

Ролан Рехт

Верить и видеть

Искусство
соборов
XII–XV
веков

СЕРИЯ

ИССЛЕДОВАНИЕ

КУЛЬТУРЫ

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

LE CROIRE
ET LE VOIR

*L'art des cathédrales
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



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2014

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». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 352 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1007-0 (в пер.).

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, средневерхненемецком 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).

ISBN 978-5-7598-1007-0 (рус.)
ISBN 2-07-075426-X (фр.)

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

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 многообразию 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, сделанная 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, поблагодарив 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 Панофского, 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 полихромия, 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 неменьшей 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 промышленной 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.

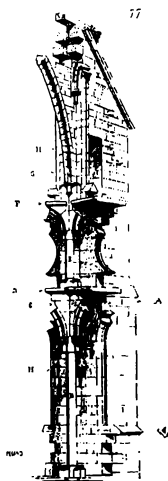
ГОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА: «РОМАН О МЕХАНИКЕ»?

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 «готов». 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.abside.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-ле-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 стрелчатых 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 дижонскому 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 сопротивления 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 подпорья. 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 Хиль считал, что стрельчатая арка (*arcos cruceros*) оказывает меньшее давление, чем полуциркульная (*arcos ripianos*). 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 Хольштенталю, 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 показались 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 «недостигаемое 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 несуслазы 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, интеллигент и ремесленник могли встретиться почти на равных». В этом гар-

⁴ Аналогия между готической архитектурой и схолистикой 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). Вормингер говорит, что готическое здание мистично внутри и схолистично снаружи. По поводу термина Ригля *Kunstwollen* см. ниже.

мническом 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 виоллеледьюковское 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 1444–1448 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 гг. 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 безосновательно: 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 altfranzösischen 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 «устройство пространства» (*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 нисколько 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 оказывается 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 также 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 «сопоставляет подходящие ему цвета»: такое изображение тела «строится из световых оттенков, резко друг от друга отличающихся, но сопоставляемых, на основании их воздействия на физиологию глаза».

Таким образом, для объяснения перехода от натурализма к иллюзионизму, осуществленного помпейской 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 штыки 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-го 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 отрешиваясь 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 вычленить 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 Виххофа и Ригля.

Сознавая полезность и «общего исторического метода», и навеянной Виххофом «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 «осознательному» 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 Трёльча, 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 постичь 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-

зываются 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, самым 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 Орвieto, Джотто, Гиберти, — Шмарзов затронул множество предметов, от зодчества до прикладных и даже не визуальных искусств. Можно сказать, что он стремился создать универалистскую 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 «Прологомены 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 вычлени́ть 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 вельфлиновских «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 их 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 «Пролетомена» Вёльффлина, 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, «мембологические 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 романтизм и Ренессанс суть «стили пребывания» (*Seinstile*), а готика и барокко «стили становления» (*Werdestile*). «С точки зрения мембологии же, романтизм 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 устарелыми. 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 сосюрсовской 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 Вёльфлина 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 Научой 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 протекает из другого источника. В противовес некоторым мнениям риглевский витализм, выраженный в концепции «художественной воли», в основном сродни гегелевскому «духу времени». Идейный 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 фоссионовское 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 Вёльфлином. 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 Алпатова 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 Вёльфлину (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 Средневековые, 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 пригодило 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. Streng 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 самым 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, сформировавшемся 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 вёльфлиновским «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 налицо. 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. — Р. Р.) пространством, не только бесконечным и гомогенным, 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 разъяснении 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 сохранным 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-

стве, она организует план, план как проекцию. Картину нужно читать сверху вниз, или, скорее, от заднего плана к переднему».

Такую последовательность очерченных контуром планов в нидерландской живописи Пехт называет *Bildmuster*, позаимствовав этот термин у Теодора Хетцера. *Bildmuster*, или «изобразительный шаблон», это нечто вроде архимедовых «плавающих весов», на которых измерен даже формат картины. Поскольку любой спроецированный на плоскость план может, в свою очередь, стать планом проекции для другой формы (Пехт приводит в пример «Меродский алтарь» Флемальского Мастера, где на «Благовещение» спроецирован план кувшина), «ни один участок живописной поверхности не может считаться в полной мере “фоном” и “фигурой”, как в раннем Средневековье с его золотым или абсолютно пустым фоном, и поэтому всякая спроецированная форма амбивалентна» (илл. 3).



Илл. 3. Робер Кампен (Флемальский Мастер). Алтарь Мероде. Нью-Йорк, музей Метрополитен. <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:M%C3%83%C2%A9rode_Altarpiece>

Вот мы и вернулись к потенциальной равнозначности между «фигурой» и «фоном», в которой Ригль, как мы видели, нашел актуальность древних. В этой равнозначности, по Пехту, основной вклад Севера — точнее говоря, Нидерландов — в формирование искусства Нового времени: «Когда неорганическое, неодушевленное — мебель и утварь — обретают в соотношении планов равные права с человеком и, одновременно с этим, становятся чем-то вторичным, тогда единство видимого мира можно

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 оспаривалось 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 сожалеет, что исследователи «не выделили в должной мере скошенное построение архитектуры в пространстве (как у Джотто и Дуччо. — Р. Р.) 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 Лимбургов.

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>

Пановский 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 казалось 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 изображима, 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 высказывать 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 «оппозицию 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.

ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВО СОБОРОВ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

III. Видимое и невидимое

ВЗГЛЯД НА ГОСТИЮ

«Добрая слава города ...скорее в хранящихся в нем мощах, чем в крепости стен или репутации правосудия», — писал недавно один исследователь позднесредневекового города. Крещение и вступление в какое-нибудь братство, собственный приход, цеховой совет, разного рода процессии — все это включало горожанина в систему тесных взаимоотношений с бесконечным числом святых. От них он ожидал благодетий и защиты. Соединившись с обществом людей, эти святые образовали духовное общество, чье физическое присутствие обеспечивалось благодаря мощам.

Нам непросто проложить себе дорогу в таком «городе-реликварии». Не только потому, что система координат — прежде всего церковная — заменена новой, но и потому, что сама материальная и физическая ткань города уже не та. До нас дошла лишь малая часть гражданской архитектуры и немногочисленные, разрозненные памятники архитектуры религиозной. Однако готическое здание, сохранившееся в современном городе, будь то приходская, монастырская церковь или собор, разворачивает перед нами комплекс архитектурных и художественных форм, каждая из которых в свое время обладала собственным значением и особой функцией. Это не значит, что они были ясны для всякого верующего и даже клирика; в конце XIII в. Гильом Дюран написал «Истолкование богослужения» (*Rationale divinorum officiorum*)¹, чтобы напомнить клиру уже

¹ Название этого свода, «*Rationale...*», на самом деле непреводимо на русский язык. Исходя из авторского пролога очевидно, что Гильом, епископ Манда, понимал слово и просто как «истолкование» (ср. нынешнее фр. «*dictionnaire raisonné*», «толковый словарь»), но и в какой-то мере как метафору своего архипастырского авторитета, потому что именно этим словом св. Иероним передал в «Вульгате» название одного из ритуальных облачений первосвященника, предписанных Аарону, в синодальном переводе — «наперсника» (Исх. 28,4). Гильом знал и схожее по целям сочинение своего предшественника епископа Сикарда Кремонского «*Mitrale*», также указывающее на то, что читатель держит в руках что-то вроде «зеркала» для архипастыря, как известно, носившего во время богослужения и проповеди митру. По описанным причинам я решил, в порядке исключения и во избежание необоснованных неологизмов, оставить эти названия без перевода. — *Примеч. пер.*

забытое символическое значение культа и таинств, архитектуры и утвари. В то же время обилие и красота видимых форм никого не оставляли безучастным в этом знаковом поле. Эти монументальные творения, размеры которых намного превосходят все близлежащие здания, по-прежнему свидетельствуют о возросшем желании видеть, характерном для позднесредневекового общества. Провозвестников этого явления можно найти в различных сферах жизни начиная с XII в. К ним относится, в частности, возросшее в массе верующих желание видеть гостию в момент пресуществления.

До конца XII в. демонстрация гостии не практиковалась. К середине XIII в. она распространилась по всей Европе. Между этими двумя моментами она вроде бы засвидетельствована соборным решением 1208 г. (дата остается предположительной) и IV Латеранским собором (1215), который принял формулу «пресуществление хлеба в Тело и вина в Кровь», тем самым подтвердив реальное присутствие Христа в храме.

Евхаристические проблемы обсуждались вначале в среде богословов и монахов: первые признаки особого почитания Святого таинства заметны в Клуни в XI в. Борьба, которую вела тогда Церковь, утверждая пресуществление Даров, повлекла за собой увеличение числа чудес, связанных с гостией.

Народные требования как бы предварялись рассуждениями богословов: Ансельм Ланский († 1117) и Гильом из Шампо († 1121) доказывали, что в таинстве евхаристии присутствует не только Кровь, но весь Христос. Вопросу присутствия тела Христа посвящен один из важных пассажей «Суммы богословия» Фомы Аквинского, впоследствии взятый на вооружение Тридентским собором. Для Гуго Сен-Викторского Христос приходит в евхаристию для того, чтобы Его телесное присутствие побуждало искать Его духовное присутствие. Само существование символизма стало причиной того, что средневековая экзегеза четко разделила видимое и невидимое. Видимое должно быть интерпретировано, чтобы дать нам доступ к невидимому. Символизм церковных таинств задуман таким образом, чтобы показать нам божественную истину через определенное количество знаков. Какое определение экзегеза дает таинству, *sacramentum*? Августин в трактате «О Граде Божием» определяет его как священное знамение, *sacrum signum*. У Гуго Сен-Викторского это материальный предмет, который через уподобление — являет,

через установление — означает, через освящение — содержит. Уже Августин разделял *sacramentum* (например, в случае евхаристии, хлеб и вино как Тело и Кровь) и вещь (*res*), обозначающую единство тела и крови Христа. Петр Ломбардский отличает «таинство само по себе», *sacramentum tantum* (видимый внешний знак), «таинство и вещь», *sacramentum et res* (духовную реальность, присущую таинству) и «вещь и не таинство», *res et non sacramentum* (высшую реальность, означаемую таинством, но не присущую ему). Конкретно в евхаристии видимые хлеб и вино — это «таинство само по себе», символизирующие одновременно истинное тело и истинную кровь Христа («таинство и вещь»), а также мистическое Тело Христа или единение верующих в Церкви («вещь и нетаинство»).

Св. Фома считает, что таинства обладают тройственным символизмом:

- напоминание о Страстях;
- явление благодати;
- преуготовление к будущей славе.

Евхаристия предполагает явление тела Христа через хлеб. Тело обладает и реальным существованием, и символическим значением: оно — знак единения христиан в Церкви и напоминание о Страстях. Преломляемый в момент причастия, Христос есть символ будущей совершенной радости в Боге, уготованной на небесах.

Итак, около 1200 г. желание видеть ощущается все сильнее. Демонстрация гостии впервые описана в соборном статуте епископа Парижа Эда Сюллийского (1196–1201): «На *Том, Кто прежде*: взяв гостию в руки, священники не должны сразу поднимать ее высоко, показывая всем собравшимся, но пусть как бы держат на груди до слов *Сие есть Тело Мое* (Мф. 26). Тогда пусть поднимают ее, чтобы все могли увидеть».

Будто побуждая верующего к созерцанию гостии, Гильом Овернский говорил, что Бог внимает мольбам того, кто смотрит на тело Христа. В 1230–1240 гг. некоторые богословы, продолжая его рассуждения, высказывали опасение, что созерцание гостии может заменить само причастие. Но францисканец Александр Гэльский отвечал им, что евхаристической пище, духовной прежде всего, подобает чувство, наименее связанное с материей: зрение. Тогда многие верующие даже бежали из храма в храм, чтобы увидеть Тело несколько раз на дню.

В XIII в. несколько церковных соборов, следуя примеру парижского диоцеза, предписывают демонстрацию гостии сразу после пресуществления, «чтобы ее можно было увидеть» (*ita quod possit videri*). В предшествующем столетии Петр Кантор († 1197) считал, что о присутствии Тела в хлебе можно говорить лишь после слов «Се чаша» (*hic est calix*). Согласно Эду Сьюллийскому, священник не должен поднимать гостию при словах «Кто прежде» (*Qui pridie*), напротив, в этот момент он должен был спрятать ее на груди. Он показывал ее только после слов «Сие есть Тело Мое» (*Hoc est corpus meum*). Действительно, начиная с середины XII в. гостию поднимали в момент освящения, что могло иметь опасные последствия: некоторые верующие могли поклоняться гостии до того, как она становилась Телом, впадая в грех идолопоклонства. Согласно Петру Кантору, пресуществление происходит только после освящения вина. Фома, Альберт Великий и Александр Гэльский настаивали на том, чтобы гостия поднималась до демонстрации. Позже литургисты разработали целый ряд обрядов, позволявших лучше видеть поднятие гостии: возжигание свеч или, в монастырских церквях, открывание дверей хора (т.е. *jube*²). Кармелиты рекомендуют избегать сильного каждения, чтобы дым не скрыл гостию. Известно было также использование цветных занавесов, которые подчеркивали ее белизну.

Пример гостии показывает, насколько важно было богословам предупредить об опасности дополнительной демонстрации. В теории Эда Сьюллийского гостия, пока она не освящена, всего лишь знак (*signum*). Как только она становится Телом, знак не меняет доступного чувствам облика, но меняет значение. Взгляд собравшихся призван засвидетельствовать превращение субстанций в Тело и Кровь. Поднятием доказывается, что Боговоплощение действительно произошло, тем самым призывая к поклонению. Бертольд Регенсбургский († 1272) толковал демонстрацию трыако: «Вот Сын Божий, ради тебя показываю-

² Этот термин, восходящий к первым словам литургического возгласа «*Jube, domine*» (Прикажи, владыко), обозначает западную стену преграды, скрывавшей хор от прихожан и выделявшей особое пространство внутри центрального нефа. Поскольку адекватного русского термина не существует, а «амвон» может лишь запутать читателя, мы решили сохранить его французское написание. — *Примеч. пер.*

щий свои раны Отцу; вот Сын Божий, который ради тебя был подъян на крест; вот Сын Божий, который придет судить живых и мертвых».

Однако помимо этого только что описанного нового обряда освящения у верующих не было иной возможности видеть Дары. Лишь позже они будут выставляться на всеобщее обозрение вне мессы, что засвидетельствовано сначала в Германии, Швеции, Ливонии. От XV в. дошло упоминание дарохранильницы с хрустальной дверцей из Луго (Галисия).

Гостия, освященная и не освященная, на протяжении XIV в. обычно выставлялась в дарохранильницах. Известно, что в 1333 г. в цюрихском соборе хранился «кристалл Христа» (*cristallus Christi*), а в 1340 г. в Трире упомянута «пиксида, в которую помещено преславное Тело Господне, из хрусталя и позолоченного серебра, украшенная бесподобно сработанными фигурами трех крылатых ангелов по кругу, священника внутри и кивория на вершине». Некий страсбургский каноник уже в 1304 г. упоминал в своем завещании «дарохранильницу из хрусталя и золоченой меди» (*unam monstratiam cristallinam cum supro deaurato fabricatam*). В 1324 г. архиепископ реймский Робер де Куртре подарил своему собору золотой крест, украшенный драгоценными камнями и хрусталем в середине, позволявшим показывать гостию.

Сохранились и сами предметы подобного рода, относящиеся к такому раннему времени. Одна украшенная сиенской эмалью дарохранильница на ножке, из австрийского монастыря, датируется 1310–1320 годами. Текст «*Agnus Dei*» на ней не оставляет никаких сомнений относительно ее предполагавшейся функции. Первоначальный облик несколько изменен из-за утраты части цоколя. В сокровищнице базельского собора хранится дарохранильница, изготовление которой можно отнести ко времени около 1330 г.: шестнадцать медальонов из прозрачной эмали прекрасного качества служат рамкой для хрустальной витрины, внутри которой вертикально ставился диск с прикрепленной к нему гостией. Во Флицларе есть позолоченная серебряная дарохранильница второй четверти XIV в. с надписью на ножке «Агнец Божий, взявший грех мира, помилуй нас» (*Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis*). Эта фраза в тексте освящения следовала за «Сие есть Тело Мое».

Догмат о реальном присутствии тела Христова установился довольно поздно и несомненно изменил религиозную практику, если не саму религиозную ментальность, не только верующих мирян, но и клира. Вот в каких выражениях епископ Линкольнский Роберт Гроссетест обращался к бенедиктинцам из аббатства Питерборо: «В ваших монастырях ...благодаря таинству евхаристии царь небесный пребывает не только в своей божественности, но и в истинной телесной субстанции, приданной Ему Девой Марией» (*non solum per divinitatem, sed in sacramento eucharistiae per veram carnis substantiam*)¹. Ранее всего почитание евхаристии развилось в женских монастырях. Среди мирян оно распространилось много позднее. Объяснение этому отчасти можно видеть в том, что большинство церквей было закрыто для верующих вне часов мессы по крайней мере до середины XV в., так что в 1204 г. епископу парижскому пришлось запретить закрывать собор днем. Такая ситуация лишь изредка позволяла показывать гостию и объясняет, почему прелаты требовали ее выставления напоказ хотя бы в то время, когда верующие допускались в храм.

Реальное присутствие Христа в Церкви глубоко изменило восприятие верующим человеком религиозного пространства. Идею Небесного Иерусалима должен был потеснить новый опыт, доступный здесь каждому: воочию убеждаться в присутствии божества. Это новшество в полной мере отразилось во фразе францисканского хрониста XIV в. Иоанна Винтертурского: «Евхаристия — это таинство, в котором сосредоточено все благочестие современного человека» (*in quo maxime dependet devotio modernorum*).

СВЯТОЙ ФРАНЦИСК И СВИДЕТЕЛЬСТВО ВООЧИЮ

Известно, что учение св. Франциска сыграло значительную роль в этом росте визуальности. Святой из Ассизи хотел напомнить людям о главном: евхаристии и Евангелии. Относительно евхаристии достаточно процитировать «Наставления», чтобы

¹ В «*Rationale*» Гильома Дюрана говорится, что «ларец (*capsa*), в котором хранятся освященные гостии, означает тело преславной Богородицы... Иногда его изготавливают из дерева, иногда из слоновой кости, серебра или хрусталя. Различные материалы соответствуют различным проявлениям благодати в Теле Христовом».

удостовериться в том, что св. Франциск центральное значение придавал свидетельству воочию: «Господь Иисус сказал своим ученикам: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу иначе, как только через Меня. Если бы вы знали меня, то знали бы и Отца Моего; и отныне знаете Его и *видели* Его. Филипп сказал ему: Господи! покажи нам Отца, и довольно для нас. Иисус сказал ему: столько времени Я с вами, и вы еще не знаете меня? Филипп, *видящий* меня, *видит* и Отца моего (Ин. 14,6–14,9). Отец пребывает в непреступном свете, Бог есть дух, и никто никогда не *видел* Бога. Поскольку Бог есть дух, Его можно *видеть* лишь в духе; ибо дух животворит, а плоть ничему не служит. Но Сын, поскольку равен Отцу, не может быть *увиден* иначе как Отец, иначе как Дух Святой. Все те, кто *видели* Господа Иисуса Христа, как *видят* люди, не *видя* и не веря, согласно Духу и согласно Богу, что он есть истинный Сын Божий, те прокляты. Точно так же все те, кто *видят* таинство в теле Христовом, освященном словами Господа на алтаре, лежащем в руках священника в виде хлеба и вина, и при этом не *видят* и не верят, согласно Духу и согласно Богу, что это действительно святейшее тело и святейшая кровь Господа нашего Иисуса Христа, они прокляты свидетельством Всевышнего, сказавшего: Сие есть тело мое Нового Завета, Тот, кто ест мою плоть и пьет мою кровь, обладает жизнью вечной». И далее: «Подобно тому как Сын Божий *явился* святым апостолам истинно во плоти, точно так же он *является* нам в освященном хлебе. И как телесными очами они не *видели* ничего кроме тела, но верили, что *видят* Бога, *созерцая* Его очами души, так же и мы, *видя* хлеб и вино телесными глазами, должны *видеть* и твердо верить, что это Его святейшее тело и Его живая и истинная кровь».

Второе, чего искал св. Франциск, это сделать зримой евангельскую парадигму: живя открыто, на публике, святой подражал жизни Христа. Большее значение он придавал действиям, чем словам. *Imitatio*, подражание Христу придало этому поведению структуру, тем самым само став моделью для *imitatio*. Свидетели его пастырского служения — Фома из Челано и св. Бонавентура — написали его жития, другие были еще живы, когда была начата роспись церкви Сан-Франческо в Ассизи.

Корректировка, приспособление образа Беднячка к нуждам папской идеологии стали неизбежным следствием. Не впадая в крайности в противоположных оценках объективности

«Первого жития» Фомы из Челано, следует напомнить, что оно было заказано автору папой Григорием IX в июле 1228 г., накануне канонизации Франциска, и, следовательно, написано уже под влиянием идеологии Рима. Житие, принадлежащее перу св. Бонавентуры, сочинение прежде всего полемическое, предназначенное для опровержения аргументов парижских богословов и спиритуалов. Генеральный капитул ордена в 1266 г. принял решение, что «Житие» Фомы устарело, и единственным официальным текстом назвал сочинение Бонавентуры. Церковь освятила этот выбор, назвав автора «Серафическим доктором», духовным сыном «Серафического святого», ибо, согласно утверждению одного экзегета францисканства, «св. Франциск указал путь возвращения к евангельской жизни, а св. Бонавентура — к евангельскому знанию».

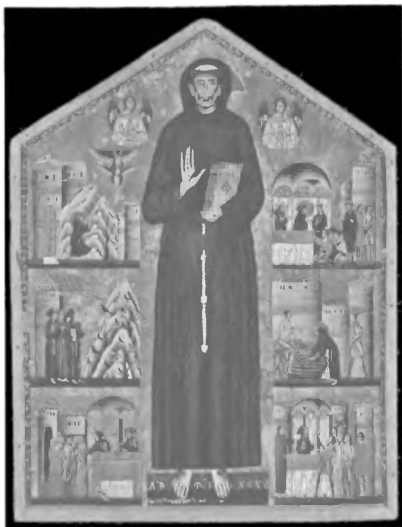
Нельзя отрицать, что общественный образ св. Франциска тщательнейшим образом контролировался из Рима. Цикл росписей в Ассизи тому доказательство. Церковь-святилище, хранящая почитаемые останки святого, в нижней части принадлежит ордену, в верхней — папе. Заложенная Григорием IX, она была освящена Иннокентием IV, программа фресок разработана Маттео Россо Орсини, архипресвитером римского собора Св. Петра. Францисканский цикл капеллы Барди в Санта-Кроче еще более лаконичен, чем в Ассизи, и в еще большей степени подчинен римской ортодоксии: здесь сюжет папского признания и проповедническая борьба Франциска на Востоке занимают центральное положение, в то время как идеал бедности фактически ликвидирован. Во Флоренции Джотто подверг очевидной формальной переработке сцены, соответствующие ассизским росписям, подчинив их, если можно так выразиться, централизующей и авторитарной структуре. Власть догмы оказалась как бы прописанной в размещении сцен.

Ту же тенденцию можно заметить, изучая дошедшие до нас от XIII в. различные «портреты» святого. В то время как на алтарном образе Бонавентуры Берлингери и в цикле Ассизи мы видим святого с бородой, в Санта-Кроче он выбрит, что больше соответствовало идеалу того времени, оставлявшему ношение бороды «людям низкого происхождения». Это еще один признак усиливавшегося под давлением конвентуалов вытравливания идеала бедности в том виде, в котором он зафиксирован в булле «Cum inter nonnullos» (1323).

Общее для францисканцев и доминиканцев требование отказа от всякой формы собственности имело не только экономические последствия. В отличие от предшествовавших им монашеских сообществ, францисканцы не были хозяйственно независимыми, не были привязаны к монастырям, а жили постоянно на глазах у горожан, на улицах и площадях, где им приходилось просить подаяния. Их поведение прозрачно, поскольку всем известно. Таков, по крайней мере, изначальный идеал, пока булла Григория IX «*Quo elongati*» (1230) не изменила смысл завещания св. Франциска, прежде всего отвергнув необходимость буквального и ригористического истолкования «Устава». И все же значение этой прозрачности нельзя переоценить: в образцовости поведения братьев залог глубокого воздействия его на сознание в то время, когда одним из результатов экономического роста городов стало желание все большего числа людей жить в бедности. Это желание, изначально ведущее их к ереси, было направлено в нужное русло францисканским и доминиканским идеалом. После 1230 г., когда поведение братьев перестало быть «видимым», папство постаралось сделать доступными для всех живописные свидетельства проповеднической деятельности их святого. Нужно было поддерживать публичный характер жизни святого с помощью изображений.

Францисканская иконография утвердилась с 30-х годов XIII в., как об этом свидетельствует алтарный образ из Пеши кисти Бонавентуры Берлингьери (1235) (илл. 6), но программы больших фресковых циклов Ассизи и Санта-Кроче более поздние и обладают совсем иной функцией. Они, несомненно, являются проекцией папской идеологии⁴. Образ из Пеши построен

⁴ В статье 1955 г. «Итальянское искусство и личная роль св. Франциска» Пьер Франкастель отрицал роль святого в двух областях: в иконографии и в области чувств. Следует, однако, их четко разделять. Действительно, сама концепция иконы святого, сочетающей его образ и его житие, была адаптирована для св. Франциска по образцу сиенских алтарных картин, но верно также то, что эти модели представляли собой реальных святых: Иоанна Крестителя, Магдалину, Петра, Зиновию. Использование этой модели для современного святого приобретало совсем новое значение. Франкастель прав, когда говорит, что ни искусство Чимабуэ, ни искусство Джотто не объяснимы исходя из новой концепции религиозного чувства св. Франциска. Оба они должники того переворота в римском искусстве конца Дуэченто, который открыл им путь к Античности. Но важно и то, что Джотто поставил новый язык на службу новой иконографии. И в алтарях 1230-х годов, и во фресках Джотто чувствуется, что использование



Илл. 6. Бонаventura Берлингьери. Святой Франциск с житием. Алтарный образ из Пешы. 1235 г. Пеша, Сан-Франческо. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonaventura_Berlinghieri_Francesco.jpg>

на основе центральной иконы, изображающей святого (на месте, предназначенном Христу), и небольших сцен, рассказывающих его историю. Он задуман так, чтобы помочь верующему сосредоточиться и поразмышлять о его примере. Эти сцены буквальные иллюстрации, в них нет места дополнительным деталям, они ничего не добавляют к рассказу. Определенная аскетика, соответствующая духу Беднячка, намного сильнее ощущается в иконах художника Маргаритоне из Ареццо — настоящем «бедном искусстве» (*arte povera*). Ассизи и Санта-Кроче — полная

пластического наследия было призвано придать будущей францисканской традиции формальную легитимность, дать ей настоящий *exemplum*. (Francastel P. *La réalité figurative*. P.: Gontier, 1965. P. 365 ss.; Krüger K. *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*. B.: Gebr. Mann Verlag, 1992).

отивоположность (илл. 7). Здесь *historia* рассказана таким разом, чтобы возбудить чувствительность зрителя, используются все формальные средства и наследие искусства учено-и благородного. Исполнители цикла св. Франциска в Ассизи «емились к нарративности, и это связано, конечно, не только с разницей в формате. Они старательно выписывают каждую деталь флоры и фауны, минералов и архитектуры. В этом и сродни Фоме из Челано, который в своем жизнеописании этого не пропускает ни одной возможности добавить к рассказу о фактах что-нибудь из обстановки или из человеческих ощущений. Писатель и художник стремятся сделать рассказ более живым, поскольку сам святой в своей общественной жизни умел сочетать множество элементов комического и шу-ского. К тому же «тривиальный реализм позднего Средневе-ья во многом связан с поведением францисканцев». Жесты Франциска, переданные его верными учениками, легко «ни-зят высокое» и превращаются в шутовство, причем не без хавства, например, когда он блеял, произнося слово «Вифле-» (Betlehem). Бахтин показал, что в Средние века комическое бо контролировалось, либо вытеснялось духовной и светской истью. Здесь перед нами типичный пример такого контроля.



П. 7. Джотто. Кончина св. Франциска. Фреска. Флоренция, Санта-Кроче, елла Барди. <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bardi_Chapel_-_th_and_Ascension_of_St_Francis?uselang=ru>

То, что в одной ситуации может показаться опасным ниспровержением, в другой становится литературным жанром. Вмешательство комического — не более чем технический прием для определенного способа построения рассказа, унаследованного от античной и византийской риторики, в частности от экфразиса. Простое изложение фактов — если исходить из того, что таковое вообще возможно, — обрastaет в нем множеством деталей. Из античной риторики этот прием рано перешел в христианскую литературу: уже в IV в. Отцы Церкви пользовались им наряду с восхвалением и эмоциональностью. В проповедях он позволял с большей очевидностью выявить предмет, делая его понятным для слушателя через его повседневный опыт. Не забыли о нем и францисканская агиографическая литература, и Джотто. В нашу задачу не входит оценка роли джоттовского воображения в пластическом формулировании экфразиса. Просто поразмыслим о природе изменений, произошедших во францисканской иконографии между алтарным образом из Пешы и Санта-Кроче. Если Берлингьери сознательно ограничивается изложением событий в рамках диалога с верующим, Джотто пользуется риторикой и, следовательно, экфразисом. Его образы обращаются к широкой публике, и художник не раз нам об этом напоминает, выводя на сцену двух-трех беседующих зрителей. Персонажи отличаются и позами, и чертами лица, они комментируют, объясняют или просто указывают на главное действие. Публичное поведение святого словно повторяется движениями, которые оно вызывает у окружающей публики. Все эти мужчины и женщины — первые свидетели истинности изображенного, они уже там, внутри изображения, и тем самым гарантируют созерцающим верующим, что все это было на самом деле. Эта живопись легко находит отклик у верующего еще и тем, что привлекает его внимание, ничего при этом не упрощая. В том, как размещены здесь предметы, аксессуары, «полотна фона», в жестах и мимике можно видеть подъем светского духа.

Понятие «свидетельства воочию» имеет также первостепенное значение в нравоучительной литературе. Это относится к знаменитым «Размышлениям о жизни Христа», написанным, как раньше считалось, Иоанном де Каулибус, францисканцем из Сан-Джиминьяно, но сегодня все чаще приписываемым св. Бонавентуре. Адресованные монахине, они написаны живым, об-

разным языком, в «непринужденной манере», в «грубоватом» стиле, как утверждает автор. Текст постоянно обращается к читателю: «Представь себе это событие, будь внимательна ко всему, ведь, как я уже говорил, именно здесь вся сила созерцания».

Особенно интересна глава о Нагорной проповеди. Читатели призывают стать слушателем и свидетелем самого Христа: «Взгляни на Господа, понаблюдай за ним там, на горе: как Он смиренно сидит прямо на земле, а вокруг Него ученики. Как Он стоит там среди них, словно один из них, и как Он говорит к ним — любовно, доброжелательно, прекрасно и действенно, ведя их к делам добродетели. И сейчас, как и всегда, как я уже говорил тебе в общем моем наставлении, попытайся увидеть Его лицо. Потом переведи взгляд на учеников: как почтительно, смиренно, сосредоточенно, изо всех сил напрягая ум, они смотрят на Него, вслушиваются в чудодейственные слова, запоминают и наслаждаются великим наслаждением от того, что слышат и видят. И ты наслаждайся; смотри на него, когда Он говорит, подойди поближе к ученикам — может быть, они тебя позовут; оставайся там так долго, как даст Господь. А когда Он закончит проповедь, смотри внимательно на Господа Иисуса, как Он вместе с учениками спускается с горы; как дружески беседует с ними; как потом шагает по дороге; как собрание этих простецов следует за Ним, подобно стаду, беспорядочно, не по чинам и должностям. Как они, словно цыплята, семенящие за курицей, стараются поближе протиснуться к Нему, чтобы лучше слышать»⁵.

Повествование построено блестяще. Сначала нам показывают сцену, в которой Христос проповедует посреди учеников, затем крупным планом лица Христа и слушателей и, наконец, снова панорама: Христос идет по дороге вместе со своими, и мы видим, как группа увеличилась за счет вновь прибывших. Метафора петуха и куриц не только уводит нас в область комического, но и как бы зрительно отдаляет сцену от глаз. То приближая нас к происходящему, то отдаляя, автор тем яснее ведет читателя к главной мысли. Вся эта игра взглядов — нашего на Христа

⁵ Цит. по переводу Татьяны Бородай: *Иоанн де Каулибус. Размышления о жизни Христа*. Гл. 22. М.: Институт св. Фомы, 2011. С. 85–86. Первое критическое издание, вышедшее 1997 г. в *Corpus Christianorum* (ed. by M. Stallings-Taney), по которому выполнен русский перевод, исходит из авторства Иоанна де Каулибуса. — *Примеч. пер.*

и учеников, апостолов — на Иисуса, толпы, направлена на то, чтобы смутить читателя, чтобы он в конце концов перестал понимать, видел он все своими глазами или в рассказе. В уме читатель присоединялся к кругу свидетелей этой короткой сцены. Легко заметить, что автор гораздо больше места посвятил описанию воздействия проповеди на слушателей и зрителей, чем ей самой. Цель «Размышлений» — сделать каждого читателя непосредственным свидетелем жизни Христа.

ВИДЕТЬ ТАЙНЫ

Слово *reliquiae*⁶ означает «то, что осталось» от святого тела и впервые применено в его современном значении бл. Августином. Расчленение мертвых тел, до того времени запрещенное на Западе, но применявшееся на Востоке, кажется, наконец было разрешено в связи с опасностью их профанации во время варварских нашествий. Могила была первой формой реликвария, но увеличение числа реликвий вскоре сделало необходимым использование таких предметов, в которых они могли бы храниться и перевозиться: эти предметы получили название *capsae*⁷.

Культ мощей — одно из самых красноречивых свидетельств того, как человек Средневековья понимал священное, а для нашего современника, естественно, настоящее испытание его готовности искать рациональное там, где его на первый взгляд нет: в культе, предполагающем веру в магическую силу останков.

Различают два вида верований, называемых «орендизмом» и «анимизмом». Одно из них распространено на Востоке и предполагает в мощах способность постоянно изливать жидкость — это сила, которую приписывают, например, амулетам. На основе орендизма возник обычай расчленения тел и торговли мощами. В анимизме в большей степени ожидают от святого и его

⁶ Мощи, останки святых. — *Примеч. пер.*

⁷ *Proprie vero est arca in qua reconduntur sanctorum reliquiae* («В собственном смысле слова это ковчег, в котором хранятся мощи святых») (*C. du Fresne du Cange. Glossarium mediae et infimae latinitatis* / ed. L. Favre. P., 1883–1887. Т. II. P. 144). Гильом Дюран использует два термина для описания реликвариев: *capsae* и *phylacteria* — «сосуды из серебра, золота, хрусталя, слоновой кости или иного столь же драгоценного материала, в которых хранятся прах или останки святых» (*Guillaume Durand. Rationale divinarum officiorum. Turnhout: Brepols, 1995–2000. XXV. P. 53*).

останков каких-то действий после смерти. Распространенный среди греков, этот культ не признавал никакого умножения, никакой торговли, никакого выставления напоказ. Христианский культ святых основан на убеждении, что святой обладает особой энергией, которая сохраняется в останках его тела или во всем, что могло соприкасаться с ним при жизни. Култ могил святых, аналогичный греческому, постепенно превратился в култ орендистского типа, стимулируя умножение реликвий, торговлю ими, их мобильность и посещаемость. Их сила на христианском Западе часто описывается в двух понятиях: *virtus* и *praesentia*. Первое означает чудодейственную силу, которой обладает реликвия, второе — ее присутствие здесь и сейчас. В 1030 г. по случаю освящения собора в Камбре собрали вместе останки всех святых диоцеза: реликварии поставили вокруг главного алтаря согласно иерархическому порядку, в котором первое место — на епископской кафедре — было предназначено мощам св. Герия, епископа Камбре в 586 г. 25 июня 1439 г. в хоре базельского собора в присутствии кардинала Арля, председательствовавшего на Соборе, были выставлены все реликварии, хранившиеся в сокровищнице; некоторые из них установили на места покинувших собрание епископов, так что сами святые участвовали в церемонии. Мощи воспринимались как сами святые. Анимизм еще сильнее ощущается в случае с реликвиарием-рукой св. Фирмина, которой епископ амьенский пользовался для благословения. Такая короткость в отношениях с мощами могла побуждать верующих искать еще более тесного контакта с ними. Именно поэтому в XIII в. одновременно с гостией люди захотели видеть и мощи, ранее спрятанные в глубине закрытых ковчегов. Доселе мощи демонстрировались лишь в связи с большими праздниками.

Известен пример с только что упомянутыми мощами в базельском соборе. Некоторые из них были подчинены своеобразной иерархии: для самых важных были вырезаны из дерева цоколи, покрывавшиеся тканями разного цвета — белыми, синими, красными, черными с золотыми звездами, — в зависимости от ситуации. Знаменитый золотой алтарный антепендиум Генриха II, хранящийся ныне в Музее Ключи, помещался в ризнице и выставлялся только на семь великих литургических праздников: Рождество, Пасху, Пятидесятницу, Тело Господне, Вознесение, Всех Святых и в день именин императора Генриха.

Документ, составленный около 1500 г., рассказывает, что реликварии показывались двумя способами, согласно важности события: в менее важный праздник антепендиум и три главных креста не выставлялись. А расположение литургических предметов и реликвариев отвечало принципу абсолютной симметрии, как позднее в кунсткамерах. В основе этого принципа несомненно лежала мнемотехническая функция.

В церкви Сен-Марсиаль в Лиможе многочисленные паломники «требовали показать им святую голову обнаженной» (*videre postulantium nudum sanctum caput*), поскольку голова святого была вынута из реликвария. Обычность такого рода злоупотреблений подтверждается тем, что IV Латеранскому собору пришлось в 62-м каноне запретить вынимать мощи из реликвария (*ut reliquae extra capsam non ostendantur*). Зато в связи с возросшей потребностью видеть создается множество прозрачных или снабженных дверцами реликвариев.

Невозможно перечислить все формы, которые использовались в Средние века для хранения драгоценных мощей. Йозеф Браун некогда предложил типологию, слишком мало соотносящуюся с их функциями. С момента выхода его книги проведено немало исследований, и сегодня можно говорить о настоящей переоценке значения этих предметов, которая не предполагает специфического разделения формы и функции.

Чтобы показать мощи, их помещали в какой-нибудь простой сосуд, а тот, в свою очередь, — в драгоценный предмет, который мог обретать различные формы. Иногда реликварий мог повторять вид самой реликвии: таких немало привезли из Константинополя после 1204 г. Целая серия изменений, которым подвергались реликварии, сродни желанию видеть, столь ярко выразившемуся в новом евхаристическом ритуале и характерному для всего XIII столетия. Например, активно стали использовать хрусталь, позволявший оптически увеличивать святые частицы, но обладавший и собственным символическим значением, изобретали настоящие драматические мизансцены, участники которых действовали жестами, указывающими жестами свидетельствовали о присутствии мощей.

Использование хрусталя в качестве витрины или линзы для реликвии положило начало такому типу предметов, который с замечательной лаконичностью выражает назначение реликвария. Написанный в XII в. пресвитером Теофилом трактат «Об

обработке драгоценных камней», включенный в его знаменитый «О различных искусствах», предлагает различные способы резки хрусталя для изготовления наверший епископских посохов или паникадил, но не реликвариев. А в третьей четверти XIII в. появляются ковчежцы с прозрачными стенками, позволяющими видеть их содержимое. Для их изготовления предпочтение всегда отдается хрустально. Согласно Теофилу, в его время хрусталь просто просверливался для крепления или для того, чтобы вместить реликвию. Позднее же с помощью сверла хрустально стали придавать нужную форму. Цилиндрические «витрины» заключались в оправы различных размеров и форм: кариатиды, филактерии, повозки, архитектурные элементы, сосуды, ампулы и т.п. Значительное число хороших мастерских по обработке хрусталя, судя по всему, концентрировалось в Париже, на среднем Рейне, Маасе и Мозеле, а также в Венеции. До XII в., судя по всему, активно работали мастерские в Каире: им приписывают многочисленные фатимидские ювелирные изделия, попавшие на Запад в XI в. Как бы то ни было, начало применения хрусталя относится к каролингской эпохе, а расцвет приходится на XII–XIII вв.

Самые ранние реликварии, в которых верующие могли видеть завернутую в шелк гостью, находятся в церкви Санкт-Петер в Гезеке (Вестфалия) и в музее Шнютген в Кёльне. Они оба датируются приблизительно 1200 г. Следует упомянуть также немного более поздний реликварий — руку св. Атталы в Страсбурге.

Драгоценным камням, в том числе хрустально, помимо аллегорического смысла приписывались и магические свойства. Согласно бл. Августину, хрусталь символизирует превращение зла в добро, для Григория Великого — Христа. Храбан Мавр говорит о том же: «Свидетельство пророка Иезекииля доказывает, что хрусталь символизирует твердость ангелов или воплощение Господа (*Quod autem crystallus significet soliditatem angelorum vel incarnationem Dominicam, in illo testimonio Ezechielis prophetae probatur*). Вкус Средневековья к ложным этимологиям привел Майстера Экхарта к сопоставлению «Христа» и «хрусталя».

Два мотива способствовали развитию аллегорического значения хрусталя: видения Бога в Ветхом и Новом Завете, в первую очередь в книге Иезекииля, и образ Небесного Иерусалима в Апокалипсисе. Рассмотрим один конкретный пример: крест-реликварий 1160–1170 гг. из церкви Сент-Круа в Льеже.

Это триптих с частицей Животворящего Креста в центре. Две аллегорические фигуры несут реликварий на руках — Истина (veritas) и Правосудие (iudicium). Над частицей Креста бюст Милосердия (misericordia), выполненный в технике выемчатой эмали. Прямо под ней — частицы мощей святых Иоанна Крестителя и Викентия под хрустальной капсулой. Центральное панно занимают пять бюстов святых под сводчатой аркой с надписью «воскресение святых» (resurrectio sanctorum); над ним мы видим полукруглый тимпан с вписанной в него фигурой Христа, открывающего руки так, чтобы были видны раны, — в соответствии с иконографическим типом «милосердия Господня» (misericordia Domini), использованным и в только что упоминавшейся аллегории милосердия. Лишь маленький золотой крестик, украшенный филигранью, жемчугом и драгоценным камнем, содержащий частицу Животворящего Древа, относится к X в. Он был вмонтирован в ларец под хрустальное окошко и обозначен надписью «древо жизни» (lignum vite).

Реликвия здесь превратилась в изображение: из ее кусочков выложен крест. Большое число таких крестов-реликвариев XII в. свидетельствует об этом сдвиге. Но дидактическая идея, заложенная в льежский реликварий придумавшим его богословом, гораздо глубже: он захотел совместить Распятие со Страшным судом, — его «сокращенной версией» в виде поясного изображения Христа, аллегорически связав эти события персонификацией Милосердия. Основная мысль этой иконографической программы в искуплении, даруемом молитвой о милосердии⁸. Льежский реликварий является, кажется, первым известным художественным выражением этой идеи. Реликвия получает новое значение благодаря драматической мизансцене: из простого знака она превращается в центральную фигуру Страстей. Стремление видеть сродни вкусу к нарративности, который стремится ввести символический предмет в ткань рассказа.

Сравним этот реликварий еще с одним, созданным около 1255 г. и хранящимся в Памплоне. Это открытый реликварий в виде продолговатой часовни, которая поддерживается по углам контрфорсами, завершающимися пинаклями. Стороны представляют собой сводчатые зубчатые аркады. В тимпане роза,

⁸ «Милость и истина сретятся, правда и мир облобызаются. Истина возникнет из земли, и правда приникнет с небес» (Пс. 84, 11–12). — *Примеч. пер.*

украшенная вместо витража выемчатой эмалью, такой же, какую можно видеть на саркофаге. Над крышей возвышается очень высокая колокольня, шпиль украшен фигуркой ангела с венком в руках. В капелле разворачивается сцена явления жен-мироносиц, несущих миро к пустующему Гробу. Два солдата спят на переднем плане, на краю Гроба сидит ангел, правой рукой указывая внутрь. Крышка саркофага сделана из хрустальной пластинки, и следует отметить, что опущенный палец ангела указывает не на могилу — пустую, согласно иконографии, а на реликвию плащаницы, заключенную в капсулу с надписью *de sudario Domini*⁹. Присутствие плащаницы обозначено также ее отпечатком в металле: она как бы переброшена через край саркофага.

Театральный эффект достигается благодаря серебряной чеканке фигурок, качество которой позволяет говорить о связи со стилем реймской, а также руанской скульптуры. Жесты рук женщин вместе с легким наклоном их голов и особенно удивительно натуралистичная выразительность ангела — все это придает группе такую экспрессивность, такую театральность, которая едва не доходит до противоречия с основной функцией реликвария. На реликвию указывает лишь жест ангела, который сам по себе просто отвечает на жесты женщин. Видение реликвии тем самым вписывается во временную длительность; она не просто получает художественную форму, как в льежском реликварии, но и свое место в коротком отрывке из рассказа о Страстях, который объединяет около Гроба одновременно сцену посещения жен-мироносиц и Воскресение.

Один исключительно важный элемент усиливает подчеркнуто визуальный, сценический характер этого предмета: это архитектура. Мотивы розеток или гильешировки из штампованного серебра и особенно проработка деталей, полностью соответствующие реальной архитектуре, делают из реликвария предмет созерцания. Эта архитектурная утонченность получит еще более совершенную форму в двух произведениях из ахенской сокровищницы: в реликварии Карла Великого (1350–1360) и в чуть более позднем «реликварии с тремя башнями». Такой вкус к малым формам распространился с молниеносной быстротой: например, во втором реликварии лишь с большим трудом удастся отыскать саму реликвию.

⁹ О плащанице Господней (лат.). — Примеч. пер.

К периоду, отделяющему льежский крест от памплонской часовни, можно отнести множество реликвариев, в которых очевидно желание подчеркнуть визуальное значение культового предмета. Например, в реликварии Животворящего Креста из Флореффе (после 1254 г.), похожем на заалтарный образ благодаря тому, что он сделан в форме переносного пентаптиха, частицы Честного Древа также размещены крестообразно. Реликвия не только ценна как священный предмет, она рассказывает — кратко — историю распятия и в более общем плане символизирует жертвоприношение.

Использование фигур прежде всего ангелов, несущих реликвию, распространяется с XII в. И здесь пластика соборов с ее обогатившейся экспрессивностью предложила ювелирам новый репертуар моделей для подражания. В Лувре хранится реликварий Животворящего Древа, часть которого была сделана византийскими мастерами в XI–XII вв. В 1320–1340 гг. он был украшен небольшой сценкой: два серебряных коленопреклоненных ангела выставляют реликварий напоказ. Застежки их одежд украшены гербами, указывающими на принадлежность заказчице, согласно надписи на цоколе, Маргарите Дас († 1380), жене Эрара II де Жокур. Реликвии спрятаны за раздвижной дверцей, украшенной изображением распятия.

В реликварии из сокровищницы Шарру (третья четверть XIV в.) демонстрация реликвии представляет собой своеобразную игру: квадратный ларец поставлен на ножку и закрывается тремя треугольными створками, в раскрытом виде превращающими предмет в равнобедренный треугольник. На вершине его Христос во славе, в нижних углах — молящиеся монахи. Снаружи створки украшены золотой ковровой филигранью с французской лилией и кастильским замком в шатонах. Внутри мы видим двух ангелов, несущих ларец с четырехлепестковым отверстием, который содержит еще один позолоченный серебряный ларчик, каждая его сторона украшена изображением Христа. Наконец, в нем самом есть золотая капсула, служившая подвеской к серьгам. На ее створках помещены изображения Богоматери, святых Пантелеймона и Димитрия.

Когда-то в сокровищнице базельского собора хранился крест-реликварий 1320–1340 гг. Эта часовенка, замечательная с точки зрения архитектурного решения, напоминала Гроб Господень, она поставлена на подставку, украшенную на боковых

подъемах прозрачной эмалью. В центре распятие, по сторонам, на консолях, отходящих от креста, Богородица и св. Иоанн Богослов. С каждой стороны часовни помещен ангел, несущий в руках хрустальный филиактер, предназначенный для реликвий, несомненно, относившихся к Страстям Христовым. Описания, сделанные до гибели этого произведения искусства в 1945 г., подчеркивают его красоту, прежде всего цвета эмали и моделировку фигур, оставившую частично открытым серебро, из которого они сделаны, в то время как одежды были позолочены. Особенно сильное впечатление производили шишкообразные холмики из зеленой эмали, усыпанные цветами. Как и в памплонском реликварии, тщательная проработка деталей при изготовлении Гроба Господня была рассчитана на то, чтобы сконцентрировать внимание верующего.

Другие реликварии, содержимое которых также становилось предметом инсценировки, напрямую связаны с францисканцами. Такова, например, четырехлопастная дарохранительница, снабженная на одной из сторон пятью овальными хрустальными капсулами, позволявшими видеть реликвии. На другой стороне в технике выемчатой эмали выполнено изображение св. Франциска, стоящего посреди цветущих деревьев. Он поднимает лицо к серафиму, символу распятого Христа, на фоне с выгравированными звездами, солнцем и луной. Оригинальность этого реликвария состоит в том, что он сочетает две реальности, обычно разделенные: останки тела святого и чудо жизни Беднячка, подражающего Христу. Реликвия как бы визуализируется со святостью тела — можно даже сказать, что эта связь артикулируется с помощью механизма, позволяющего вращать реликварий на ножке, — причем придумано это в момент канонизации: реликварий датируется 1228 г. Задуманная заказчиком возможность рассматривания его с обеих сторон предполагала «активное» почитание, поскольку сцена со стигматами напоминала о жертве Христа.

Посмотрим на еще один реликварий из сокровищницы базилики Сан-Франческо в Ассизи, очень близкий к памплонскому. Это парижская работа 1270–1280 гг., подаренная Жанне Наваррской († 1305), жене Филиппа IV Красивого. Изначально в нем содержались частицы Креста, столба, на котором истязали Христа, веревки Христа и несшитого хитона, которому он обязан своим современным названием, появившимся лишь в 1597 г.

Перед нами поперечный разрез трехнефной церкви глубиной менее десяти сантиметров со стрельчатыми арками, усеянными пинаклями. Лицевая сторона открывается тремя нишами: две боковые занимают св. Франциск и св. Клара с поднятыми вверх руками и запрокинутыми головами. Они смотрят в центральную нишу, на две трети закрытую решеткой из четырехлепестковых розеток, позволяющих видеть святые реликвии. В центральной арке Христос демонстрирует раны, напоминая о таинстве евхаристии. Часовня покоится на широком постаменте, на котором, стоя на коленях, молятся три францисканки меньшего роста по сравнению с почитаемыми святыми: они служат посредницами между верующими и святыми их ордена, а те в свою очередь свидетельствуют о присутствии реликвий и тела Христова. Эта система связей основана на настоящей благочестивой сценографии, в которой важнейшую роль играют жесты.

Необычную иллюстрацию такой активной визуализации представляет собой рука-реликварий из сокровищницы собора в Эссене. В отличие от большинства реликвариев этого типа рука в данном случае не благословляет. Она держит пятигранную часовню, возможно, напоминавшую Гроб Господень и некогда содержавшую реликвию. Интересно то, что этот предмет не результат позднейшей переделки: рука является частью реликвария начала XIII в., а в конце того же столетия благословляющую руку заменили на руку, демонстрирующую центрическую в плане церковь — второе вместилище реликвии, к тому же тоже руки. На реликварий была наложена выполненная в черной эмали пластинка с изображением донатора — лежащей со скрепленными руками аббатиссы Беатрисы из Хольте.

Идея сделать очевидной для взгляда связь между реликвией, т.е. содержимым, и сценой, т.е. содержащим, утвердилась легко, поскольку многие реликварии во время Великого поста были закрыты покрывалами, что засвидетельствовано уставными книгами Шартра и Амьена. Открытие их по истечении поста заставляло взгляд искать путь к тайне с помощью предназначенной для этого собственной мизансцены реликвария. Требование показывать гостию и желание созерцать реликвии — это явления почти одного времени. Можно даже считать, что необходимость видеть гостию была лишь симптомом какого-то более важного явления, прелюдией которого еще раньше стала ритуальная демонстрация реликвий вне реликвариев.

Мы видели, что дарохранительницы начали распространяться не ранее XIV в. Нужно также подчеркнуть, что эти предметы зачастую содержали и гостию, и реликвии. В 1328 г. аррасский ювелир приспособил ларец для святого шипа под дарохранительницу. Инвентарь сокровищницы парижской церкви Сен-Сепулькр, составленный в 1379 г., упоминает дарохранительницу в форме статуэтки Иоанна Крестителя, несущего «небольшой сосуд с Агнцем Божиим и еще один сосуд с двумя хрусталиками, чтобы нести Тело Господне в этот праздник». То есть можно было вынуть гостию из руки святого и заменить ее реликвиями. Двойная функция некоторых реликвариев и сосуществование гостии и мощей святых в одном сосуде засвидетельствованы не раз.

Взятие Константинополя и массовый вывоз реликвий и икон, конечно, не объясняют всех изменений, произошедших с формой реликвария, но несомненно им способствовали. Реликвии и их «протореликварии» очень почитались на Западе и ранее, а тут они получили новое значение, в том числе эстетическое. Одновременно с этим новое историческое значение обрели и мощи. Отделенная от святого тела или предмета, тем самым освобожденная от физической ассоциации с определенным объемом, реликвия характеризовалась теперь прежде всего своим небольшим размером. Бесформенный фрагмент, едва различимая материя, она получает какой-то смысл только в свете текстов — особенно подлинных, — и *capsa*, в которой она хранится. На самом деле эта «оправа» рождает целый ряд новых ассоциаций помимо элементарной идентификации реликвии: в определенном смысле реликварий сам призван удостоверить ее подлинность, что выражено догматической программой его иконографии. Реликварий способствует эффекту «перевернутого величия», о котором говорит Питер Браун. Роскошь орнаментального или фигуративного украшения святых мощей поражает верующего: в Нуайоне могила-реликварий св. Элуа во время Великого поста закрывалась тканью, потому что блеск ее драгоценных камней совсем не подходил этому периоду церковного календаря.

Благодаря такому облачению реликвия стала частью тех бесчисленных творений, которые человек посвятил славе Божией. Парадоксальным образом, именно внутри такой наполненной мерцающим светом часовни и с ее помощью мизерная частица, по словам Виктрис Руанской, оказалась «связанной со всем ве-

личием вечности». Это, конечно, не нравилось Гвиберту Ножанскому, суровому критику и историку культа мощей. В начале XII в. в трактате «О мощах святых» он осуждал использование реликвариев, слишком роскошных на его вкус: выставление на показ реликвий в таких ковчегах равнозначно торговле и даже шарлатанству. С замечательной остротой он нашел и механизмы возникновения нового культа, и причины сопровождавших его эксцессов, поэтому его анализ имеет значение для понимания всего Средневековья. Можно заметить, как реликвия постепенно перемещается внутри реликвария: в статуэтках-реликвариях реликвия помещается поначалу внутри нее самой; в XIII в. она обычно лежит под хрустальной линзой, а в конце XIV в. она кладется внутрь цоколя, оставляя свободным собственно изображение. Она уже не часть художественного образа, а лишь повод для его создания.

Два примера могут проиллюстрировать это изменение. Один из них — уникальное произведение из художественной галереи Уолтерс в Балтиморе, реликварий для шипа из тернового венца, датируемый почти точно 1347–1349 гг. Шип вставлен в небольшую увенчанную стрельчатой аркой табличку высотой сантиметров в пять, которую несет коленопреклоненный ангел. На том же прямоугольном цоколе лежат игральные кости, два ангела держат молоток, гвозди и прут, стоят столб истязания с петухом на вершине (намек на отречение Петра) и крест (два этих последних предмета также заключали в себе реликвии). Доминирует над всеми этими орудиями Страстей, *arma Christi*, стоящая фигура Христа в набедренной повязке, с терновым венцом на голове и со скрещенными руками согласно хорошо известному типу «образа сострадания», *imago pietatis*, известному по иконе из Санта-Кроче-ин-Джерузалемме в Риме.

Но в отличие от общепринятой иконографии у страдающего Христа в данном случае открыты глаза. Это настоящий образ для поклонения, культ которого предполагал диалог между верующим и Христом. Можно было молиться собственно *arma Christi*, но в сопровождении реликвий — Шипа, Креста, Колонны — они требовали особого почитания. В лицевую часть венца вмонтирован рубин, что, возможно, соотносится с одним гимном XIV в. («Драгоценные камни сияют [в Его венце], как искры, это капли крови»), но его положение на фигуре Христа могло также обозначать присутствие в статуэтке реликвии. Такое на-

мерение, отражающее богословскую рефлексию, подтверждается существованием зафиксированных в разных контекстах молитв, относящихся к Страстям, к ранам, к божественной крови. Геральдическое размещение *arma Christi*, особенно в этом предмете, способствовало как запоминанию молитв, так и их последовательному чтению. Такое размещение, подчеркнем это, имело в Средние века не эстетическую, а мнемотехническую функцию, способствовало активизации памяти. В отличие от реликвариев XIII–XIV вв., где реликвия была предметом разрабатанной мизансцены и подчиняла себе всю выразительность жестов, она превратилась здесь просто в дополнительную силу, уже не определявшую размещение фигур.

Другой пример — это один из шедевров парижского ювелирного искусства 1400 г., хранящийся в сокровищнице собора в Эстергоме (Венгрия) и известный как «Голгофа Матяша Корвина». Она изготовлена в технике объемной золоченой эмали. Распятие и стоящие по бокам Дева Мария и св. Иоанн Богослов поставлены на часовенку с контрфорсами, под которыми можно видеть фигурки пророков (Илия, Исайя и Иеремия); внизу, на оси Креста, Христос, привязанный к столбу, идентифицируется с иконографическим типом Христа в доме первосвященника. Инвентарь, составленный после смерти герцога бургундского Филиппа Смелого, упоминает эту голгофу и добавляет, что он был подарен ему Маргаритой Фламандской в 1403 г. В центре креста, с обратной стороны есть выемка для хранения частицы Животворящего Древа. Несмотря на отличия в иконографии, этот предмет напоминает композицию другой голгофы — «колodца Моисея», созданного Клаусом Слютером для герцогской обители Шанмоль. Драгоценность произведения («Крест украшен пятью рубинами, двумя резными камнями, сорок одной большой жемчужиной и многочисленными средними жемчужинами») противоречит патетике трех основных фигур. Но его сверкающая красота и драматичность композиции привлекают гораздо большее внимание, чем присутствие реликвий.

ФИЗИКА И МЕТАФИЗИКА ЗРЕНИЯ

Оставим на время предметы, чтобы снова вернуться к тем текстам, которые показывают, какое большое внимание Средние века уделяли проблемам, связанным со зрением, начиная с

азов — оптики, заканчивая высшим выражением — мистическим видением. Обе формы должны рассматриваться как деятельность интеллекта, ищущего путь к невидимому через видимый мир.

Роберт Гроссетест считал, что зрачок является предметом исследования двух областей знания — оптики и науки о природе: «Зрачок должны изучать и оптик, и физик» (*Et perspectivi et physici est speculatio de iride*). Уже для Плотина произведение искусства было «зримым образом вещи», влияние которой оно испытывает, «подобно зеркалу». Оптическое восприятие приобретает при этом особую значимость, поскольку согласно этой идее сам орган зрения играет и метафизическую, и психологическую роль. Расстояние между глазом и объектом может привести к неправильному восприятию в силу «сокращения, которое уничтожает цвет и уменьшает размер». В изображении первый план должен быть отдан предметам или созерцанию: «Глубина — это материя, поэтому она — тьма. Свет, ее освещающий, — это форма, и ум созерцает форму. Созерцая форму некоего сущего, он видит, что глубина этого сущего — тьма, помещенная под светом. Светящийся глаз, направляя взгляд на свет или цвета, эти сгустки света, различает существование темного и материального фона, скрывающегося под цветной поверхностью». Чтобы правильно увидеть образ, «глаз должен уподобиться видимому предмету», а зритель — прибегнуть к помощи «внутреннего ока». Благодаря «умному зрению» человек может абстрагироваться от пространственной протяженности, окружающей его физический глаз. Уничтожение этой преграды — неременное условие для такой потери сознания, которая в буквальном смысле позволяет нам раствориться в едином.

Поставленная таким образом проблема зрения стала отправной точкой всякого описания мистического опыта на протяжении всего Средневековья начиная с Бернарда Клервоского: зрение как излучение есть прототип мистического видения.

В средневековой мысли всякая вещь отсылала к сверхъестественному, и взгляд призван был к тому, чтобы пересечь видимую непрозрачность материальных вещей. Но сама эта материя необходима. Уже в сочинении «О небесной иерархии» псевдо-Дионисия Ареопагита можно прочесть: «Совершенно невозможно, чтобы наш человеческий ум смог нематериально уподобиться небесной иерархии и созерцать ее, не опираясь на

материальное, способное вести нас, уподобляясь нашей природе». Данте говорит, что искусство располагается на трех уровнях: в уме художника, в инструменте и в материале. Для Иоанна Скота Эриугены всякая материя прекрасна. Вспомним слова, которые аббат Сугерий приказал написать на вратах перестроенной его стараниями церкви Сен-Дени.

У нас еще будет возможность вернуться к этому аспекту средневековой мысли. Сейчас нужно напомнить, что «Апология к Вильгельму» не отрицает необходимость искусства в религиозной жизни. Она отвергает лишь то, что пахнет язычеством, особенно внутри монастырских стен, то же, что привлекает паству, — разве не благотворно? Чувства вообще, и в частности зрение, для Бернарда, конечно, не являются самым надежным путем, приводящим верующего к Богу, но отрицать значение зрения в принципе он не мог. Позже Винсент из Бове будет учить, что видимая красота может служить «началом пути к Богу».

Мы утверждаем, что совершенно новое отношение к производству искусства рождается в XIII в. — в эпоху, когда центральное значение придается оптике или перспективе. Если оптика (или перспектива) — синонимичные для того времени понятия — представляет собой основную главу в истории философской, богословской и научной мысли XIII в., то это не значит, что именно она породила новую концепцию искусства. Интерес к оптике со стороны прежде всего францисканских богословов сопровождался открытиями в изучении собственно зрения. Роль визуального свидетельства в евангелической жизни св. Франциска или зрения в культе реликвий подсказывает, что глаза обладали и некой метафорической функцией: как напомнил Роджер Бэкон, свет распространяется так же, как божественная благодать, а чувственный опыт в сочетании с научным опытом помогает интеллекту в его поиске Бога. Другой францисканец, Варфоломей Болонский, написал трактат «О свете» (*De luce*), где доказывал, что Бог-Свет есть источник всякого света. Таким образом, изучающая природные свойства света оптика стала частью богословской мысли.

У Роджера Бэкона можно найти различные способы применения оптики, точнее говоря, он различает три типа зрения: прямое, отраженное и преломленное. Подобно лучам естественного света, свет истины падает прямо на совершенные души, преломляется на несовершенных душах и отражается от душ

неправедных. В области духовных истин прямое зрение представляет собой лицезрение Бога, преломленное — созерцание ангельских духов, наконец, отраженное являет духов, заключенных в тела.

Для францисканца Бонавентуры божественная сущность — это свет; и всякий свет, аналогично, есть отражение своего трансцендентного источника, что выражается глаголом *relucere*. В мистическом экстазе размышление сменяется «опытным познанием», *cognitio experimentalis*: прикосновением, ощупыванием, впитыванием. Не мысль, а любовь распространяется дальше, чем зрение (*Amor [...] multo plus se extendit quam visio*).

Многие средневековые богословы признают, что зрение самое совершенное из наших чувств. «Высшие и светоносные тела проникают через зрение» (*Per visum intrant corpora sublimia et luminosa*), писал Бонавентура. Фома Аквинский говорил: «Благодаря зрению, самому тонкому из чувств и указующему разницу между вещами, человек может свободно всесторонне познавать чувственные объекты, вещи небесные и земные, чтобы через них постичь умозрительную истину». Для Роджера Бэкона глаз как совершенный орган соответствует совершенной форме сферы...

Философы XIII столетия не были первыми, кто заинтересовался оптикой, а также анатомией и физиологией глаза. Его истоки в греческой мысли, воспринятой и обогащенной арабами. Из латинских переводов арабских трактатов XIII в., в свою очередь, познакомился и с оптикой Евклида и Птолемея, и с «Функциями частей тела» Галена (*De usu partium*), где, в частности, идет речь об анатомии глаза. Арабские сочинения «Оптика» (*Perspectiva*) Альхазена и «О зрении» (*De aspectibus*) аль-Кинди обогатили греческие источники, из которых они черпали материал для собственных опытов.

Оптика XIII в. отмечена творчеством четырех крупных авторов: Роберта Гроссетеста, Роджера Бэкона, Иоанна Пекхама (все они английские францисканцы) и Витело из Силезии. Бэкон очень пространно описал анатомию и физиологию глаза в своей «Оптике». Процесс зрения происходит не в глазе, а в мозге: «Два нерва, идущие от двух сторон передней части мозга, сходятся в общем нерве на поверхности мозга, а потом, расходясь, достигают глаз» (*Noc est nervus communis in superficie cerebri, ubi concurrunt duo nervi venientes a duabus partibus anterioris cerebri*,

qui post concursum dividuntur, et extenduntur ad oculos). Далее он следует Альхазену: «Поскольку крайний чувствительный элемент находится в передней части мозга, некоторые предполагают, что в нем и обретается мышление, а также воображение или фантазия» (Quod istud ultimum sentiens est in anteriori parte cerebri, videtur sic alicui, quod esset sensus communis, et imaginatio, vel phantasia, quae sunt in anteriori cerebro).

Тоже вслед за Альхазеном Витело описывает глаз как водянистую субстанцию из трех жидкостей, humores, окруженную четырьмя «оболочками», tunica. Местопребывание зрения — в середине глаза, в «кристаллической или ледянистой жидкости» (humor crystallinus vel glacialis), составляющей внешнюю часть «ледянистой сферы» (sphaera glacialis), в то время как задняя часть называется «стеклянистой жидкостью» (humor vitreus). Хрусталику предшествует «белковая жидкость» (humor albugineus), похожая на белок в яйце. «Стеклянистая жидкость» и хрусталик окружены «оболочкой паука», или «сетчаткой» (tunica aranea, tunica retina), а вся «кристаллическая жидкость» с «белковой жидкостью» окружена «виноградной оболочкой» (tunica uvea), поскольку она похожа на виноградную ягоду. Лицевая сторона этой кожицы имеет отверстие, зрачок, через который воспринимаются предметы. Жидкость не вытекает из него благодаря «роговой оболочке» (tunica cornea), которая продолжается по сторонам в виде непрозрачной кожицы, называемой «соединительной» (coniunctiva) или «закрепительной» (consolidativa). «Оптический нерв» (nervus opticus) представляет собой две полые оболочки, содержащие вещество, делающее возможным зрительный акт: «зрительный дух» (spiritus visibilis). Эти оболочки рождаются в передней части мозга, соединяются в единый нерв (nervus communis) и снова расходятся. Внутри общего нерва также течет «зрительный дух» — в нем и происходит визуальное восприятие, «функция различения» (virtus distinctiva).

Витело вместе с Альхазеном не соглашается с платониками в том, что глаз испускает лучи, которые как бы обволакивают предмет, чтобы его ощупать. Напротив, световые лучи вместе с цветами проникают в собирающий их глаз, который пропускает их в общий нерв, обладающий способностью суждения. Таким образом, глаз воспринимает «формы» или «интенции форм», которые Роджер Бэкон называет «видами» (species).

Альхазен перечислял двадцать два видимых предмета (*visibilia*), которые упоминаются вслед за ним у Витело и Бэкона. Речь идет прежде всего о свете и цвете: «Никакой видимый предмет не воспринимается одним лишь зрением, кроме света и цветов» (*Nullum visibilium comprehenditur solo sensu visus, nisi solum lucis et colores*). Согласно заимствованному у Аристотеля определению свет, будь то источник или отражение, является основой цвета: «Свет есть ипостась цвета» (*Lucis quae est hypostasis coloris*). Эти два видимых предмета «видимы сами по себе» (*visibilia per se*), поскольку они воспринимаемы лишь с помощью зрения, в то время как остальные двадцать, в восприятии которых помогают и другие чувства, «видимы акцидентально» (*visibilia per accidens*). Речь идет об удаленности, величине, месте (*situs*), телесности, форме, отношении зависимости, разделении, числах, движении, покое, шероховатости и гладкости, прозрачности, плотности, тени, темноте, красоте, уродстве, бесформенности. Для такого апологета опытного знания, как Роджер Бэкон, зрение, самое надежное чувство, предполагало от семи до десяти условий, необходимых для его совершенного использования: свет, расстояние, фронтальность, величину, плотность (выше, чем в окружающем предмет пространстве), разреженность окружающего пространства, распространение света в течение определенного времени.

Бэкон выделяет три способа зрительного познания: «Первое познание совершается с помощью исключительно ощущения, без участия души; так в целом познаются свет и цвет» (*Est ergo prima cognitio solo sensu sine aliqua virtute animae, et sic cognoscuntur lux et color in universali*). «Но если не забыто впечатление от собственного света увиденных прежде звезд, то это второе познание, называемое Альхазеном уподоблением» (*Sed si non tradiderunt oblivioni imaginationem lucis proprie cujuslibet stellarum prius visarum, cognoscunt lucis earum cognitione secunda, quae est per similitudinem secundum Alhazen*). «Третий способ познания не может основываться только на ощущении и на сравнении с увиденным прежде, он рассматривает вещь независимо; для такого познания есть множество условий, и оно представляет собой нечто вроде рассуждения» (*Cognitio vero tertia adhuc est, quae non potest fieri solo sensu, et non est per comparisonem ad prius visum, sed absolute considerat presentem rem; ad cujus cognitionem plura requiruntur, et est quasi quoddam genus arguendi*).

Бэкон, напомним, разделял три вида зрения: прямое, отраженное и преломленное. Взгляд может использовать инструменты для усиления зрительной способности: сферу, квадрант, астролябию и т.п. Например, небесные явления не постижимы иначе, как только с помощью этих «удостоверяющих» приборов. Как знание можно проверить чувственным опытом, точно так же нашей внутренней наукой нужно считать озарение, которое Бэкон определял как метод познания духовных истин. Он видел в таинствах эквивалент оптических приборов: они составляют нашу внутреннюю науку, и среди всех евхаристия — это «удостоверяющая» истина, которая «обоживает» человека, «уподобляет его Христу».

При наличии идеальных условий, продиктованных Витело и Бэконом, становится возможным восприятие не только простых, но и составных форм, чья внутренняя организация построена на пропорции. Согласно Витело, одни формы должны быть увидены издалека, другие — с близкого расстояния. Материальный облик ласкает глаз больше, чем что-либо еще. Собственная красота есть у контура и у телесной массы, у непрерывного и у дискретного, у прозрачного и у мутного, у подобного и неподобного. «Объединение» внутри сложной формы гармонично, если основано на правильной пропорции. «Вся красота, возникающая при сочленении чувственных восприятий, ...состоит в подобающей формам пропорциональности» (*Omnes pulchritudines ex coniunctione intentionum sensibilium ...consistunt in proportionalitate debita formis*). В некоторых условиях эстетическое восприятие может обмануть: при нехватке света, из-за большого расстояния, неправильно выбранного угла зрения, слишком малого или слишком большого размера формы, особенностей условий восприятия, свойств материала, слабости зрительного органа, краткости эмоциональной реакции.

Оригинальность мысли Витело по сравнению со схоластикой, оригинальность, которой он обязан Альхазену, это интерес к восприятию. Соединяя способность суждения с сенсорикой начиная со стадии восприятия, Витело опережает свое время и делает большой шаг к перцептивной психологии. Зрительно воспринимая предмет, пишет он, мы приписываем ему определенное положение среди известных нам предметов, в результате чего происходит вмешательство «универсальных форм» (*formae universales*), существующих в душе. Всякий предмет обладает

своими собственными чертами, а также теми, которые объединяют его с другими предметами, — формой, внешним обликом, цветом (последний не является постоянным).

Следует, однако, выделить еще одно понятие, не альхазеновское, развитое Гроссетестом и особенно Бэконом: «вид», *species*. Автор трактата «Об интеллигенциях» (*De intelligentiis*), ранее идентифицировавшийся с Витело, писал, что «вид — это способность к воспроизводству» (*species est virtus exemplar*). Согласно Гроссетесту, зрение возможно потому, что вещь, или страдательное, *patiens*, и зритель, или действующее лицо, *agens*, производят *species*. Бэкон использовал этот термин постоянно и посвятил ему отдельный трактат, где *species* описываются как лучи или даже силовые потоки различного происхождения: от качеств, воздействующих на чувства, субстанций, материи, воплощенной в формы, органов чувств. Их не производят ни материя, ни количество, ни «чувственные вещи» вообще (*sensibilia communia*). Бэкон завершает свое повествование вопросом, не являются ли «виды» производными общих понятий.

Если говорить в терминах геометрии, существование *species* предполагает, что каждый предмет является вершиной пирамиды из линий, которые бесконечно умножаются и встречаются со *species* других предметов, например нашего зрения. Распространение «видов» делает очевидной активную роль зрителя и предмета, на который он смотрит. Между чувственными образами, произведенными двумя действующими лицами, существует общая траектория — зрительная ось, визуальная пирамида с *agens* в основе и *patiens* в вершине. Теория «видов» в определенной мере разрешала конфликт между эпикурейцами и пифагорейцами, известный в Древней Греции. Согласно первым, предметы передавали глазу свои *eidola*, что-то вроде верных слепков; вторые противопоставляли им существование сил, исходивших вовсе не из объекта, а из глаза. Стоики даже подвели под этот тезис геометрическую базу: по их мнению, сила глаза имела коническую форму.

В 1277 г. епископ парижский Стефан Тампье провозгласил возможность существования многих миров, заменив космос греков на растягиваемый до бесконечности универсум, который зиждился не на научных основаниях опыта, а на вере в божественное всемогущество. Тогда открылся путь, на котором разум мог бы расширить поле своих экспериментов, а наука

могла бы показать, как это было в духе Роджера Бэкона, величие дел Божьих.

Мистика Майстера Экхарта связала проблему зрения и зримых вещей с идеей внутреннего опыта: «Один ученый сказал, что если бы не было посредничества, мы ничего бы не увидели. Чтобы я увидел цвет на стене, он должен истончиться в свете и в воздухе и его образ должен проникнуть в мои глаза. Св. Бернард сказал, что глаз похож на небо, он вмещает в себя небо; ухо на это неспособно, ведь оно его не слышит, как и язык, который его не пробует на вкус. Кроме того, глаз круглый, подобно небу. Наконец, он высоко, как и небо. Глаз получает отпечаток света, он обладает качеством неба». По Экхарту, глаз настолько похож на небо, что становится главным из наших чувств. Процесс зрения позволяет понять, что происходит в экстатическом видении: «Я думал ...об одном сравнении, и если вы можете хорошо его понять, вы поймете и мой способ видеть, и глубинный смысл всех идей, которые я когда-либо проповедовал. Я сравнил мой глаз с деревом: когда он открыт, это глаз; когда он закрыт, это тот же глаз. Что касается дерева, от него ничего не убывает и к нему ничего не прибавляется вне зависимости от того, видит его кто-нибудь или нет. Поймите меня хорошенько! Но если мой глаз, единый и простой по своей сути, откроется и бросит взгляд на дерево, каждый останется при своем, и все же они как бы объединяются, так что истинно можно сказать "глаз-дерево", дерево — мой глаз. Но если бы дерево было лишено материи и было абсолютно духовно, как взгляд моего глаза, можно было бы со всей очевидностью утверждать, что в процессе созерцания дерево и мой глаз составляют единое существо».

Николай Кузанский сформулировал своего рода аллгорию на тему умного зрения в определении Фомы Аквинского. По Кузанцу, свет распространяется в виде пирамиды, касающейся основания пирамиды тьмы, вершина которой, в свою очередь, соприкасается с серединой основания световой пирамиды. Между этими двумя базами, чередуя единство и множественность, располагаются области ума, души и тела.

Если Майстер Экхарт еще мог сказать, что «глаз сам по себе благороднее, чем глаз, нарисованный на стене», Николай Кузанский уже считал и написанный красками глаз символом взгляда и всемогущества Бога. В сочинении «О видении Бога» он представляет «образ Того, Кто видит все, что выражено в

портрете, созданном совершенной живописью и обладающем тем свойством, что Он взирает на все окружающие предметы одинаково». Именно такому изображению он учил монахов конгрегации Тегернзее: взгляд, направленный одновременно во все стороны, приглашает нас к постоянному общению лицом к лицу, становясь метафорой «умного зрения», *visio intellectualis*. Это мистический опыт, поскольку в нем происходит смешение и в то же время единство в несхожести.

Почитатель Майстера Экхарта, Кузанец не раз мог встретить у него метафоры зрения и человеческого глаза. Например, в 64-й проповеди: «Писание говорит: “Моисей видел Бога лицом к лицу”. Учителя противоречат этому: там, где появляются два лица, нельзя увидеть Бога, поскольку Бог один, а не два. Ведь тот, кто видит Бога, видит лишь одного». В 48-й проповеди он определяет свойства духовного взгляда. Взгляд Всевидящего, для Кузанца, мог быть лишь метафорой «совпадения противоположностей» (*coincidentia oppositorum*) в человеческой душе: «Чем дальше она выходит из себя в иное, чтобы познать его, тем глубже она проникает в самое себя, чтобы познать себя» (*Et quanto plus egreditur ad alia, ut ipsa cognoscat, tanto plus in se ingreditur, ut se cognoscat*). Чуть больше она обращается к внешним объектам, тем определеннее она возвращается к себе. Этот «оптический» переворот обозначает своего рода крайнюю точку истории взгляда такой, какой она была написана метафизиками света.

В отличие от других исследователей мы считаем, что нет прямой связи между проблемами оптики, рассматривавшимися оксфордскими францисканцами, и новой концепцией пространства, о которой свидетельствует искусство Джотто в Ассизи. Ее источник следует искать в осуществлявшихся с середины XIII в. попытках включить эпизоды жизни Беднячка в реальный мир. В этом контексте методы, использованные Джотто для отображения третьего измерения, предназначались для усиления эмоционального воздействия на чувства верующего. Несомненно, однако, что вопросам зрения одновременно уделяют внимание в разной среде. Как не провести параллель между спекуляциями об оптике и новым значением, которое зарождающееся францисканство уделяло свидетельству воочию? Как не вспомнить, в связи с благоприятным воздействием, ожидаемым от святых реликвий, о тех *species*, которые от них исходят и встречаются

с такими же активно действующими species, исходившими из глаз верующих? А столь разработанная драматургия реликвариев, которую мы описали, — не призвана ли и она подчеркнуть действие «видов»? Не позволяет ли она некоторым образом «нацелиться» на кусочек драгоценной материи, на то место в пространстве, в которое должна быть опущена «зрительная ось», axis visualis?

Еще раз подчеркнем, что речь идет о явлениях параллельных, не связанных никакими причинно-следственными связями и принадлежащих реальностям разного уровня. Художественные формы, какими бы развитыми они ни были, никогда не являются иллюстрациями какой-либо философии, тем более метафизики. Но когда утонченность форм и явный поиск жестов и выражений направлены на то, чтобы обратить на себя наше зрительное внимание, когда реликварий перестает просто служить средством передачи ученой догматической программы, но создается как предмет оптической игры, постепенно вводящей взгляд в самое сердце священной тайны, тогда мы вправе считать, что авторы этого предмета — богословы и художники — придают особое значение его визуальным качествам. Несмотря на то что большую часть года он был спрятан в недоступной ризнице или стоял на алтаре, не видимом за оградой амвона, либо вообще находился в культовом здании, закрытом все время за исключением часов мессы, этот реликварий ждал литургического праздника, чтобы представить верующему свою великолепную сценографию. В силу такой недоступности прихожанину, несомненно, еще больше хотелось видеть ее, и тем сильнее он радовался в тот момент, когда, наконец, получал доступ к предмету. В позднесредневековом «городе-реликварии» пространство человека и пространство святого тела были четко разделены, несмотря на их соседство и великую солидарность. Сознание этой близости и доступности должно было иметь серьезное влияние на стиль жизни людей.

IV. Архитектура и круг «ценителей»

РЕЛИКВИИ И НОВАЦИИ В ЗОДЧЕСТВЕ

Если мы начинаем эту главу с сугериевской церкви Сен-Дени, это не значит, что мы считаем это здание началом готической архитектуры в целом. Однако такое мнение еще очень распространено, потому что оно некоторым образом — Сугерий не преминул бы сказать: «чудесным образом» — удовлетворяет сразу трем запросам историка. Новую эру в истории искусства можно было бы начать с определенного момента, с определенного памятника, да еще и основываясь на сохранившемся письменном комментари, оставленном самим автором этого памятника. Такой щит из точных ответов оставляет, однако, незащищенным целый ряд вопросов: мы почти ничего не знаем об изначальном облике этого храма; значительные трудности возникают при сопоставлении текстов Сугерия с тем, что нам известно о зодчестве 1140–1144 гг.; потеря основной части скульптурного убранства делает невозможным комплексное рассмотрение хода строительства. Непросто определить место Сен-Дени в архитектуре королевского домена между 1130 и 1150 гг. Важный шаг можно было бы сделать, если бы мы знали, в каком состоянии церковь находилась непосредственно перед началом строительства или хотя бы около 1125 г., когда аббат начал сбор необходимых для реконструкции средств. Историки искусства, одержимые исследованием исключительно новых элементов этой архитектуры, забыли о том здании, которое Сугерий, согласно его собственным словам, собирался лишь «увеличить».

Вызывает большое удивление, когда в расположении того, что очень неудачно названо «фасадом», находишь отзвуки каролингского «западного массива», вестверка. В двойной травее в центре и в прилегающих боковых башнях помещаются верхние капеллы. Средняя посвящена Деве Марии и св. Михаилу, архангелу, которому принадлежали помещения над входом капеллы во многих предроманских и романских церквях: Сен-Пьер в Шартре, Сен-Жермен-де-Пре в Париже, Сен-Бенуа-сюр-Луар, Сен-Филибер в Турнюсе. Сугерий определенно говорит, что эта «центральная

молельня ...прекрасна и достойна быть жилищем ангелов, в честь пресвятой Богородицы и Приснодевы Марии, святого архангела Михаила и всех ангелов, а также святого Романа».

Алкуин прославлял архангела Михаила как заступника перед Богом, стража Небесного града. В одном коптском сочинении о возведении на престол св. Михаила говорится, что его роль в день Страшного суда будет состоять в том, чтобы выводить души из областей смерти, расположенных на западе, к свету. В каролингской архитектуре западная часть церкви воспринималась как прообраз Небесного Иерусалима, здесь праздновались Воскресение и Вознесение, темы которых были представлены на створках врат Сен-Дени. Жилища ангелов, расположенные на западе, «граница между домом [Бога] и миром людей». Настойчивость, с которой Сугерий подчеркивает красоту этой молельни, не эстетическое, а точное иконологическое указание. С этой точки зрения он вполне проникнут неоплатонической метафизикой света. Трактат псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии» начинается с описания «пути Света», «Отчего Света», «Начала всякого Света», «анагогического» характера «иерархий небесных умов». Это указывает нам путь к пониманию актуального в XII в. значения верхних капелл в западном массиве, несомненно, скопированных с предшествующего сооружения. Само их существование, и особенно капеллы св. Михаила, должно пониматься как явная аллюзия на архитектурную тему каролингского происхождения, даже если в их форме и общем устройстве не было ничего общего с прототипами.

Внешний облик западного массива Сен-Дени своей суровостью разительно отличается от тонкости внутреннего пространства хора, также перестроенного Сугерием. Эта суровость, несмотря на значительные отличия, заставляет вспомнить о фасаде монастырской церкви в Кане, посвященной св. Стефану: выделение центральной части, скульптурные циклы на трех порталах, зубцы, огибающие фасад непосредственно у основания башен. Сугерий сам позаботился о том, чтобы удостоверить нас в эстетической и военной функции этих зубцов.

Иконографическая программа порталов известна нам лишь частично. В тимпане центрального портала помещался «Страшный суд», на откосах «Девы разумные и неразумные». Такое размещение послужит примером для соборов Парижа и Амьена. Правый тимпан был посвящен святому покровителю храма, а

его откосы — годовым трудам. Этот цикл продолжался на откосах левого портала, тимпан которого был занят мозаикой. Иконография ее нам неизвестна, но Сугерий рассказывает, что он установил ее под аркадой «против всякого обычая». Эта мозаика заставляет вспомнить о римских церквях, можно даже предположить, что ее иконография была неким реверансом папству, поскольку правый портал посвящен Дионисию, который, как мы знаем из «Христианской Галлии» (*Gallia Christiana*), «не имеет никакого отношения к Римской церкви» (*nulla ad Romanam ecclesiam medio pertinens*). Использование такой подчеркнуто «античной», т.е. «раннехристианской» техники должно было бросаться в глаза и означало, что представленный на мозаике образ обладал всеми характеристиками реликвии в отличие от окружавшего ее скульптурного ансамбля.

Три портала дополняли двадцать статуй-колонн (восемь в центре и двенадцать справа и слева), изображавшие персонажей Ветхого Завета. Это был первый ансамбль такого типа.

Сугерий, конечно, продумал каждую деталь этой программы и внимательно проследил за ее выполнением. Хотя ученый аббат мог учитывать одновременно несколько значений, нам кажется, что фасад мыслился им прежде всего как «Врата неба», *Porta coeli*: именно таким он предстает с первого взгляда. Стихи, которые он приказал начертать на вратах, лишь подтверждают эту гипотезу:

Если ворот красоту желаешь воспеть ты достойно,
Траты и злато забудь, одно мастерство лишь припомни.
Свет благородный сей храм излучает, но светом достойным
Пусть и умы просветит, да внидут, лучом осиянны,
В истины свет, где Христос правды вратами явился.

Начиная с Панофского, эти стихи трактовались в неоплатоническом ключе, что вполне верно, но, на наш взгляд, недостаточно. Если весь фасад есть *Porta coeli*, как это подтверждается, в частности, иконографией центрального портала со Страшным судом, циклом разумных и неразумных дев и посвящением верхней капеллы, то четвертый и пятый стихи говорят не только о духовном восхождении верующего, ведомого лучами света и «достигающего истинного Света», но и о реальном пути, который прихожанин должен пройти от входа в храм до алтаря, где «Христос правды вратами явился». Зажженные светильники

разумных дев — это еще одно конкретное указание на этот свет, освещающий путь к Истине.

Второе начинание Сугерия состояло в «расширении» хора, «отличающегося новыми арками и колоннами как в крипте, так и в верхней части под сводами и получившего новое перекрытие». «Мы бились за возведение и завершение трансепта, за гармоническое сочетание ранней постройки с новой». Строительство началось в тот момент, когда башни фасада еще не были возведены, но такая ситуация была вполне обычной для Средневековья. Чаше всего они не достраивались до полного перекрытия нефа, поскольку их использовали для подъема материалов. Это объясняет, почему так много башен осталось незаконченными или были закончены гораздо позже нижних этажей. Сугерий уже мечтал о еще одной стройке: ему хотелось «перекрыть центральный неф и привести его в соответствие с обеими перестроенными частями, сохранив фрагменты древних стен, на которые, по свидетельству древних текстов, возлагал руки верховный первосвященник Иисус Христос». Эти «священные» древние камни, согласно словам Сугерия, настоящие «реликвии».

Расширение хора представляло собой переделку двух крипт, верхней и нижней, содержавших святые реликвии, чтобы покрыть их сводами одинаковой высоты. В результате этого пол нового хора оказывался поднятым, давая возможность лицезреть реликвии, стоявшие на алтарях. Сугерий упоминает также «созданную [его] стараниями элегантную обходную галерею с капеллами [хора], чья красота всегда должна купаться в удивительном свете священных витражей». Он поставил там «двенадцать колонн по числу апостолов; еще двенадцать смотрели на них из галереи, представляя двенадцать пророков», вспоминая о словах апостола (Еф. 2, 19–21): «Вы ...зиждитесь на апостолах и пророках, а Иисус Христос — краеугольный камень, объединивший обе стены, из него-то и произрастает все здание, духовное и материальное, превращаясь в святой храм в Господе».

Оставим в стороне вопрос о символе Христа, который сам по себе заслуживает подробного обсуждения. Краеугольный камень, о котором говорит текст Сугерия, не что иное, как замковый камень. В средневековой аллегории Христос ассоциируется либо с первым камнем здания, как в «Первом Послании к Коринфянам» (3, 10–11), либо с краеугольным.

Колонны ассоциировались с апостолами еще бл. Августином, что в Средние века было взято на вооружение Бедой Достопочтенным, Храбаном Мавром, Гонорием Августодунским и другими. Более оригинально то, что колонны-апостолы и колонны-пророки трактуются как равнозначные, а не в иерархическом соотношении, как этого следовало бы ожидать. И те и другие несут на своих плечах Церковь. Важность этой сугериевской интерпретации становится ясна, только если обратить внимание на красоту этих колонн, тонкость которых расширяет и высвобождает пространство.

В том, как Сугерий расставил колонны в новой обходной галерее и в старой крипте, видно его понимание этих архитектурных элементов. В крипте он передвинул колонны к стене, так что они потеряли свою несущую функцию: они сделались выставленными напоказ архитектурными реликвиями крипты, созданной при аббате Фульраде. В хоре магдебургского собора, начатом строительством в 1209 г., были благочестиво сохранены колонны оттоновского здания. Их поставили, будто музейные экспонаты, на готические цоколи, давая тем самым понять, что они потеряли свою конструктивную функцию и стоят памятниками старины. Такие архитектурные предметы, говоря словами Сугерия, воспринимались как «реликвии». В сочинении «Об освящении» (*De consecratione*) аббат рассказывает, как он собирался поехать в Рим, чтобы вывезти мраморные колонны из дворца Диоклетиана или из других античных зданий. Так же действовал Карл Великий при строительстве своей капеллы в Аахене. Но, побоявшись трудностей в транспортировке, Сугерий снискал «великую щедрость Всевышнего» и нашел блоки мрамора в карьере неподалеку от Понтуаза. Из одной очень старой хартии Сен-Дени он мог заключить, что уже тогда храмовые колонны были предметом гордости, мерилom красоты всей постройки. В кратком описании базилики 799 г. помимо ста одного окна упоминаются пятьдесят толстых колонн, тридцать пять других и еще пять из цельного камня. В клуатре упоминаются пятьдесят девять больших, тридцать семь маленьких и семь цельных колонн, т.е. в общем сто девяносто три колонны, к которым следует прибавить пятьдесят две в остальных церквях, находившихся внутри аббатства.

Здесь можно видеть, как подрядчик одновременно старался сохранить следы древней базилики и ввести новые элементы,

ставшие предметом его гордости. И мозаика западного портала, и колонны крипты суть реликвии, которые Сугерий выставил напоказ в определенно новаторской сценографии: своды над стрельчатыми арками двойной обходной галереи, несомые легкими колоннами, представляют собой архитектуру, которая должна была восприниматься как настоящий вызов традиции. Вот в чем суть истории развития любого искусства: это не прямолинейное крещендо от бесформенного к шедевру, а извилистый путь, иногда ведущий вперед, иногда заставляющий возвращаться. На каждый шедевр сколько приходится разрывов, неудач, отказов? На каждый сохранившийся памятник — сколько разрушенных произведений, которые могли бы стать звеньями нашей умозрительной цепи? Сугериевский Сен-Дени вовсе не единственный шедевр архитектуры 1130–1140 гг., его роль в нашей картине развития стиля преувеличена. Но мы слишком мало знаем о том, что было сделано тогда же в других местах. И Сугерия, и его архитектора следует ценить за их способность к новаторству. Чтобы выполнить весьма непростую программу — включение крипты в новый хор, расширенный для культовых надобностей, — нужно было прибегнуть к таким конструктивным решениям, которые залили бы алтарь светом, покорив верующего уже в тот момент, когда он пересекал порог церкви, и это должно было контрастировать с существовавшим тогда каролингским нефом, еще больше погружавшимся во тьму.

В Сен-Дени Сугерий захотел показать, как соотносятся архитектурные реликвии и формальные новшества. Новый хор должен был стать своего рода ларцом для каролингской крипты: его сияние противопоставлялось темноте, властвовавшей в церкви, частично ушедшей под землю. Мощи святых оставили эту юдоль тьмы, чтобы присоединиться к свету, обволакивавшему алтари хора. Разве это не было со стороны Сугерия глубоко символическим жестом, в котором верность досточтимой церкви была соблюдена, но одновременно с достаточной ясностью провозглашено мистическое и эстетическое освящение нового храма?

Менее чем через столетие сугериевский хор грозил рухнуть. По крайней мере, такое заключение можно сделать из того, что в 1231 г. за его реставрацию взялся гениальный архитектор. Аркбутаны, по всей видимости, поддерживавшие верхнюю часть хора 1140 г., а может быть, и сам свод, явно ветшали. Причину этого

следует искать отчасти в слабости внутреннего пояса колонн. В 1231 г. они были заменены на сдвоенные колонны, несомненно, более толстые, чем первоначальные, видимо, сопоставимые с колоннами второго, внешнего пояса. Затем были полностью перестроены окна и своды. Нужно сказать, что проще было бы полностью разобрать и хор и выстроить его заново: раз архитектор 1231 г. сохранил двойную галерею и ее капеллы, значит, эта часть здания в своем формальном совершенстве и ему, и подрядчику показалась достойной сохранения, став, таким образом, еще одной архитектурной «реликвией». Такой стиль работы должен оцениваться с двух точек зрения: во-первых, он представлял собой как бы комментарий к произведению Сугерия, во-вторых, позволял архитектору включиться в традицию, которую он ценил и которая, в свою очередь, возвышала его самого.

Остановимся еще на двух примерах, которые показывают, насколько распространенным среди лучших архитекторов было такое диалектическое отношение к истории. Вначале речь пойдет о памятнике, который по многим параметрам может соперничать с Сен-Дени: это церковь Сен-Реми в Реймсе (илл. 8). Мощи, хранившиеся в этом бенедиктинском аббатстве, имели историческое значение, поскольку относились к эпохе христианизации франков, аббат Петр Целлийский, хотя и не обладал харизмой Сугерия, был значительной фигурой в богословии XII в. Реставрационные работы он начал около 1165 г. Хор и особенно фасад, созданные им по образцу Сен-Дени, это прекрасные памятники, о которых слишком часто забывают. Чтобы осветить внутреннее пространство, архитектор прорезал окна в галерее хора. Свет распространился и на западную часть храма, величественный фасад снаружи напоминает триумфальную арку, будучи при этом своего рода вывернутой наизнанку двойной стеной. Все это показывает, как много различных нетривиальных решений мог найти великий мастер, когда требовалось выполнить особый заказ.

В отличие от Сен-Дени эта дороманская монастырская церковь в Реймсе обладала фасадом с двумя квадратными в плане, снабженными лестницами башнями, на севере и на юге. Подрядчик Петра Целлийского их сохранил, хотя с середины XII в. такие башни уже получали гораздо более легкий силуэт. Сохранение старых башен было жестом, с помощью которого новая архитектура включала себя в традицию, подчеркивая настоящую древность церкви.



Илл. 8. Церковь Сен-Реми. Центральный неф и хор. Реймс. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Basilique_Saint-Remi_de_Reims_12.JPG>

Другой завет старины — две полуколонны, каннелированные пилястры на фасаде и полуколонны при входе в хор. Эти антикизирующие формы не новы — достаточно вспомнить Ключи и Сен-Лазар в Отене, — но в Реймсе, как и меровингские мраморные колонны и капители в Сен-Дени или оттоновские колонны в Магдебурге, они нужны были исключительно для экспозиции. Эти предметы — архитектурные, ложные «реликвии» — принадлежат «Ренессансу XII века». Лангрский собор дает еще одно тому подтверждение: капители в его перестроенном нефе представляют очень обширный репертуар антикизирующих типов.

То, что называется «раннеготической архитектурой», понятие, от использования которого мы отказались по целому ряду вышеизложенных причин, не характеризуется исключительно

игрой отсылок к древности. Она часто заимствует из романской архитектуры или цитирует ее. Сен-Люсьен в Бове, начатый около 1090 г., или винчестерский собор (1079) вдохновили сравнительно большое число зданий 1160–1180 гг. Бесплезно искать в этой архитектуре следы буквального копирования источников, на которые мы указываем. Это всегда адаптирование заимствованных мотивов к новым условиям восприятия. Мы еще вернемся к специфическим особенностям заимствований в Средние века.

В историографии начиная с XIX в. считается, что Сен-Дени — это первое здание нового стиля, названного «готическим». Но тогда получается, что не было других очагов, зажженных в то же время и в тех же местах. Среди памятников, которые позволяют нам сегодня оценить удивительные возможности зодчества 40-х годов XII в., собор в Сансе (илл. 9), вне всякого сомнения, наиболее оригинальное творение, возможно, более интересное, чем Сен-Дени. Заказчиком здесь также была личность неординарная: Генрих Кабан (Sanglier), в отличие от Сугерия, предста-



Илл. 9. Собор в Сансе. Центральный неф. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Sens%2C_Cath%C3%A9drale_Saint-%C3%88tienne%2C_1135-1534_%2825%29.jpg>

витель крупного феодального линияжа, архиепископ и примас Галлии с 1122 по 1142 г., адресат трактата Бернарда Клервоского о епископском служении. Можно верить текстам, которые относят начало строительных работ к 1140 г. Прелат подготовился всерьез к полной реконструкции здания X в., выбрал архитектора, утвердил проект и не испытывал никаких серьезных финансовых трудностей. К сожалению, он умер через два года и не имел счастья, как Сугерий, увидеть завершение своих начинаний.

План сансского собора — это можно считать доказанным — обладал абсолютной целостностью. В нем не было трансепта и венца капелл за исключением одной на центральной оси хора — это несколько архаичный принцип, который, видимо, соответствовал устройству предшествовавшего здания. Обходная галерея продолжает боковые нефы, расширенные за счет двух боковых капелл. Благодаря целостности композиции архитектурные решения в Сансе можно изучать с большей определенностью, чем в Сен-Дени. Сансский подрядчик воздвиг неф и хор из трех этажей, отделив верхний ряд окон от аркады глухой галереей. Травеи центрального нефа завершаются шестичастными нервюрными сводами, которым соответствует набор чередующихся опор. Новый эстетический эффект достигается не самим применением этого принципа, а пластическими приемами: профили опор и арок создали такой контраст света и тени, который объясняет суровость облика этой архитектуры.

С точки зрения структуры здесь перед нами первый пример замечательного соответствия между опорами и несомыми элементами. Толщина колонн пропорциональна нагрузке. Базы и абаксы трактованы как самостоятельные величины; те из них, которые поддерживают колонны, несущие арки, поставлены наискось, чтобы указать их направленность на свод. Стрельчатые и второстепенные сводные арки обработаны в виде трех соприкасающихся друг с другом валиков, опирающихся на небольшие пилястры, что оптически подчеркивало их контуры и легкость формы. Основные подпружные арки, напротив, подчеркнута монументальны. Отсутствие выступающего замкового камня имеет немаловажные визуальные последствия: оно сглаживает восприятие центральной оси, тем самым увеличивая значение внутреннего устройства травеи.

«Новизна» Санса в еще большей степени состоит в тонкости профиля резьбы. Осматривая проемы трех ярусов, можно заметить, что профиль валика всегда выступает из открывающейся

арки, вырисовывая линию тени. Аналогичное формальное решение можно видеть в нефе Амьена. Там валики вынесены как бы на передний план, показывая, что стена есть пластическое целое, выполняющее как экспрессивную, так и структурную функцию. Ту же амбивалентность можно видеть в применении сдвоенных колонн, чередующихся с массивными опорами. Во избежание увеличения размера этой опоры, как это было в Англии, архитектор разрезал ее по вертикали, и эта разделяющая две колонны линия способствует зрительному облегчению структуры. Кроме того, положение их перпендикулярно оси центрального нефа позволяло пропускать больше света из боковых нефов.

Свет используется здесь гораздо более нюансированно, чем в обходной галерее Сугерия, где венец сообщающихся капелл и тонкие колонны выделяют функцию витражей. В Сансе многие детали не позволяют говорить о подобном возвеличении света: в ложной галерее трифория царит темнота, откосы шестичастных сводов служат как бы шорами по обеим сторонам оконных проемов.

Даже если мы считаем, что всякая архитектура обладает неким содержанием и что иконографическое или иконологическое ее изучение вполне оправданно, нельзя говорить о сугубо причинно-следственной связи между богословской мыслью или символической моделью, с одной стороны, и зодчеством — с другой. Концепции не порождают архитектуры. И все же, как Сугерий потребовал от своего архитектора таких технических и формальных решений, которые позволили бы заполнить пространство милым его сердцу светом, так же и в Сансе было создано свечение, обогащенное тенями.

Мы оказываемся в данном случае ближе к мистике Бернарда, чем к Сугерию: «Когда в мгновение ока, быстрое, как вспышка молнии, душа в экстазе узревает луч божественного солнца, в ней неизвестно откуда возникают образы земных вещей, подобные видениям небесным. Эти образы как бы обволакивают ее тенью, защищающей от чудесного блеска явившейся истины». Истина, если верить св. Бернарду, есть результат взаимодействия света и тени.

Сансский архитектор соединил традиционные романские формы — круглые арки, цоколи стрельчатых арок боковых нефов — с новыми. Архаический ритм чередующихся сильных и слабых опор перекликается с идеально сложенным стрельча-

тым сводом, окруженным аркбутанами. Как и для Сен-Дени, для этого памятника можно найти предшественников — в англо-нормандской архитектуре. Но ни один из них не вызывает такого ощущения монументальности.

В отличие от Сен-Дени Санс предлагает одно из самых ранних свидетельств «перелистывания» стены — принципа, который будет иметь большой успех вплоть до XIV в., а внутренняя стена фасада Сен-Реми представляет собой то же явление в уже утвердившейся форме. Сотканный из стилистически противоречивых элементов, собор Сент-Этьен в Сансе представляется все же очень цельным сооружением, и этой цельностью он обязан присущему ему равновесию масс и своей нарочитой монументальности. Если представить себе сугериевскую базилику завершенной по первоначальному плану и сопоставить ее с санским собором, трудно сказать, какой из памятников оказался бы более новаторским. Судить об этом можно на самом деле, лишь исходя из того, какие архитектурные решения предложены для ряда программных задач, в свою очередь, определявших не только заказчиком, но и такими условиями, как месторасположение, наличие материала, рабочей силы, финансов.

Присмотревшись к этим двум памятникам, следует отказаться от нескольких навязчивых толкований. Стоит ли искать истоки готики в «случайности» или «необходимости»? Архитектурное произведение не имеет отношения к случаю. В нем — покорность и смелость, заимствования и новации, «расчеты», как сказал бы Анри Фосийон. Оно вырастает из земли в тот момент, когда его концепция полностью продумана и архитектор, в меру своего гения или таланта, может воспользоваться предоставленными ему средствами. Во всяком случае, надеемся, что мы достаточно четко продемонстрировали достоинства обоих памятников и характерное для них тончайшее взаимодействие верности традиционным принципам и новаторских решений. Очевидно, что живучая идея, определяющая начало нового стиля в сочетании стрельчатой арки, оживы и аркбутана, не выдерживает критики. Стрельчатая арка существовала до конца XI в., стрельчатый свод можно видеть в Дареме после 1093 г., в Ривольта-д'Адда или в Муассаке в 1120 г. Что касается аркбутов, то трудность в определении их дня рождения состоит в том, что вначале им уделялось весьма скромное место, а позже многие из них заменялись, по мере того как осознавалось их

статическое значение и разрабатывались методы их эстетического оформления.

В ПОИСКАХ ВИЗУАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Религиозное зодчество средневекового Запада занимает уникальное место во всеобщей истории архитектуры. Из длинной римской базилики оно создало нечто весьма оригинальное, придав новый смысл самой ее вытянутости. Она может получить трансепт, купольное освещение над средокрестием, обходную галерею вокруг хора, свод или потолок над нефом в два, три или четыре этажа, — в любом случае, как только верующий пересекал на западе порог, ему сразу задавалось направление к алтарю, стоявшему в геометрическом центре святыни, на противоположной стороне постройки. Исходя из этого общего представления, можно оценить открытия XII и XIII столетий.

Посмотрим на два более ранних памятника: монастырский храм Троицы в Эссене (1058) и Сент-Этьен в Виньори, законченный не позднее 1050 г. Несмотря на наличие обходной галереи, алтарное пространство церкви в Виньори при взгляде от входа не представляется по-настоящему цельным. Стройный ряд квадратных в разрезе пилястров нефа и сдвоенных аркад глухой верхней галереи не направляют взгляд к хору. Они структурируют массу стен, в то время как хор выглядит созданным в другом масштабе. В Эссене западный хор церкви в виде полуосьмиугольника, следовавший примеру Аахена, вначале, несомненно, предполагал гораздо более выраженную осевую перспективу, но и здесь она предполагала сосуществование двух шкал, о реальном эффекте которых современный готический неф не позволяет судить.

Почти все сооружения XI в. характеризуются разницей в трактовке нефа и хора. Развитие паломничества и приспособление базилик Сен-Мартен в Туре, Сент-Фуа в Конке, Сен-Сернен в Тулузе и Сантьяго-де-Компостела ко все большему стечению верующих дало рождение определенному типу хора с венцом капелл, который будет пользоваться огромным успехом. В центре хора ставился главный алтарь, к которому сходились многочисленные второстепенные алтари, посвященные постоянно конкурировавшим друг с другом святым. Верующего, попавшего внутрь нефа, поток паломников нес в восточную часть

церкви. Ритмическое продвижение к хору отмерялось системой стрельчатого свода и правильных травей. Эти последние представляли собой не только техническое усовершенствование, они определенным образом направляли взгляд. Сделав возможным слияние несущих стен и перекрытия в единое целое и одновременно создав отдельную пространственную единицу, травея отныне формировала пространство таким способом, который был назван Франклем «аддитивным».

Для того чтобы хор стал пространственной доминантой, неф должен был оптически подготавливать нас к этому. Кроме того, зрительный переход от нефа к хору либо не должен был наталкиваться на какие-либо препятствия, либо, наоборот, должен был акцентироваться. Трансепт самым своим объемом никак не мог выполнять такую функцию. Но необходимый переход мог осуществляться и без него, поскольку главное состояло в масштабном соотношении аркад и опор хора и нефа, даже если оно достигалось с помощью особых приемов. Хор вообще-то обладал особым, отличным от нефа статусом, но этот последний в то же время визуально предвещал его, и поэтому неф не мог представлять собой независимую структуру. В этом смысле показателен пример собора Парижской Богоматери.

Его хор старше нынешнего нефа. Строительство, видимо, последовательно возглавлялось двумя архитекторами, и второй создал неф, который, сохраняя в общих чертах верность конструктивным принципам хора, имел и ряд значительных новшеств. В хоре большие колонны на внутренней стороне имеют еще три колонки, несущие арки шестичастных сводов. Центральная колонка опирается еще и на прямоугольный пилеастр, в нефе же она просто прилегает к стене.

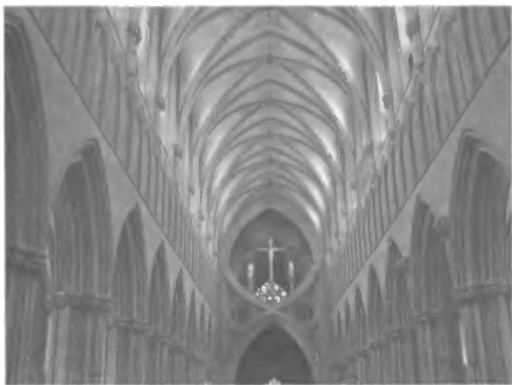
Использованные в обеих частях здания колонны делают из хора оптическое продолжение нефа, в то время как верхний ярус очень тонко их разделяет: в хоре подпруги свода соединены с опорной стеной; в нефе они трактованы как освобожденные от стены пластические элементы. Можно предложить такую аналогию: опоры сводов хора схожи со статуями-колоннами, опоры нефа — с круглой статуей. Удалось не только отрезать опоры от стены, но и не переводить на них все тяги шестичастного свода. Собор Парижской Богоматери — это здание, в котором изменение технических приемов не привело к радикальным модификациям, а лишь выразило желание говорить на новом язы-

ке при сохранении таких испытанных временем мотивов, как колонны и верхняя галерея.

В Кёльне контраст между хором и нефом выражен иначе. Напротив опор хора поставлены статуи двенадцати апостолов, согласно принципу, заложенному в парижской Сент-Шапель; на алтаре находился роскошный реликварий волхвов, и весь хор уподоблялся Небесному Иерусалиму; вместе с расписанным сводом и резными сидениями хор капитула становился почти самостоятельным памятником внутри собора. Перспектива, ведущая от западных порталов к алтарю, подчеркнута высотой свода, визуально усиливающего узость центрального нефа.

В английской и германской архитектуре при строительстве хора применялись особенно оригинальные решения, хотя они просто отражали общую концепцию пространства, которую мы назвали «кинетической» и в которой хору придавалось главенствующее значение. Капитальное отличие этих произведений от французских состоит в отказе от осевой точки зрения в пользу боковых.

Современный облик хора собора в г. Уэлсе (графство Сомерсет) — результат перестроек первоначального здания, в процессе которых пресбитерий был продлен на восток за счет капеллы Богоматери, законченной в 1306 г. (илл. 10). В этом неправильном восьмиугольнике три стены с опорами, сооб-



ИЛЛ. 10. Собор в Уэлсе. Центральный неф. Фото О.С. Воскобойникова

щающиеся с обходной галереей храма, направлены на восток. Если выйти из бокового нефа пресбитерия и повернуть из его последней травеи в восточную часть обходной галереи, перед глазами возникает двойная центрическая структура, которая в галерее подчеркнута колоннами и формой свода, а в капелле — расположением стен. Если же посмотреть на восток, находясь в средокрестии трансепта, то мы увидим в нижнем ярусе три арки, повторяющие арки пресбитерия, а пространство капеллы Богоматери предстанет в виде своеобразного светового задника. Над арками возвышается стена, прорезанная нишами со стоящими в них скульптурами и огромными семичастными оконными проемами. Хотя здесь несколько масштабов, все они гармонируют благодаря тонким переходам, которые человеческий глаз открывает лишь постепенно. Идеальная точка, позволяющая оценить эстетическое единство и религиозное значение здания, — это центр капеллы Богоматери, откуда надо посмотреть на запад. Перед зрителем возникает пространство, одновременно интимное, созданное для созерцания, и в то же время безграничное. В зодчестве земель Империи, которое некоторые немецкие историки называли «особой готикой», *Sondergotik*, ничего подобного не встречается, возможно, в силу отсутствия этих длинных *presbyteries* и *Lady Chapels*, определивших планы многих английских сооружений. Имперская архитектура очень рано начала разрабатывать специфические архитектурные типы: достаточно вспомнить о церкви св. Елизаветы в Марбурге или соборе Богоматери в Трире, которые, вдохновляясь примерами из Северной Франции, приспособляли их к совершенно особой концепции пространства.

С Уэлсом стоит сопоставить еще один довольно ранний памятник — церковь Богоматери в Зёсте (Вестфалия) (илл. 11). Они отличаются друг от друга во всем, и точно так же оба во всем отличны от французского зодчества. Согласно типологии, хорошо известной в Вестфалии с XIII в., три нефа пространственно объединены здесь в единую зальную церковь; центральный неф, более широкий, завершается на востоке апсидой, состоящей из пяти сторон воображаемого восьмиугольника. Широко расставленные опоры представляют собой пучки профилированных колонок той же формы, что и арки сводов, в которые они перетекают без участия капителей. Окна поднимаются почти на всю высоту стены — горизонтальная линия с мо-

тивом четверолистника лишь подчеркивает их вытянутость по вертикали. Неглубокий хор не акцентирует на себе взгляд входящего в храм, поскольку он обнимает собой все пространство по разным осям. Сразу можно отдать себе отчет в том, какую роль выполняли заалтарные картины в таком хоре: они позволяли сосредоточить внимание верующего на алтаре.



Илл. 11. Собор в Зёсте. Центральный неф. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soest_st_maria_zur_wiese_mittelschiff.jpg>

Однако визуальный эффект виден не только в соотношении хора и нефа при разрешении конструктивных проблем. Переустройство трансепта собора в Суассоне в 1176 г., архитектор еще раз обратился к уже испытанному средству — конхе. И он придал ей такие пространственные качества, которых еще никогда не удавалось достичь, — достаточно сравнить результат с аналогичными ансамблями: трансепт Нуайона, который мог послужить непосредственным источником вдохновения, Турнэ или церковь Богоматери на Капитолии в Кёльне. Интересно отметить, что в Суассоне выигрыш в освещенности достигнут за

счет верхней галереи, в то время как через верхний и нижний ряды окон света проникает гораздо меньше. И это несмотря на то что над галереей расположен глухой трифорий, что должно бы было указывать на освещенность верхних окон.

Суассонский архитектор настойчиво искал оптические эффекты, в этом его характерная черта. Для этого он воздвиг стену последней перед конхой прямоугольной травеи, открыв ее лишь двумя арками вместо трех, как в стенах по сторонам конхи, причем ближайшая к трансепту арка была сделана шире, чем ее соседка. В фас эта аркада кажется несбалансированной, но зритель, движущийся к трансепту, подумает, что у этой первой травеи столько же арок, сколько и в следующих простенках. Так удалось решить проблему, стоявшую перед архитектором Суассона: как избежать перенесения на стену этой продолговатой травеи всей тяжести ее огромного первого пилястра, несущего башню над средокрестием, в то время как опоры конхи были гораздо более тонкими? Такая формулировка задачи еще не предполагала столь тонкого решения, при котором зрителю выделялось определенное место в построении пространственной перспективы. Это достаточно четко показывает, что наступила новая фаза истории архитектуры, где отныне в расчет принималось расположение человеческого взгляда, где храм, несмотря на то что обычно говорилось, уже не был исключительно даром Богу. Созданный рукой человека, он должен был стать спектаклем, постановка которого, более или менее разработанная, предлагалась вниманию каждого отдельного зрителя. Он был рассчитан не на то, чтобы «развлечь» рядового верующего эстетическими тонкостями. Он обращался к другому взгляду — ко взгляду очень узкого круга людей, умевших ценить архитектуру, ведь если это искусство так бурно развивалось на севере Франции, значит, элита должна была обсуждать и комментировать строившиеся повсюду здания. Разве не в этом ключе следует понимать надпись под одним из планов в альбоме Виллара де Онкура, рассказывающая о том, что он «придумал» (*см.-фр. trove*) его с неким Пьером де Корби? Только такая интерпретация и может соответствовать реальности, поскольку во всякую эпоху интенсивное развитие зодчества обязательно сопровождается появлением таких групп информированных людей — это относится и к Античности, и к Возрождению, и к эпохе классицизма. Нужно также не забывать еще об одном неизбежном следствии этого процесса: росте художественного самосознания архитек-

тора. Мы еще увидим, какие выводы следует сделать из анализа этой исторической ситуации.

Обратимся еще раз к детальному изучению этой новой заботы о форме, которая была знаменем более свободной творческой мысли, как никогда жадной до эксперимента. Настенный декор является для этого удивительным по богатству источником, о котором слишком часто забывают, поскольку он мало изучен, да и то лишь на наиболее известных памятниках. Новаторская статья Виолле-ле-Дюка до сих пор не превзойдена, хотя его выводы уже не приемлемы, поскольку профиль вовсе не является выражением некой логической мысли, которая якобы лежала в основе готической архитектуры. Профиль сочетал в себе одновременно чувство монументальности и вкус к малой форме, сконденсировав их в рисунке, подчиненном эффекту иллюзионизма. А иллюзия — враг всякой логической мысли. Она то выгибает, то, наоборот, вытягивает линию. Профиль непосредственно воздействовал на зрение, и знаток умел оценить в нем краткое выражение архитектурного целого. Он умел прочесть его так же, как план или разрез помещения, начерченный на пергамене.

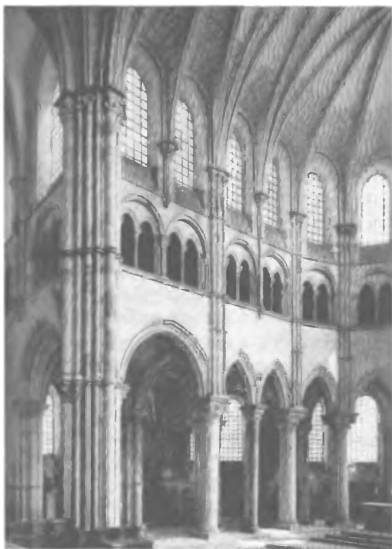
Были попытки написать предварительную историю профилей, точно так же как рисунков окон, исходя из убеждения об их «прогрессивном» развитии от простейших форм к сложным. Бесспорно, что существовали архаические формы, которые довольно быстро исчезали, и что нельзя спутать профиль XII в. с профилем XIII в.; но верно также и то, что каждый архитектор, более того, в каждом сооружении мог использовать собственные формальные решения, несмотря на то что в данной области заимствований было больше и прибегнуть к ним было проще, чем в любой другой.

Разберем пример одной английской церкви — собора в Честере, хор которого был перестроен после пожара 1187 г. и, возможно, освящен уже в 1199 г. Мы видим в нем полукруглые арки, опирающиеся на колонны, которые окружены колонками из разноцветного мрамора. Эти колонки присутствуют также в других арочных проемах, в частности в верхней галерее. Остается лишь удивляться мастерству исполнения профилей, в которых чередуются тонкие валики и неглубокие выкружки: эта тонкость явно контрастирует со сводчатыми формами и общими пропорциями здания. Итак, «модернизация» старой архитектурной части вовсе не коснулась структуры (за исключением

свода), но она радикально изменила общий эффект, стремившийся к отрицанию массы стен и опор.

Интересные наблюдения можно сделать, если сравнить профили в капелле Троицы собора в Кентерберии (1180–1184) и в хоре церкви в Понтиньи (1180–1210). В Кентерберии профиль больших арок подчинен принципу дифференциации, четко разделяя зоны света и тени. Несмотря на толщину камня, ни один валик не массивен. Едва заметные декоративные фестоны обрамляют эти торусы, будто пережитки убранства романских церквей. Трактровка арок трифория подтверждает, что профиль способствовал приданию пластичности всей толще стен.

Когда мы смотрим на хор монастырской церкви в Понтиньи (илл. 12), нужно прежде всего помнить о том, что в согласии с духом цистерцианской архитектуры следствием отказа от деко-



Илл. 12. Церковь в Понтиньи. Хор. <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Pontignykoor.JPG>>

ративности стало и упрощение профилировки стен. Профиль аркад нижнего яруса сведен к прямоугольному валику, углы которого снабжены торусами, опирающимися на наружную поверхность второго валика, который совпадает с поверхностью стены. Чтобы обозначить переход от одного валика к другому, между выкружками была помещена еще одна округлость того же диаметра. Визуальный эффект здесь скорее графический, чем пластический, и в этом он отличается от Кентерберии. Говоря вообще — при том, что всякие обобщения в данной области должны использоваться с крайней осторожностью, — профиль в северофранцузских зданиях характеризуется волнообразным ритмом чередующихся выпуклых и вогнутых форм, зачастую разделенных прожилками, которые обозначают их границы, сохраняя пропорциональность целого.

Исследование собора Парижской Богоматери, учитывая амбициозность этого проекта (начало работ в 1163 г., завершение хора в 1182 г. и нефа в 1218 г.), позволяет понять другой аспект этой фазы истории архитектуры, с ее характерным вниманием к визуальным эффектам. В отличие от главного нефа хор имеет большие арки, профили которых прорисованы единственным валиком — широким поясом, ограниченным по краям двумя торусами. Сдвоенные арки верхней галереи обладают тройными торусами, из которых центральный уже остальных. Профиль стрельчатых и двойных арок состоит из двух торусов, разделенных по углам маленького пилястра более или менее широким плоским поясом. Свод отчасти повторяет этот профиль. Как заметил Виолле-ле-Дюк, речь идет о трех идентичных профилях, в которых меняется только размер, в зависимости от тектонического значения каждого элемента. Можно добавить, что профиль главной аркады сделан по тому же рисунку. Различия не выявляются в несущей структуре, поскольку колонки, относящиеся к основным сдвоенным аркам, и те, что принадлежат лишь второстепенным сдвоенным аркам, совершенно одинакового размера. Единственное отличие можно увидеть только на сводах.

В этой гармонизации профилей Виолле-ле-Дюк хотел видеть желание мастеров выявить масштаб различных частей. Нам кажется, что она идет от отрицания — на доктринальном уровне — соответствия между формой и функцией, отдавая предпочтение обработке поверхностей. Именно поэтому трудно считать собор Парижской Богоматери «попыткой создания син-

теза». Конечно, более, чем другие памятники, он компилировал различные элементы и предполагал глубокое знание новейших веяний зодчества. Но вместо синтеза мы скорее склонны видеть в нем попытку разработки системы, которая могла бы легко использоваться и имитироваться в дальнейшем. Иными словами, епископ Морис де Сюлли рассчитывал сделать из своего собора одновременно и непревзойденный памятник, и абсолютную модель всех возможностей новой архитектуры.

Разработка различных профилей на основе одной формы имела не только эстетический, но и технический смысл. Напомним, что изготовление профиля начиналось с рисунка в масштабе один к одному, выполненного на дереве или на металле, иногда в виде чертежа на стене или на полу строящегося здания. Этим занимался помощник подрядчика (в XIII в. появляется новая профессия — главный каменщик, *apparator*). Затем дерево или металл обрезались по нужной форме, получалось лекало. С его помощью резчик переносил профиль на обтесанный камень и тогда уже мог приступать к резьбе. Изготовление лекал для всего здания было мероприятием довольно длительным и, следовательно, дорогим: когда их рисунок сводился к единому мотиву, эта задача упрощалась и существенно снижалась стоимость. Строительство Нотр-Дам, судя по всему, ознаменовалось и другими новациями, в частности, в использовании технических приспособлений и подъемников, о чем свидетельствует толщина каменной кладки — более значительная в нефе по сравнению с хором.

История профилировки еще не написана, и причины этого очевидны. Ограничимся самой общей линией развития, конечно, крайне упрощенной, но сравнительно приемлемой с методологической точки зрения, учитывая широкие хронологические рамки нашего исследования. С начала XIII в. можно констатировать все более систематическое обращение к миндалевидному валику, завершающемуся либо ребром, либо срезом, а также к вырезу шеек и скоций в колоннах.

Миндалевидный валик дал готическому архитектору нужную ему форму: в отличие от торуса с его круглым сечением он подчеркивал тонкость круга и пересекающую его ось, и более динамично распределял свет и тени. Миндаль — это форма, которая получается не с помощью одного сегмента круга, а при сочетании и пересечении нескольких, обычно четырех, кругов различного радиуса. Наконец, ребро и прожилки улучшали прорисованность архитектуры, выделяли ее линейность.

Параллельно с этим развивался все более глубокий вырез шеек, скоций и выкружек. В результате новое значение получали затемненные участки поверхности, на которых более ясно выделялись выступающие элементы. Этот эффект хорошо просматривается в трактовке баз колонн: выступ нижнего основного торуса увеличивается одновременно с углублением шейки, отделяющей его от маленького верхнего торуса. База уже не была простым чередованием торуса — скоции — торуса, но чем-то вроде продолговатой выступающей над цоколем плитки, отбрасывающей на него тень; сама она в зданиях XIII в. ограничивалась сверху глубокой скоцией, ставшей четко выделенной черной линией. Продолговатый профиль этого торуса относится к тому же поколению эластичных и вытянутых форм, что и миндаля.

Одновременно было найдено немало других визуальных эффектов, в той же мере определяющих понимание памятника в целом. Если подсчитать, сколько колонок использовано в интерьере реймского собора, учитывая, конечно, его размеры, есть сильное искушение увидеть здесь механизм накопления, призванный подчеркнуть каменный костяк. Но, присмотревшись поближе, следует выделить по крайней мере еще одну функцию, которую я бы назвал кинетической.

Если встать в центральном нефе собора в Реймсе и посмотреть на правую линию опор, встав чуть правее по отношению к центральной оси поблизости от портала, то можно видеть лишь следующие друг за другом колонки, смотрящие в центральный неф. Их диаметр не пропорционален 40-метровой высоте свода, но он больше диаметра следующих колонок, опирающихся на их абак и поддерживающих двойные арки. Иными словами, колонка, используемая в опоре больших арок, была задумана не функционально, а как часть визуальной иерархии элементов. Можно повторить тот же опыт в боковом нефе: на внешней стене семь опирающихся на нее колонок, поднимающихся от пола, повторяют структуру колонок боковой стены главного нефа. При продвижении к противоположному концу здания можно видеть, как линия сопряженных колонок постепенно как бы растворяется, разделяется на группы по семь, выявляя промежуточную стену, в частности ту, которая пересекает внутренние контрфорсы, сосредоточивающие в себе пучки колонок. Эта архитектура создана не просто для внимательного взгляда, но и для движущегося тела, ее экспрессивные возможности бесконечны.

Часто говорилось о значении таких элементов каменной кладки, как карнизы, свесы, абак, кольца колонок, служивших для горизонтального членения здания, которое по определению представляло собой триумф вертикали и высоты. Здесь нужно быть крайне осторожными, поскольку чаще всего, хотя и неизвестно, в какой степени, такие акценты могли быть сглажены применением полихромии. К этому важнейшему явлению мы вернемся в связи с Шартром.

Упомянем лишь один пример: капители и абак основных опор Реймса и Амьена. Такое сравнение оправданно, поскольку в обоих случаях в срезе опора представляет собой круг со стоящими рядом четырьмя круглыми колонками. В главном нефе круглый столб украшен растительным орнаментом, независимым от трех по-своему декорированных колонок и от выделяющих их выступающих прямоугольных абак. Только у смотрящей в неф колонки нет ни капители, ни абак, и лишь верхний профиль абак столба продолжен кольцом. Тем самым формально достигнута вертикальная связь трех этажей. Эта связь тем более важна, что неф Амьена первый, в котором высота большой аркады равна высоте стены трифория и верхних окон и свод которого вознесен на высоту в 42,3 м от уровня пола (илл. 13).

В реймском нефе акцент сделан на горизонтальной границе, обозначенной капителями, находящимися на одной высоте и не пропускающими ни одной колонки. В отличие от Амьена абак вырисовывают лишь незначительный чуть заметный выступ из колонны; их рельефность невыразительна, весь визуальный эффект сосредоточен на растительности колоколов капителей, расположенной на различных уровнях без соблюдения крючковой структуры, заметной в Амьене и унаследованной от античного искусства. Разницу между этими двумя великими творениями XIII в. можно было бы четко сформулировать следующим образом: масштаб реймского собора обозначен несущими элементами в том виде, в котором они предстают нашему зрению на разных этажах центрального нефа и скопированы в боковых нефах; масштаб Амьена гораздо просторнее, вся высота нефа лишь ритмизована горизонтальными линиями. Если заметить еще, что профилировка более круглая в Реймсе и более острая в Амьене, то можно с уверенностью сказать, что, несмотря на кажущееся родство, эти памятники следуют совершенно различным эстетическим ориентациям.



Илл. 13. Собор в Амьене. Центральный неф, вид из хора. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Cathedrale_d%27Amiens_-_nef_depuis_le_triforium.jpg>

Можно было бы изучить также формальное развитие оконных сеток и переплетов, но их обработка, какой бы развитой она ни была, склонялась лишь к двумерному рисунку. Интерес профилей состоит в том, что они создавали пластический синтаксис, в определенной мере близкий к синтаксису скульптурного убранства. Такая близость нас удивит, если мы вспомним, что работа со светом и тенью составляет одну из основных задач любой архитектурной мысли. В отличие от романского скульптора готический мастер выполнял эту задачу.

ИКОНОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРЫ И РОЛЬ АРХИТЕКТОРА

Очень долго считалось, что сходство между двумя зданиями по форме баз или по рисунку окон обязательно должно было быть

результатом прямой стилистической преемственности, что могло использоваться для датировки. Из этой презумпции был сделан еще ряд выводов, в частности о существовании «руки», которую можно было идентифицировать или, во всяком случае, обнаружить в наборе черт, характерных для стиля конкретного памятника. Такой подход к архитектурному сооружению связан с убеждением, что оно такое же произведение искусства, как и любое другое, в котором неизменно должна присутствовать «рука», или, по крайней мере, творческая мысль, которой подчиняются многочисленные «руки». Однако архитектура по определению подчиняется особым социально-экономическим законам; более, чем любое другое искусство, она зависит от материальных и технических условий, которые можно охарактеризовать как сложные; она предполагает сотрудничество большого числа индивидов, представителей разных профессий; это «символическая» система, выполняющая репрезентативную функцию; наконец, что весьма немаловажно, она в целом функциональна. Всякий архитектурный анализ должен учитывать эти условия, если он претендует на ясное историческое видение такого памятника, как готическая церковь.

Сегодня представляется, что этот гордиев узел был завязан во круг фигуры архитектора. Изучение изменений его статуса, произошедших в течение XIII в., а также конкретных возлагавшихся на него задач приводит к критическому и историческому осмыслению архитектуры, которая не была простой проекцией некой человеческой фигуры, идеализированной настолько, что ее представляют себе родственной образу современного художника.

В 70-х годах XX в. уже имевшие определенный возраст работы Краутхаймера и Бандмана, о которых мы упоминали, вдруг получили новую актуальность и были продолжены немецкими историками искусства, которым мы во многом обязаны новым пониманием средневековой архитектуры. Скрупулезный анализ некоторых строительных технологий позволил и выстроить более определенную хронологию, и задаться вопросом о том, как было организовано строительство. Во Франции аналогичные работы родились из международных конференций, организованных Французским археологическим обществом, в которых, однако, иконологический аспект, если воспользоваться словами Краутхаймера, никогда не выпадал из поля зрения. В 1976 г. в измененном виде вышла статья Ганса Иоахима Кунста «Свобода

и цитирование в архитектуре XIII в.: собор в Реймсе». Мы остаемся на этом тексте потому, что он методологически интересен и оказал серьезное воздействие в последующие годы: вслед за ним понятие «цитаты» стало активно использоваться при анализе архитектуры. Нам оно представляется неоднозначным и, следовательно, ведущим к неясности. Кунст выделял три типа архитектурного цитирования:

- цитирование, доминирующее по отношению к новации;
- цитирование пассивное, подчеркивающее присутствие формальных новшеств;
- цитата и новация в гармоническом единстве.

Двусмысленность в том, что понятие «цитаты» подходит для языка, а не для зримых форм. Текстовая цитата должна отвечать определенным модальностям, чтобы сохранить статус референции. Определение архитектурной цитаты гораздо более размыто: на протяжении всего Средневековья трудно найти памятник, который бы воспроизводил элемент другого памятника без изменения. В то же время вряд ли какая-либо иная эпоха так же активно работала с текстовыми цитатами. Выбор этого термина, судя по всему, был продиктован тем, что называется постмодернистским течением в архитектуре 70–80-х годов XX в., для которых лингвистическая модель, в частности цитирование, имела такое большое значение. Нам кажется, что есть иные понятия, способные описать совершенно определенные операции, которые столь ловко использовались в готическом искусстве. И хотя они также заимствованы из области литературы, они лучше, чем «цитирование», могут передать диалектический характер готической архитектурной мысли.

Мы находим их у св. Бонавентуры в его определении четырех способов написания книги: тот, кто записывает не принадлежащие ему слова, *scriptor*; тот, кто добавляет к чужим словам еще чьи-то, *compiler*; тот, кто записывает чужие слова и добавляет к ним свои для пояснения, *commentator*; и наконец, *auctor*, это не тот, кто, как ожидает современный читатель, пишет лишь собственные слова, но тот, кто использует чужие слова для подтверждения собственных.

Сразу бросается в глаза, что автора в современном смысле слова, т.е. того, кто подписывает своим именем написанный текст, в XIII в. не существовало. В рассмотренных случаях текст компилятора, комментатора и автора составляется из материа-

ла, написанного кем-то еще. Такое определение приемлемо и для архитектурного мышления: трудности при идентификации точных «цитат» в области архитектуры вдруг исчезают, если мы вспомним, что подрядчик, вводя ту или иную архаическую форму, ту или иную «реликвию», в то же время искал форму для своего собственного проекта, он был *commentator* и *auctor*.

Итальянский историк искусства Сальваторе Сеттис много занимался этим вопросом прежде всего на материале античной скульптуры и ее использования в средневековой Италии. Он предложил различать три отношения к античным фрагментам начиная с раннего Средневековья: дух «континуитета», характеризующийся «новым применением»; «историческая дистанция», из которой возникает «коллекция»; наконец, желание «познания» и связанное с ним создание корпуса произведений.

В эпоху, которая нас интересует, третье отношение еще не было известно. Но «континуитет» и «историческая дистанция» существовали. Та или иная античная реликвия, капитель, например, изымалась из своего первоначального местоположения; непросто ответить на вопрос, что здесь играло наиболее важную роль: *auctoritas* древних произведений или их *vetustas*. Возможно, и то и другое. Беда в том, что Сеттис не учитывает ни точку зрения зрителя, ни художника, использующего античный фрагмент, ни созданного художником нового произведения. Его теория построена на убеждении, что античная *auctoritas* всегда использовалась благодаря своей собственной ценности и не могла служить для возвеличивания современного произведения. Но именно такую оценку, предполагающую дистанцирование и сознание того, что античный фрагмент принадлежит *vetustas*, мы и находим на протяжении всего Средневековья. *Commentator* и *auctor* не пассивны в своей рецепции Античности, они используют ее для того, чтобы яснее подчеркнуть то, чем ей обязано и не обязано их собственное время. Использование архитектурных реликвий не ограничивалось односторонним отношением к классической Античности: всякое древнее произведение искусства могло стать объектом вторичного применения то как знак *auctoritas*, то как знак *vetustas*, а то и обеих.

Сугерий называл себя *auctor* в то время и в том контексте, когда само звание архитектора еще не имело никакого значения. Он с полным основанием мог применить к себе этот термин, хотя он еще не проводил такого тонкого различия, как св. Бо-

навентура. Напротив, архитектор в XII в. никогда не назывался этим словом. Его профессия низко ценилась Сугерием, который в своих писаниях ни разу не нашел повода похвалить своего мастера или хотя бы назвать его имя, и эта ситуация не изменилась до середины XIII в. Собственное же имя в связи со зданием Сугерий упоминает тринадцать раз. Другие прелаты, столь же тонкие заказчики, как он, приписывали себе титул *architectus*. Например, его современник Рудольф Хальберштадтский называет себя «благочестивым архитектором», *devotus architectus*. Но, если быть точным, этот термин казался Сугерию менее завидным, чем *auctor*.

Все развитие зодчества свидетельствует о глубоких изменениях в профессии архитектора, в условиях его работы, в его самосознании. Формальные и структурные новшества, растущая смелость подрядчиков — все это свидетельствовало о том, что с 1170–1180-х годов судьбы архитектуры оказались в руках архитекторов, а эпоха, когда контроль над проектом мог осуществлять какой-нибудь Сугерий или Петр Целлийский, ушла в прошлое.

Особенно живой и информативный документ в этом смысле дошел до нас в хронике аббатства Сент-Олбанс, написанной Матвеем Парижским в первой половине XIII в. Рассказывая о реконструкции монастырского храма, он расточает самую жестокую критику в адрес архитектора Хью Голдклифа, при этом чаще всего всячески восхваляет остальных работавших там художников. Аббат Иоанн Целлийский, решив перестроить западную часть церкви, включая фасад, доверил это мероприятие Хью и его артели, которая, подчеркнем это, была не из Сент-Олбанса. Вскоре работа была приостановлена, поскольку архитектор, по словам Матвея, «добавил нелепую и очень дорогую резьбу» (*additis celaturis nugatoriis et supra modum somptuosis*) вместо того, чтобы подчиняться программе аббата. Эти экстравагантные скульптуры и дорогостоящие нелепости поглотили бюджет обители и, судя по всему, вызвали сарказм публики.

Все данные археологического характера, которые содержит драгоценный текст нашего хрониста, позволяют предположить, что этот Хью был крупным мастером, несомненно, способным ввести новые формы, распространенные на севере Франции. Матвей, увлеченный любитель искусства, но скорее консервативной направленности, добавил собственную строгую критику к почти единогласной неприязни, которую проявили к этому

странствующему архитектору вся монашеская братия и местные художники. Негодование хрониста вызвало также то, что он, наперекор установившемуся обычаю, устанавливал декор до основной кладки. По всем этим причинам Матвей Парижский называл мастера Хью «обманщиком и лжецом» (*vir quidem fallax et falsidicus*).

Этот пример показывает нам, какую власть подрядчик, даже весьма строгий, предоставлял архитектору, нанятому в миру благодаря его репутации. Он мог изменять проект, на который заказчик не имел возможности повлиять иначе как увольнением. Мы уже очень далеко от сугериевского метода ведения строительства, выразившегося в его словах: «В единстве автора и произведения — залог мастерства строителя» (*Identitas auctoris et operis sufficientiam facit operantis*).

Такое распределение функций, где главная роль поначалу принадлежала заказчику, устанавливавшему программу, а затем архитектору, который очень скоро понял, что он один способен эту программу выполнить, сильно напоминает ситуацию в современных музеях Европы и Соединенных Штатов. Наверное потому, что музей — это тоже своего рода храм (светский, конечно), собрание репрезентативно значимых предметов, похожее на средневековый собор. Начиналось все с того, что власти, захотев создать такого рода «культурную экипировку», обратились к архитектору; на этом этапе муниципалитет и хранитель музея еще хозяева своей программы. Когда строительство музея становится для архитектора в большей мере, чем другие его проекты, способом утверждения своей исторической роли, он все сильнее начинает навязывать подрядчику собственное видение музея. С этого момента у заказчика уже нет возможности все контролировать, по той простой причине, что у архитектора есть свой язык, становящийся все более автономной, самодостаточной системой. Конечно, такое сравнение между XIII и XX веками имеет относительную ценность. Зато в нем хорошо просматривается новое для Средневековья явление: безумная конкуренция среди подрядчиков и невероятное соперничество среди зодчих. По мере усиления требовательности подрядчиков росло и художественное самосознание архитекторов.

Тот факт, что имена большинства архитекторов не фигурируют в надписях на протяжении XII и почти всего XIII столетия, еще не свидетельствует о второстепенности их общественной

роли. Напротив, это окружающее их молчание говорит о подспудном изменении, в результате которого они достигнут самого высокого положения и, главное, признания. Совсем скоро бенедиктинцы Сен-Жермен-де-Пре дадут Пьеру де Монтрей звание *doctor lathomorum*, «ученый камней», а Гуго Либержье, создатель Сен-Никез в Реймсе, будет изображен на могильном камне в виде донатора.

Заметные изменения можно наблюдать в постройках эпохи Филиппа Августа: проанализировав профили, мы обнаружили принцип максимальной дифференциации, который усиливал визуальные характеристики архитектурного сооружения. Но это вовсе не обязательно должно было сопровождаться появлением индивидуального стиля, поскольку архитектор, став *auctor*, отнюдь не отказывался от использования какого-нибудь профиля, использованного его коллегой, или от копирования отдельных мотивов. Подчинение программе также оставалось для него ощутимым — в меньшей мере, чем учет местных традиций.

В этом смысле весьма красноречив пример Готье де Варенфруа. Контракт 1253 г. о соборе в Мо упоминает об этом подрядчике, работавшем одновременно в Эврё. При отсутствии более точных сведений, на основании раскопок можно утверждать, что в Эврё он проводил реконструкцию, а в Мо мог располагать относительной свободой для творчества. Эврё интереснее, поскольку там Готье должен был сохранить очень интересную программу, перестроив верхнюю часть нефа первой половины XII в., не меняя нижней аркады.

Обозначив нижнюю границу трифория карнизом, который обтекал романские полуколонны, Готье возвел два яруса, в которых встречаются мотивы «высокого» парижского стиля, взятые из разных источников. Эта компиляция не оставила без внимания проблему оптического сочетания с более древней романской частью: Готье поставил свои опоры на цоколь, адаптировавший угловатые формы, которым он в верхней части отдал предпочтение, но использовал размеры романских колонок. Перед нами пример гармонии, в которой, однако, подрядчик пожелал подчеркнуть свое вмешательство за счет наследия предшественников. По отношению к прошлому он *auctor*, по отношению к настоящему — *compiler*.

Готье де Варенфруа, вне всякого сомнения, не был исключением в истории готической архитектуры. Его умение решать по-

добные проблемы, продемонстрированное с тем же искусством в Мо, в Сен-Пер (Шартр) и в соборе Санса, не означало, что такие работы стали его специальностью. Как и всякий архитектор того времени, он был способен использовать бесчисленные возможности готической системы, комбинируя элементы согласно специфике конкретной программы.

Здесь мы касаемся великого новшества, которое предлагала готическая архитектура в противовес предшествовавшей: каталог форм с бесконечными комбинациями. Причины ее высокой оценки эклектиками XIX в., для которых она была гибче, чем романика, легче адаптировалась к таким различным программам, как административное здание или почта, не сильно отличались от причин ее удивительно быстрого развития в XII–XV вв.

Но эти комбинации элементов и форм дали рождение шедеврам лишь благодаря тому, что подчинялись строгому закону: геометрии. Не спекулятивной геометрии средневековой экзегезы, а практической, определявшей размеры предметов и их пропорциональные соотношения.

На вооружении у архитектуры, называемой готической, были еще две новации: новая организация труда и использование чертежей. В контракте, датированном 25 декабря 1272 г., аббат Камбрана в Брюгге поручил двум резчикам из окрестного Турне поставить ему три пилястра, сто клинчатых кирпичей для сводов, шестьдесят четыре фута карниза, тридцать восемь футов изгиба свода, десять окон, «хорошо украшенных и сделанных по предложенным габаритам», три подоконные стены и двенадцать карнизов. «Габаритов», т.е. заранее изготовленных лекал, было явно достаточно, чтобы разместить такой заказ, и методы его исполнения и монтажа элементов в ту эпоху были уже вполне разработаны.

Такая раскладка стала возможной благодаря строгой рационализации труда и очень точным чертежам, по которым потом изготовлялись лекала. И главное, эти чертежи стали основным средством отличной координации работы всех строителей.

В 70-х годах XX в. Дитер Кимпель сделал ряд замечательных открытий, анализируя покрытия стен и конструктивную систему опор во многих сооружениях XII–XIII вв. Например, столь «современная» структура, как обходная галерея Сен-Дени, была возведена совершенно традиционным способом: стены, оконные проемы, опоры клались по горизонтали, все строи-

тельство шло в едином ритме. В верхних окнах Шартра хорошо видно, что такой способ строительства позволял соединить любой структурный элемент со стеной, поскольку даже окна выкладывались последовательными слоями. В Реймсе окна были вставлены в рамы и тем самым отделены от заключающей их каменной массы контрфорсов. В Реймсе засвидетельствован новый способ строительства, испробованный ранее в соборе Суассона: быстрое предварительное изготовление большого числа элементов, их серийное производство, значительно упростившее строительство. Каменотесы заготавливали облицовочный материал, и кладка шла постоянно без риска постоянных значительных исправлений на месте. Этот принцип, доведенный до совершенства в Амьене, позволил и реймским архитекторам возвести опоры до «заполнения» пространства между ними — стен, трифория, верхнего яруса и окон. Изобретение такого способа создания каменного скелета с помощью «нагромождения» представляет собой одну из главных оригинальных черт готического искусства: отныне собор рос не горизонтально по всей своей длине, но вертикальными срезами, травая за травеей.

В свете вышесказанного, если присмотреться к двойной обходной галерее и радиальным капеллам Сен-Дени с их стрельчатыми арками и сводами, с их тонкими колоннами и широкими окнами, то можно заключить, что они «готические» лишь внешне, но никак не по конструкции, полностью подчиненной классической стереотомии. Уникальность этой части здания в Реймсе связана не с эволюцией форм, конечно, более тонких и легких, а с совершенно особым конструктивным решением, которое стало необходимым условием для этих изменений. Проведенное сравнение позволяет в то же время отчасти отклонить критику Пола Абрахама в адрес Виолле-ле-Дюка, так как стрельчатая арка в 1140 г. в Сен-Дени не обладала той же функцией, что в 20-х годах XIII в. в Реймсе и Амьене.

Поскольку создание каменного скелета превратило интервалы между несущими конструкциями в простые наполнители, оставалось сделать один шаг для того, чтобы вообще от них отказаться. Именно так поступил архитектор Сент-Шапель, оставив от строения один каркас. Но он использовал особенно сложный инженерный прием с такими горизонтальными и вертикальными соединениями, которые предполагали, что каждый камень, вырезанный по специальному лекалу, обладал собственным, точно обозначенным местоположением в стене. Естественно, это

повысило себестоимость королевского заказа, что доказывает, в каких различных условиях находились великие стройки первой половины XIII в. Параллельно тенденциям к стандартизации, наблюдавшимся в Амьене и Реймсе, существовали способы производства, вовсе не способствовавшие удешевлению строительства. Совсем неочевидно, что изобретателями этих новых методов руководили соображения экономии. Необходимость лучше организовать стройку, располагать специализированной рабочей силой и прежде всего поиск возможности ускорить работы — вот основные двигатели прогресса.

Новая организация труда усиливала значение ее координатора — архитектора — и его помощника по контролю за стройкой, каменотеса и, как мы говорили, чертежа, по которому все рабочие могли составить себе четкое представление о создававшемся ими здании.

Изготовление архитектурного чертежа постепенно стало основным занятием архитектора, и чертежи фасада страсбургского собора доказывают, что к 1275 г. были достигнуты серьезные успехи в двухмерной передаче архитектурных форм. Функцию такого чертежа мы назовем контрактной: это был договор одновременно между архитектором и его артелью, а также между архитектором и заказчиком. Ведь страсбургский чертеж высотой в 2,74 м предназначался, несомненно, и для епископа и для соборного капитула, даже для всего города. Рисунка небольшого размера оказалось недостаточно. Графическое выражение главного фасада, судя по всему, стало предметом особых забот архитекторов начиная с XIII в., что указывает на репрезентативное значение, придававшееся этой части сооружения.

Современный статус архитектора как проектировщика, руководящего одновременно несколькими стройками, зародился в XIII в. В связи с эпизодичностью появления архитектора на строительстве выросло значение главного каменщика, но ведь сама стандартизация производства сделала присутствие архитектора менее необходимым. Упомянувшийся выше контракт из Брюгге означает, что отныне архитектор мог ограничиться рисунком, а его сотрудники делали лекала, заказывали отдельные элементы и, конечно, следили за ходом работ.

Что нужно понимать под «стилем» того или иного архитектора? Давайте согласимся, что в XIII в. это понятие все в большей мере означало рисунок, иными словами, манеру архитектора, в этимологическом смысле этого слова. Профиль арки, несомнен-

но, предусмотренный изначальным проектом, мог решительным образом изменяться по инициативе главного каменщика и в связи с особенностями материала или техники работы нанятых мастеров. Вообще роль главного каменщика или прораба заслуживает особого изучения. Неизвестно ни одного средневекового архитектурного чертежа, который был бы выполнен с предельной точностью в дошедшем до нас здании. Везде можно констатировать более или менее свободную его трактовку и в пропорциях, и в конкретных деталях. Это предполагало значительную свободу действий человека, управлявшего стройкой, который с согласия заказчика мог по-своему интерпретировать первоначальный проект. Рисунки, сопровождавшие сметы и контракты, можно сравнить с партитурами, интерпретация которых всегда зависит от индивидуальности исполнителя.

В этом контексте изменилось само значение архитектора. Будучи человеком заслуженным, он владел особым техническим, а также эстетическим знанием. В глазах заказчика он знал, как технически и эстетически решить ту или иную задачу, поставленную программой, — в этом нас убедил пример Готье де Варенфруа. Термин *dostog*, примененный по отношению к Пьеру де Монтрей, указывает и на то, что это знание, столь востребованное его клиентами, позволяло ему соперничать с самыми учеными людьми своего времени, придав его обладателю высочайшее положение в обществе. Значение архитектуры изменилось еще и потому, что к воле заказчика добавилась воля мастера. Начиная с правления Филиппа Августа, архитектура стала визуальным искусством: теперь архитектор мог «цитировать» тот или иной профиль базы или двойной арки, придуманный его коллегой, потому что его форма представлялась ему абсолютной моделью, совершенной формой. Чем больше он осознавал свою художественную свободу, тем проще он мог применять различные формы, тем больше расширялся его художественный горизонт. Устанавливая каменный скелет, он оставлял себе свободу действий, поскольку одна часть структуры оказывалась независимой от другой.

ШАРТР — БУРЖ: «КЛАССИКА» ИЛИ «ГОТИКА»?

Историография готического искусства возвела в ранг парадигмы шартрский собор. Он вполне законно может претендовать на это звание, поскольку лишь в нем сосредоточены архитектура,

слывущая новаторской, исключительно богатое скульптурное убранство, относящееся как к «раннеготическому» периоду (королевский портал), так и к фазе наивысшего расцвета готики, а также комплекс витражей, дошедший в более или менее первоизданном виде. К этим художественным характеристикам следует добавить еще и культ Девы Марии: он сделал из шартрского собора один из главных центров средневекового христианства, поскольку здесь хранилась *sancta camisia*, туника Богородицы.

Собор в Бурже, посвященный св. Стефану, не может соперничать с Шартром ни по одному параметру: его витражи и менее развитый, чем в Шартре, скульптурный цикл сохранились не полностью. Вообще в Бурже чаще всего видят изолированный пример, имевший весьма ограниченное влияние, и его художественный замысел трактуется как противоположный «классическим» памятникам Шартра, Реймса и Амьена.

Политическое положение обоих городов также было весьма различно. В считавшемся «королевским городом» Шартре был сильный соборный капитул, который придавал большое значение покровительству государя против притязаний сеньоров Дре и Блуа. Филипп Август лично выдал сумму в 200 ливров в уплату части расходов на строительство и обещал выплату ежегодных дотаций. Бурж в 1100 г. был выкуплен короной, и архиепископом тем самым оказался в ее непосредственном подчинении. Это был не только центр архиепископства, включавшего верхний и нижний Берри, но и место пребывания примаса Аквитании.

Три архиепископа посвятили себя украшению собора: Петр из Шатра († 1171), Генрих Сюлли (1183–1199) из знатного рода (его дядя Рауль был аббатом Клуни, а брат Эд — епископом Парижа) и канонизированный в 1218 г. св. Гильом (1199–1210), мощам которого жители Буржа приписывали чудесные исцеления. Хотя династии, к которым принадлежали последние два прелата, на протяжении XIII в. дали городу многих архиепископов, не следует забывать, что земля, на которой возводился новый храм, принадлежал капитулу, а не архиепископу, значит, капитул и должен рассматриваться в качестве заказчика.

В Шартре была сходная ситуация. Епископ Рено Мусонский (1182–1217), племянник королевы Франции, мог рассчитывать на активную поддержку каноников в реконструкции церкви, алтари которой представляли для них важный источник доходов: шартрский капитул был одним из сильнейших в Европе.

В обоих соборах работы начались почти одновременно. Пожар 1194 г. оставил от старого собора в Шартре лишь фасад с королевскими порталами и крипту. Базилика должна была соответствовать требованиям, предъявлявшимся к большим паломническим храмам, согласно тому типу, который распространился на юге Франции в XI–XII вв. Реконструкция собора в Бурже была вызвана желанием капитула соперничать с великими памятниками Санса, Парижа и даже Клуни: нужно было построить хор, который вместил бы всю коллегию каноников и открывался бы взгляду верующих в широкой обходной галерее.

В то время как в Шартре, где располагали надежными финансовыми запасами, здание строилось во всю длину горизонтальными слоями, в Бурже предпочли начать с хора, включившего старую крипту и часть земли вне галло-римской оборонительной стены. Вслед за хором, травая за травеей, с востока на запад был возведен неф. В Шартре, как и в Бурже, строительство следовало намеченному заранее плану, несмотря на чередование нескольких строительных кампаний. Мы думаем, что в обоих случаях нет смысла искать конкретных архитекторов по стилистическим критериям. Автор Шартра тот, кто его спроектировал, в Бурже тоже, и изменения, внесенные в план в верхней части хора и в западном нефе Сент-Этьен, незначительны по отношению к первоначальному рисунку, что, как мы увидим, вовсе не умаляет их художественной ценности.

Здание шартрского собора во многом обязано своей уникальностью и новизной проекту архитектора. И это несмотря на то что он должен был опираться на фундамент старого нефа и существовавший хор с обходной галереей и капеллами, расположенными над криптой: сильно выступающий трансепт, три нефа которого повторяли структуру центрального пространства, ликвидировал эти неудобства. Он создал гармоничный переход от тройного западного нефа, состоящего всего из семи травей, к широкому пятинефному хору в четыре травеи, с широкой обходной галереей и семью одинаковыми радиальными капеллами. Трансепт расположен посередине между восточным и западным концами храма, поэтому основной акцент падает на него и на хор. На западной оконечности нефа был сохранен начатый не позже 1145 г. фасад с тремя порталами и статуями-колоннами, рассчитанный изначально на несколько более широкое здание.

Оригинальность Шартру придает монументальный выступающий из нефа трансепт, оба фасада которого представляют со-

бой глубокие портики, украшенные скульптурами. Назначение этих портиков не совсем ясно, возможно, оно связано с паломническим культом Девы Марии. Но речь может идти и о других функциях: литургической, юридической, символической.

План Сент-Этьен более унифицирован: пятинефный наос, не прерываемый трансептом, прямо перетекает в хор с двойной обходной галереей (илл. 14). Каждый из пяти образующих хор сегментов изначально освещался тремя окнами в нижнем ярусе. Но в ходе строительства в центре каждой пятисторонней апсидки, завершавшей такой сегмент, было прорезано одно центральное окно. Храм покоится на пяти двойных травеях и двух дополнительных продолговатых травеях в западной части, несущих шестичастные своды. На севере и юге третья травея открывается портиками, под которыми были сделаны украшенные статуями порталы: как и в Шартре, здесь перед нами реликвии предыдущего здания, хоть и менее значительные.



ИЛЛ. 14. Собор в Бурже. Центральный неф, вид из бокового нефа. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Bourges_-_Cath%C3%A9drale_-_Architecture_-8.jpg?uselang=ru>

Для современного посетителя разница в планах обоих соборов имеет второстепенное значение по сравнению с общим впечатлением от монументальности внешнего облика и интерьера. Чтобы правильно осмыслить это, мы должны изучить каждое здание в отдельности.

Отказавшись от верхней галереи, автор плана шартрского собора уравнивает ярус аркады и верхнюю часть стены, в результате чего верхние окна получились той же высоты, что и аркада. Хотя своды здесь четырехчастные, опоры нефа предлагают взгляду удивительное по своему замыслу чередование круглых и восьмиугольных структур: первые окружены восьмиугольными колонками, а вторые — круглыми. Однако выше абакис уже никакого чередования не наблюдается. На нее опирается пять колонок, которые в верхнем ярусе перетекают в два сегмента свода, две стрельчатые арки и в подпружную арку. На уровне баз трифория по кантонированным колонкам проходит карниз. Капители главных колонн украшены стилизованным растительным орнаментом, завершающим также три колонки, обрамляющие главную, но их капители в два раза меньше. Четвертая, смотрящая в неф колонка снабжена лишь абакисом без капители. Двусторчатые окна верхнего яруса завершаются многолепестковым «глазком», *oculus*. Оконный проем выполнен по фаске, вырезанной в толще стены.

Нельзя сказать, что шартрский собор не рассчитан на визуальное воздействие. Например, чередование опор разного плана было выбрано по чисто формальным соображениям (илл. 15). Перед нами прекрасное разрешение проблемы монотонности, которая встала бы, если бы одинаковые опоры использовались на всю длину нефа!

Эффект вертикальности, несколько сглаженный упомянутыми выше горизонтальными кольцами, в то же время подчеркивается опорами средокрестия, лишенными всех горизонтальных элементов, и скрывшими свою рельефную, крестовую в разрезе форму за обилием колонок. Для зрителя, стоящего в западном конце нефа, эти опоры, своим объемом проникающие внутрь пространства, обозначают и перспективу хора, и границу между хором и нефом.

Внутреннее устройство шартрского собора указывает на роль опор: они демонстрируют свою несущую функцию в той мере, в какой принимают на себя ритм травей, несмотря на то что они подчиняются другой формальной логике, делающей из них самостоятельную пространственную единицу.



Илл. 15. Собор в Шартре. Хор. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Chartres_-_Cath%C3%A9drale_16.JPG>

Стараясь гармонично сочетать различные конструктивные элементы, автор шартрского проекта трактовал каждый ярус обособленно, отдав центральное значение трифорию: он подчеркнул горизонталь, что стало впоследствии важной чертой двух других соборов, также названных классическими, — Реймса и Амьена. Самый важный результат отказа от верхней галереи состоял в уменьшении и в визуальном усилении промежуточного яруса.

К счастью, в Шартре сохранились значительные следы первоначальной раскраски, которую можно реконструировать, по крайней мере, на бумаге. Это было монохромный декор из сочетания охры и белого. Он имитировал рисунок кладки прорисовкой стыков белой каемкой. Несущая функция опор усиливалась за счет того, что нарисованные на них камни были больше, чем на стене. Стволы колонок, так же как валики аркады и свода, были выкрашены в белый цвет без единого обозначения сты-

ков. Тонкая сетка цвета охры, которая покрывала стены, опоры и своды, т.е. все элементы кроме тех, которые мы упомянули, имела одну важную особенность: расстояние между стыками сокращалось по мере приближения к сводам. Визуально это должно было увеличивать впечатление отдаления верхних ярусов и, следовательно, усиливать вертикальность.

Легко можно себе представить, сколько оптических возможностей получал шартрский архитектор, применяя краски, не забывая, что желтая охра стен должна была способствовать распространению цветного света витражей, в которых доминировали синий и красный.

Обратив внимание на внешний облик шартрского собора, мы сможем лучше понять, что отличает его от Буржа. Система контрфорсов в Шартре довольно сложна, и это, несомненно, первый в истории европейской архитектуры случай применения аркбутанов в столь амбициозной программе. Массивность контрфорсов доказывает, что архитектор специально вывел наружу собственную структуру здания ради того, чтобы внутри подчеркнуть его прозрачность и легкость.

Внешняя структура Буржа более легкая и цельная, что становится очевидным, если мысленно убрать капеллы, вписанные в контрфорсы во время позднейших перестроек. Скульптуре, за исключением западного фасада, здесь места нет. Большие нарративные циклы представлены в витражах. Одним словом, архитектура играет здесь еще более определяющую роль, чем в Шартре, где она немыслима без скульптурного убранства, образующего с ней гармоничное единство. Бурж предстает перед нами как чистый памятник архитектуры, и в этом, если правильно уяснить себе смысл вышесказанного, его особенность.

В Сент-Этьен можно войти через центральный или через боковые порталы. В любом случае мы увидим пространство, которое, в отличие от почти всех готических памятников Франции, отказалось от осевой ориентации. Конечно, перспектива, направленная на хор и, следовательно, на алтарь, как мы увидим, не отброшена полностью, но она выделяется лишь во вторую очередь. Этот переворот объясняется не только отсутствием трансепта, но и, в первую очередь, вертикализмом, нарастающим от боковых нефов к центральному: крайние нефы имеют высоту 9 м, следующие — 21,3 м, наконец, центральный — 37,5 м. Его

верхний ярус, включающий трифорий и окна, покоится на очень высоких столбах. Соприкасающиеся с ним нефы также имеют трифорий и верхние окна, а высота его сводов равняется высоте основной аркады. Крайние нефы снабжены лишь окнами. Если попытаться охватить взглядом элевацию, то, поднимаясь снизу вверх, мы увидим чередование окна, трифорий и снова окно с ярко выраженным последовательным увеличением проемов. В отличие от Шартра, в Бурже подчеркивается не только высота, но и эффект просторности (илл. 16).



Илл. 16. Собор в Бурже. Центральный неф и хор. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Cath%C3%A9drale_St_%C3%89tienne_de_Bourges.jpg?uselang=ru>

Вплоть до последней удлинённой трапеи перед хором можно видеть опоры двух размеров, которые соответствуют тягам основных и второстепенных подпружных арок. В боковых нефках и в хоре у них то же сечение, что и у малых опор центрального нефа.

Но и большие, и малые опоры окружены одинаковым числом колонок, что зрительно сокращает разницу в их функциях. Три колонки, смотрящие в главный неф, несут подпружную арку и арки сегментов свода. Большие опоры лишь на высоте абак получают дополнительные колонки для принятия стрелок шестичастного свода. Во всех боковых нефх три повернутые к нефам колонки несут подпружные и другие арки, а также стрелки.

Скругленность опор не прерывается в Бурже ни на уровне большой аркады, ни на уровне трифория, ни под верхними окнами; даже в средокрестии, где импост сводов стоит особенно высоко, она просматривается в виде сегмента цилиндра за стрелками, там, где на уровне импостов находятся абак. Иными словами, опора должна была подниматься выше видимой границы стены, вверх по покрывающим ее сводам. В этом радикальное отличие от Шартра. Верхний ярус стены в Бурже, вписанный между продолжениями опор, мог бы с успехом быть применен и в шартрской системе, где нет шестичастного свода. Но мы сейчас увидим, что использование шестичастного свода вызвано здесь иными соображениями.

Внимательного зрителя должно удивить то, что всем элементам пунктуации даны одинаковые размеры, вне зависимости от их положения в здании и близости других элементов. Весь резной орнамент имеет высоту примерно 20 см, все капители — около 41 см, малые полуколонки, высокие и низкие, всегда имеют 17 см в диаметре, большие — 27 см, композиционное единство частей достигнуто с помощью довольно незначительного количества элементов, что должно было облегчать выполнение проекта. Общий облик чаще всего является результатом добавления второстепенных элементов: в центральном нефе колонки, присоединенные к главным столбам, несоразмерны им; в боковых нефх они обретают большую силу за счет уменьшения размера столбов.

Модули для всего здания были заложены в хоре, с которого началось строительство. Рассмотрим, например, трифорий. В круглой части он, естественно, уже, чем в прямой. Четыре равные арки занимают все пространство между двумя опорами. На прямой, выиграв в ширине, трифорий получает две дополнительные арочки по бокам от основных. Трифорий обходной галереи следует схеме шести равных арок, но в прямой части хора он имеет лишь четыре пролета с небольшим участком стены по краям. Если встать в центре перед входом в хор и посмотреть на

нижний трифорий, можно заметить, что крайние опоры средокрестия «обрамляют» лишь четыре пролета (закрывая тем самым два боковых) и как бы дублируют верхний трифорий того же самого осевого сегмента хора. Создается очень четкое ощущение, что эти четыре арки, зажатые между опорами круглой части хора, стали базовой структурой для всех форм, которые принимает трифорий как в верхнем, так и в нижнем ярусе. Их строение представляет собой не более чем обогащение этого модуля, но ни в коем случае не использование какого-то иного.

Еще одно наблюдение может подтвердить нашу гипотезу о том, что именно хор явился матрицей постройки. Стрелки хора сходятся в замковом камне, довольно далеко отстоящем от первой сводной арки, такое же расстояние между ней и самым дальним замковым камнем шестичастного свода хора.

Четыре опоры последней длинной травеи хора сильного сечения; столбы средокрестия в восточной части и следующая пара — слабого. И в данном случае кажется, что последняя травея хора дала проектировщику модуль, который, помноженный надвое, дал ему шестичастную травею, использованную в дальнейшем.

Вторая серия работ, предпринятая, видимо, около 1225 г., не внесла никаких заметных изменений. Правда, были увеличены окна центрального и прилегающих нефов. Изменилась также форма четырех арок нижнего трифория: они были сгруппированы по две под арками, причем одна более массивная колонка была поставлена на цоколь и на пьедестал, чтобы продемонстрировать их разделение в центре. Маленький «глаз» для каждой пары пролетов и один «глаз» в центре под аркой создавали красивую иерархическую структуру. В общем, тяготевший к единообразию трифорий был заменен более орнаментальным и по-современному структурированным, но, и это главное, оставшимся в рамках той же общей формы.

Надо подчеркнуть, с какой тонкостью здесь проработаны визуальные эффекты. Мы уже говорили об отказе от осевой перспективы, несмотря на то что хор — по-прежнему основной элемент архитектурной композиции. Если мы снова встанем в центр у входа в хор, мы заметим, что начиная с капеллы Богоматери, находящейся прямо за алтарем, наш взгляд может, двигаясь назад, подниматься вверх вплоть до свода хора, проходя через серию «ячеек»: S-образные стрелки во внешней обходной галерее, затем по аркаде внутренней галереи с ее трифорием и верхним ярусом окон, наконец, по очень высоко вознесенной

и узкой главной аркаде, к трифорию и верхним окнам. Наполненная светом апсидиола представляется как бы уменьшенной моделью всей церкви.

Расстояние между двумя первыми колоннами главного нефа, стоящими справа и слева, меньше, чем между последними колоннами хора. Это было сделано для того, чтобы сгладить эффект сужения, неизменно возникающий при использовании архитектурной перспективы такого типа, а возможно, и для расширения внутреннего пространства в поперечнике за счет длины.

Пять нефов трактованы по-разному. Прилегающие к центральному нефы особенно узки, и их длина и узость визуально усилены в восточной части из-за расширения центра хора. А крайний неф, наоборот, просторен и широк, что придает его пропорциям некоторую архаичность. Это объясняется прежде всего его посреднической функцией — он призван обильно изливать свет в наос. В Бурже свет ассоциируется не только с высотой, как в Шартре, где верхний ярус окон представляет собой некий высший его источник, но и с глубиной и экспансией пространства. Благодаря мудрому распределению объемов и работе со светом появился эффект кулис, три «арки» как бы предполагают наличие трех следующих друг за другом планов. Создается иллюзия бесконечного пространства, постоянно просверливаемого светом. Нечеловеческие масштабы этого пространства чувствуются и в обработке опор, которые прорываются сквозь крышу, как будто стремясь нести небесный свод.

Все это вместе с трактовкой стен противоположно Шартру. Повсюду арки облегчают стену. Окна в Бурже, конечно же, как и в Шартре, «вырезаны» в толще стены, но и снаружи и внутри они украшены тончайшей работы рамками из резных арок, стоящих на колонках. Здесь использован принцип, который не только облегчает проемы, но и придает окнам статус трифория, превращая их в своего рода кадры на фотопленке. Между высочайшими колоннами они будто прорисованы и подчеркнуты легкой светотенью.

Настоящее откровение этой постройки исходит не из восприятия ее как «завершенного» ансамбля — в этом она не может соперничать с Шартром, но из особого опыта пространства, который она предлагает. В любой точке обходной галереи, в верхней части и в боковых, в просторном средокрестии — повсюду открываются перспективы, кардинально меняющие наше восприятие средневекового здания.

Удивительно, что в этой архитектуре есть абсолютно новая идея, которая, наверное, не совсем удалась. Нельзя отрицать, что Бурж заимствовал концепцию широкого пятинефного храма у третьей клюнийской базилики, но лишь для того, чтобы применить в ней новые технические средства и новый язык для создания уникального художественного произведения. Шартр — удивительный памятник, но он многим обязан своим отдаленным источникам в поздней Античности и ближайшим источникам в романской архитектуре. В Бурже все совсем не так: пять нефов Ключи или даже собора Парижской Богоматери интерпретированы здесь как единое целое благодаря абсолютно оригинальной концепции опор, стен и всего внутреннего пространства. Можно и еще более четко сформулировать это различие. Неудивительно, что «классическими» были названы соборы в Шартре, Реймсе и Амьене: их вертикальность подчеркнута несмотря на сглаживание ее противоположными визуальными эффектами, связанными с тем, что главные опоры храма сохранили свою нормальную форму, определяющую этажность постройки. Это то, что, как нам кажется, включает их в «классическую» традицию зодчества. Система буржского собора, напротив, по-настоящему готическая, поскольку она ничем не обязана классике. Даже если помимо Ключи пятинефный план мог намекать и на старую базилику Св. Петра в Риме, именно для переосмысления этой модели архитектор Буржа применил в ней радикальные нововведения, ставшие возможными благодаря новому пониманию архитектуры, засвидетельствованному в Сен-Дени и в Сансе. Опора скорее структурирует, чем поддерживает постройку; перешагивая через этажи, она превратила толщу стены в набор тонких перегородок или, можно сказать, вообще ликвидировала верхний ярус стены и тем самым еще отчетливее унифицировала внутреннее пространство. Когда в XIV–XV вв. архитектура, особенно на Востоке Европы, развивала концепцию пространства такого типа, она просто несколькими иными средствами доводила до логического завершения проект первого Мастера Буржа.

ФРАНЦУЗСКАЯ МОДЕЛЬ: КЕНТЕРБЕРИ, КЁЛЬН, ПРАГА

На трех примерах мы хотим изучить, как французские модели принимались в отдаленных областях, и, возможно, попробовать прояснить, что собственно такое «модель».

Когда аббат Сугерий писал: «Пусть памятник Дионисию служит моделью» (*Ut sit in exemplum Dionysi monumentum*), мы не знаем, имел ли он в виду общий тип, или только некоторые принципы такового, или общие принципы составляли для него само содержание понятия «модель». Соответствие какой-либо модели представляло собой набор черт, достаточно хорошо различимых, чтобы эта модель сразу возникала перед взором зрителя.

Проблема модели, естественно, влечет за собой вопрос о публике: если церковь Сен-Дени избиралась в качестве образца тем или иным заказчиком, то кто мог это заметить? Намеренная имитация предполагает адресат, как сказали были семиологи. Только очень развитая архитектурная культура могла сделать возможной отсылку к модели. Но и провозглашение заказчиком такой преемственности уже много значило для установления связи с прообразом, которая придавала его предприятию высокое достоинство.

Часто цитируемая хроника Буркарда Хальского, написанная около 1289 г., наиболее четко выразила новизну французской архитектуры. В ней просто рассказывается о реконструкции церкви в Вимпфен-им-Тале, в земле Баден-Вюртемберг, проходившей под прямым воздействием страсбургских мастеров, в свою очередь ориентировавшихся на французскую архитектуру. По словам Буркарда, аббат Рихард фон Дайдесхайм нанял «очень рассудительного французского каменщика (*latomus*), только что приехавшего из Парижа во Францию, он посоветовал построить базилику из камней, обтесанных на французский манер (*opus francigenum*)». Очень часто исследователи поддавались искушению увидеть в этом выражении обозначение архитектурного стиля, но, учитывая, насколько различна кладка в северной и южной частях памятника, мы склонны полагать, что речь идет о технике стереотомии.

Этот документ, несмотря на интерес, который он представляет, ничто по сравнению с числом зданий по всей Европе, которые более или менее выраженно ориентировались на французские образцы или для возведения которых приглашалась рабочая сила из Франции. Перед лицом этих монументальных свидетельств историку искусства не остается ничего иного, кроме внимательного изучения их замысла, их материального облика и технических характеристик, а также исторических условий возникновения архитектурной программы. Выбранные нами примеры представляют три фазы развития зодчества (конец XII, середина XIII и середина XIV вв.) и два региона — Анг-

лию и Империю, — совершенно отличающиеся друг от друга в рецепции французской архитектуры.

Пожар, разрушивший в 1174 г. кентерберийский собор (илл. 17), поставил на повестку дня новую стройку. Поэтому, рассказывает нам монах Гервазий Кентерберийский, были созваны «французские и английские» мастера, мнения которых разделились: одни считали, что следует реставрировать пострадавшие от пламени колонны, другие склонялись к тому, чтобы полностью разобрать старое здание для строительства нового храма. Среди участников собрания был выбран некто Гильом из Санса, «человек весьма энергичный и опытейший резчик по дереву и камню» (*vir admodum strenuus, in ligno et lapide artifex subtilissimus*). Выбор пал на того, кто был родом из города, в котором в ссылке жил епископ Кентербери, Фома Бекет. Кроме того, он, несомненно, был самым красноречивым сторонником полной перестройки хора. Проект был быстро утвержден, и работа закипела: когда в 1178 г. Гильому Сансскому пришлось оставить руководство из-за тяжелой травмы на стройке, были уже закончены правая часть хора и средокрестие трансепта до уровня трифория. Сменивший его Уильям Англичанин, судя по всему, следовал установленному плану, возведя капеллу Троицы и Корону — осевую капеллу, замыкающую хор, в котором хранились мощи канонизированного в 1173 г. Фомы Бекета.



ИЛЛ. 17. Собор в Кентербери. Хор. Фото О.С. Воскобойникова

Присутствие Санса ощущается прежде всего в сдвоенных колоннах троицкой капеллы и в их роскошных капителях с волютами и листовным орнаментом. Столбы опор сделаны из красного парбекского мрамора, тот же материал был использован для всех выступающих колонок. Применение местного материала может восприниматься как вкрапление родного языка в здание, частично импортированное из Франции, но не будем придавать этой специфической черте того значения, которое ей не придавалось в Средние века, поскольку санские колонны, конечно, были закрашены, и к этому мы еще вернемся.

Мы уже анализировали профиль Кентерберии и подчеркнули все, что отличает его от континентальных форм. Другая более важная для архитектурного целого особенность связана с англо-нормандским наследием. Это структура внешней стены нефа, где ложная галерея служит цоколем для верхней стены, а перед верхним рядом окон проходит бордюр. На высоте галереи здание поддерживается горизонтальными аркбутанами, опирающимися на очень массивные контрфорсы, выступающие над окнами. Следует также уточнить, что свод разделен на четыре трапеции по обе стороны от средокрестия.

Своим планом Кентерберии обязан Гильому Санскому, который, конечно, не импортировал его из Франции. Он сделал настоящую компиляцию из архаизирующих формул англо-нормандского зодчества и буквальных «цитат» из Сент-Этьен в Сансе, которые в этом памятнике сочетаются самым совершенным образом. Гервазий Кентерберийский прокомментировал эту постройку с редкой для Средневековья компетентностью, которая далеко превосходила бледные архитектурные познания аббата Сен-Дени.

Гервазий рассказывает, что старый хор разобрали, чтобы «заменить его на что-то более новое и благородное»: новые пилястры более вытянутые, капители украшены тонкой резьбой, причем — и в этом наиболее точное доказательство компетентности автора, — если предыдущие были сработаны топором, то нынешние — с помощью стамесок. Эти термины обозначают инструменты скульптора: работа, сделанная топориками или теслами, была сравнительно грубее изделия, выполненного стамеской или зубчатым резцом.

Выбор архитектора родом из Санса и, как следствие, собора в Сансе в качестве архитектурного образца, был связан не только с волей заказчика. Выбор церкви, где Фома Бекет провел столь-

ко лет, в качестве прототипа для его мартиниума в Кентерберии стал важнейшим политическим шагом. Напомним, что Людовик VII Французский не только принял у себя архиепископа, но и помирил его с королем Англии Генрихом II. Во всяком случае, конфликт архиепископа с монархом сыграл определенную роль в ориентации на французский памятник.

Другие причины следует искать в области эстетики. Желание новизны, которое так хорошо передает замечательный текст Гервасия, руководило и заказчиком: когда вчитываешься в него, создается даже впечатление, что разбор старого здания был продиктован в большей мере не соображениями безопасности, а решительной волей к обновлению. Но, как всегда на протяжении Средних веков, нововведение не означало решительного разрыва с традицией. И принятие модели не означало рабского подражания.

В случае с собором в Кёльне перед нами стоят те же проблемы. В 1248 г. капитул и епископ Конрад фон Хохштаден решили перестроить здание, возникшее при Каролингах и Оттонах, и поручили это некоему мастеру Герхарду, «основателю новой величайшей церкви нашего отечества» (*iniciator nove patrie majoris ecclesiae*). Предложенный им проект походил на Амьен и Бове: сравнительно короткий неф (всего пять продолговатых травей), сильно выступающий трансепт и хор с обходной галереей и венцом из пяти капелл. Заказчик так спешил, что первый камень был заложен менее чем через четыре месяца после фатального пожара. Сходства между хорами в Кёльне и в Амьене, где его строительство было приостановлено на уровне трифория около 1248 г., отмечались несколько раз. Если амьенский многоугольный хор обладает окнами с двумя сдвоенными пролетами в трифории и двухпролетными окнами вверху, то Кёльн свел рисунок к двухпролетным окнам в обоих ярусах. Это упрощение должно было подчеркнуть высоту и усилить проникновение света. Тенденция к добавлению толщи стены, еще различимая в кёльнском соборе, выразилась в отказе от сильно вытянутых скосов, на которые опираются вертикальные членения верхних окон.

Как и в новом хоре Сен-Дени, в Кёльне отказались от какого-либо горизонтального членения опор, используемых в прямых травеях. Только капитель свидетельствует о начале свода. Амьенский архитектор Робер де Люзарш использовал в хоре круглые столбы, окруженные четырьмя колонками; в Кёльне к ним добавлено еще восемь колонок: четыре повернуты в хор и несут две

оживы и два внешних валика большой аркады, четыре повернуты в противоположную сторону и поддерживают две оживы и два выходящих в боковой неф валика той же аркады. Достигнутый этим оптический эффект акцентирует одновременно вертикальность и сильное размежевание всех элементов структуры. Именно в этих колонках основных опор следует видеть определяющую черту кёльнской эстетики. Они настолько тонки, что предположить в них несущую функцию невозможно, несмотря на то что начинаются они от самого пола и доходят до стрелок свода.

Если амьенский собор отличается некоторой сухостью, кёльнские формы кажутся металлическими. Но можно ли говорить о том, что это предприятие стало апогеем «классического собора», некоего нормативного типа, заложенного Шартром, Реймсом, Амьеном и Бове? Много ли общего, скажем, между Шартром и Бове? Эта концепция нормы — к тому же «классической» — с таким ярко выраженным французским резонансом, как это ни странно, стала общим местом в немецкой историографии. В ней мало реального, поскольку французские памятники обладают собственными отличительными характеристиками. Кёльн родствен им своей очевидной гигантоманией, попыткой превзойти предыдущий рекорд. Замковый камень в главном нефѣ поднят на высоту 42,3 м, что на целый метр (!) выше, чем в Амьене.

В землях Империи кёльнский собор остался уникальным свидетельством непримиримой враждебности архиепископа Конрада фон Хохштадена по отношению к Гогенштауфенам и, можно предполагать, его франкофильства: архитектор вдохновлялся Амьеном, Бове и Сен-Дени в хоре, парижской Сент-Шапель в расположении статуй апостолов у колонн хора. Но использованные Герхардом формы более развиты, чем французские, что и делает из кёльнского собора перворазрядный памятник. Архитектор повел себя как *commentator*, если воспользоваться формулировкой св. Бонавентуры. Этот модернизм совсем не подтверждается в способах строительства, использовавшихся в Реймсе или Амьене: в этом плане кёльнская стройка выглядела архаичной, поскольку у архитектора не было возможности набрать рабочую силу из Северной Франции, и ему пришлось приглашать рейнских резчиков и каменщиков.

Нет ничего удивительного в том, что в Кёльне сохранилось много чертежей, которые достаточно четко передают особенности проекта. Они сыграли решающую роль в исполнении и

согласовании — даже в малейших деталях — всех элементов этого памятника, по своим амбициям далеко превосходившего возможности любой артели мастеров, работавшей на землях Империи. Только Страсбург незадолго до Кёльна для возведения южного крыла трансепта и нефа смог найти рабочую силу, знакомую с новейшими методами строительства.

В случае с собором в Праге заказчиком выступил сам император, но в отличие от Кентерберии и Кёльна смена архитектора привела и к изменению эстетической ориентации.

Будущий король Чехии Карл в 1344 г. добился от папы Климента VI возведения Праги в ранг архиепископства. Он познакомился с будущим понтификом, носившим тогда имя Петра Феканского, во время пребывания при дворе своего дяди Карла IV Французского. Карл ездил в Авиньон в марте, когда Климент VI поручил строительство папского дворца Жану Луврскому. Тогда же король доверил руководство возведением пражского собора архитектору Матье Аррасскому. Немаловажно напомнить, что в 1328 г. Петр Феканский был епископом Анже и что Матье, скорее всего, получил его рекомендацию, что и повлияло на выбор, сделанный Карлом.

Первый камень пражского собора был заложен 21 ноября 1344 г. Финансирование строительства обеспечивалось королевскими доходами от чешских серебряных рудников. План, предложенный Матье Аррасским, представлял собой хор с обходной галереей и выступающими радиальными капеллами — такой тип на территории Империи был представлен лишь в Кёльне. Используемые архитектором модели следует искать в южной Франции: Нарбонне и Родезе. Но ни одна из них не была скопирована в точности. Более того, контрфорсы капелл и их устои украшены пинаклями, что абсолютно не соответствовало принципам, применявшимся в то время во Франции. Пилястры состоят из пучка очень тонких колонок, поддерживающих как валики арок, так и элементы свода.

К моменту кончины Матье Аррасского в 1352 г. часть многогранных капелл уже была выстроена на определенную высоту, а опоры средокрестия перекрыты стрельчатыми арками. Стройка была прервана на несколько лет. Только в 1356 г., через год после императорской коронации Карла, завершение работ было поручено 23-летнему архитектору Петеру Парлеру. Связанные с этим назначением эстетические изменения были весьма значительны: новые пилястры оказались гораздо пластичнее, по-

сколько Петер Парлер более уверенно использовал колонки для их обрамления; открытый трифорий приобрел незнакомый во Франции облик, зарождение которого следует отнести к великим постройкам в Брабанте.

Главное творение молодого архитектора — это, конечно, свод. Отказавшись от сводных арок, он дал одинаковые размеры всем стрельчатым аркам и с их помощью нарисовал сетчатый свод. Наружная система контрфорсов свидетельствует о стремлении к максимальному разбиванию поверхности на стрелки и глухие переплеты. Ближе к западной части, следуя изменениям в проекте, намеченным еще Матье, Парлер воздвиг на северной стороне ризницу с висящим замковым камнем и на южной — капеллу Св. Вацлава, перекрыв ее сводом, украшенным звездами. Прототип этих удивительных строений следует искать в Страсбурге. Творчество Петера Парлера имело значительное влияние на архитектуру конца XIV — XV в.

В строительной деятельности Карла IV можно выделить два периода. Первый из них совпадает с годами, когда он был маркграфом, королем Чехии и Германии, и характеризуется определенным эстетическим плюрализмом. Здания, возведенные в Праге непосредственно по заказу Карла, — церковь Св. Марии в Снегах, монастырь Эммаус и Карлов — ориентированы на архитектуру нищенствующих орденов в первых двух случаях, и на капеллу Карла Великого в Аахене в последнем из них. Пригласив Матье Аррасского, Карл захотел дать столице Чехии, готовившейся стать столицей Империи, собор во французском стиле. Французские архитекторы и раньше работали в Чехии: в 1333 г. Гильом Авиньонский построил мост через Эльбу в Руднице, известно, что король Иоанн застраивал Пражский град зданиями «во французском стиле», *gallico modo*. Идея чешского государства, консолидированного вокруг легендарной фигуры св. Вацлава, конечно, вдохновлялась культом Людовика Святого во Франции.

К концу 40-х годов XIV в. во вкусах монарха заметны изменения. После смерти Бланки Валуа в 1348 г. политические интересы отворачиваются от Франции, ослабленной поражением при Креси. Наперекор Клименту VI, который советовал ему взять жену «из христианнейшего французского дома» (*ex christianissima domo Francie*), он женился на Анне фон Швайд-

ниц из рода Виттельсбахов, и этот брак принес ему стратегические преимущества на среднем Рейне.

Совпав со смертью Матье Аррасского, это изменение отразилось и на строительной деятельности Карла. Он пригласил представителя рода Парлеров, который предоставил ему и создателя собора Божьей Матери в Нюрнберге. В живописи все происходит аналогичным образом: сиенско-авиньонское влияние, доминировавшее при дворе примерно до 1360 г., сменилось назначением на пост придворного художника мастера Теодериха.

Подобно тому, как можно трактовать Сент-Шапель в качестве символа монархической идеологии, основанной на божественном праве, точно так же пражский собор соответствовал тому представлению, которое сложилось в голове Карла IV о Чехии и Праге, столице Империи. Это, однако, не объясняет особенностей истории этого здания: Карл IV был очень осмотрительным человеком, и если он выбрал Петера Парлера, это значит, что Матье Аррасский недостаточно удовлетворил его желание создать нечто новое. Самый интересный аспект этой французской модели, перенесенной на пражскую почву, состоит не в том, что сделал Матье, а в творчестве Петера Парлера, в его удивительной способности создавать собственную концепцию архитектуры по уже существующему проекту, оставаясь верным идеалу монументального собора. Из этого возник небезынтересный парадокс: собор в Праге, который был задуман во французской типологии, стал выражением совершенно новой стадии центральноевропейской архитектуры. Благодаря своему таланту Петер был *auctor* в полном смысле слова, поскольку он умел использовать видимые свидетельства работы предшественника, и одновременно гениальным *compiler*, способным черпать необходимые ему элементы в очень широком круге источников. Такой подход всегда мог превратиться в эклектизм — здесь им не пахнет. То, как он переосмыслил значение и функцию круглой арки, является тому красноречивым доказательством.

С конца XIV в. мы видим по всей Европе возвращение к старым формам, среди которых особенно ценится наследие XIII столетия. Можно также констатировать, что разрыва как такового не было и, главное, что невозможно назвать какую-то постройку, определившую появление новой формы. Так называемая поздняя готика использовала большое количество ста-

рых форм — профилей, рисунков оконных проемов, опор — без какой-то специфической программной задачи. Даже в пражском соборе, как мы видели, лишь в самых общих чертах отразились эстетические вкусы Карла IV, а система отсылок, которую Петер Парлер использовал в созданном им интерьере и которая, собственно, позволяет нам говорить о его стиле, принадлежит исключительно его профессиональному выбору. Подобно тому, как существуют методы, *modi*, определяющие природу архитектурного решения конкретной задачи (и Петер Парлер представил красноречивые свидетельства этого как в архитектуре, так и в скульптуре), точно так же существуют и семантические структуры, организация и распределение которых доступны лишь профессионалам.

Мы видели, что в Кентербери и в Кёльне бургундские и северофранцузские модели применялись, конечно, с различными программными целями, но в русле общих проблем развития архитектуры. В конце XII в. архитекторы считали свои творения произведениями искусства, все большее внимание уделяя проработке формы и развитию конструктивных решений, которые отвечали бы на самые разные запросы. Работая в обоих направлениях, архитекторы приобретали профессиональную значимость и индивидуальность.

Этот процесс автономизации архитектуры как искусства ускорился в связи с непомерными амбициями заказчиков, что вызвало индивидуализацию архитектора: он стал чистым теоретиком, к середине XIII в. достигнув совершенства в изготовлении того орудия труда, которое было необходимо для его собственного освобождения и для утверждения его авторитета во главе строительства, — архитектурного чертежа.

АРХИТЕКТУРА, ЦВЕТ И ВИТРАЖ

Одну из ключевых визуальных характеристик архитектуре придавала ее многоцветность. Это относится и к Античности, и к Средневековью, и к Возрождению, маньеризму и барокко, и, наконец, к XIX веку. Две эпохи избегали вмешательства цвета в архитектуру: классицизм и XX век, которые постарались, в первую очередь, подчеркнуть эстетическую ценность чистой линейности форм и структур, к которой XX век прибавил еще и собственную красоту материала.

В течение XIX в. в результате методического изучения античных памятников архитекторы и археологи осознали значение полихромии в архитектуре. Она стала предметом оживленных дискуссий после открытий, сделанных Хитторфом на Сицилии во время поездки 1823–1824 гг. Средневековая полихромия никогда не вызывала таких споров: следы краски встречались достаточно часто, чтобы нашлись ученые археологи и архитекторы, которые оспорили бы ее подлинность. Удивительно то, что до самого недавнего времени историки архитектуры ее совершенно игнорировали. А ведь сколько теорий — в частности теория диафанной структуры, — сколько формалистских интерпретаций, стремящихся определить специфические черты готического пространства, разбиваются, когда взгляд пытается прочесть интерьер готического здания уже не как игру артикулированных трехмерных форм, а как иллюзионистическую конструкцию, построенную на цветовых эффектах, зачастую противоречащих самой архитектуре.

Это противоречие не трогало Виолле-ле-Дюка, который видел в готических цветах «необходимость сочетать орнамент со структурой, даже подкрепить ее с помощью живописи». Для него в архитектуре существовало два рода живописи: та, которая «подчинена линиям, формам, рисунку структуры», и та, которая «их не учитывает и распространяется независимо по стене, сводам, опорам и профилям».

Украшение стен с XII в. стало объектом серьезной критики. В «Апологии к Гильому» св. Бернард восклицал: «О суета сует, более безумная, чем суетная. Сверкает церковь стенами, а сирыми — страждет. Камни свои в золото облакает, а детей — в лохмотья» (*O vanitas vanitatum, sed non vanior quam insanior! Fulget ecclesia in parietibus, et in pauperibus eget. Suos lapides induit auro, et suos filios nudos deserit*). Он ополчался на нечеловеческие размеры церквей, на «дорогостоящие украшения» и «престранные изображения» (*sumptuosas depolitiones, curiosas depictiones*). Немного позже в своем трактате «О природе вещей» ту же практику осуждал Александр Некхам: «Гладкость поверхности стены должна достигаться полировкой с помощью мастерка каменщика» (*Debet se superfici muri aequalitas levigaturae et perpolitioni trullae cementariae*).

Судя по этим пассажам, в XII в. нанесение на кладку покрытия для последующей росписи само по себе имело некоторую ценность. Мы так привыкли восхищаться прекрасно выложен-

ными камнем стенами, будь то нормандская или цистерцианская архитектура в XII в., тем более готика, даже цистерцианская, что современному взгляду трудно себе представить, как эта красота могла быть полностью скрыта под цветным фоном и прорисованными ложными стыками. Эта практика основана на совершенно особой концепции цвета и пространства, которую мы сейчас и постараемся раскрыть.

В философии природы XIII в. цвету придается важное значение. Витело считает его, наряду со светом, единственным предметом, который воспринимается одним лишь зрением. Именно цвет, по Витело, придает свету определенность. Свет — это *hypostasis* цвета, согласно Аристотелю. Роберт Гроссетест оставил небольшой трактат «О цвете» (*De colore*), в котором цвет определяется как «свет, воплощенный в прозрачности» (*lux incorporata perspicuo*) и различаются два противоположных цвета: черный и белый. Следуя за Аристотелем и Аверроэсом, Гроссетест считал первый «лишенностью», *privatio*, а второй «состоянием», *habitus*, или формой. Между ними находятся семь степеней, и согласно их яркости и чистоте можно различать бесчисленное множество вариаций.

Изучение полихромии в архитектуре усложняется многими факторами. В эпоху классицизма средневековая полихромия не ценилась и часто покрывалась белой известью или перекрашивалась без соблюдения первоначальной палитры. Поэтому сегодня нужно прибегать к последовательному снятию всех слоев. Тот, который кажется первоначальным, т.е. современным постройке и, следовательно, положенным самим архитектором, может получить историческую оценку только при сопоставлении его с другими свидетельствами на памятниках той же эпохи. Кроме того, совершенно невозможно изучить целое здание, даже если оно скромных размеров. Приходится ограничиваться участками, обычно доступными без помощи лесов. В отношении цвета мы должны сохранять ту же критическую дистанцию, что и в отношении орнаментальных и фигурных рельефов: они точно так же подвержены изменениям во времени и в зависимости от типа постройки. Декор мог быть роскошным, как в парижской Сент-Шапель, или строгим, соответствующим строгости архитектуры, как в храме Яковитов в Тулузе или в цистерцианской церкви в Лонпон-сюр-Орж, мог служить украшением к витражам, как в Шартре.

Возьмем для примера простой архитектурный элемент — колонну — и ограничимся рассмотрением трех образчиков XII столетия. Самый простой случай, когда столб покрыт обмазкой, на которую наложен цветовой слой. В Сен-Дени, в радиальных капеллах сугериевского «хоровода», где были обнаружены следы каролингского орнамента, сохранились такие столбы, которые были украшены скрученными параллельными поясами «светло-зеленого цвета с коричнево-красным кантом на белом-желтом фоне и белым бисером на красном и зеленом». Другой пример — это колонны, фланкирующие порталы базилики, с их геометрическим, слегка выступающим орнаментом, который предполагал наличие живописного слоя для выделения некоторых мотивов. Третий пример можно было бы найти в том же Сен-Дени или, более подходящий, в Кентербери или в любом ином здании, имеющем колонки из цветного мрамора. Его полировка придавала колонне такой блеск, которого нельзя было достичь никаким иным способом. Выбор одного из трех методов определялся масштабностью архитектурной программы, местными условиями (в том, что касалось материала) и финансовыми возможностями. Но когда колонна оказывалась внутри, то все внимание было обращено на общий эффект. Однако не следует переносить в прошлое то впечатление, которое производят на нас сегодня колонны из парбекского мрамора в церкви, полностью очищенной от всех следов полихромии. Какие-то представления средневекового человека о красоте чистого материала можно с большой осторожностью предполагать разве что в ювелирном искусстве. Ни в архитектуре, ни в скульптуре такое эстетическое восприятие необработанного материала не засвидетельствовано, напротив, изучение произведений ставит саму возможность его существования под серьезное сомнение.

Покрытие кладки обмазкой или непосредственно слоем краски укрепляло ее. В хоре церкви Сен-Кириас в Провене мы можем видеть очень хорошо сохранившуюся полихромиию. Стена и опоры, разделяющие травеи, покрыты охрой, а вертикальные и горизонтальные стыки прорисованы белой полосой с двумя красными кантиками. Этот мотив абсолютно не соответствует стыкам камней, но он их полностью скрывает. Он использован также в нервюрах. Только карнизы и колонки трифория выделены красным, белым и синим. На уровне трифория прямоугольные или уступчатые стволы опор выкрашены охрой, что

подчеркивает их принадлежность стене, а колонки трактованы как чисто декоративные элементы. Раскрашены были также и капители. Хор Сен-Кириас доказывает, что ценился не материал, а общий вид: он должен был создавать иллюзию совершенного единства несущей структуры, как будто все проемы были вырезаны в однородной массе стены, а цветные колонки просто украшали ее.

Можно считать декоративную систему Сен-Кириас типичной для архитектурной полихромии 1200 г. В течение XIII столетия она претерпела большие изменения, хотя повторим, что ни один конкретный случай не может служить материалом для обобщений: известно, что верхний ярус стен Амьена был выкрашен в серый цвет с белыми прожилками, своды — в красный также с белыми стыками, а интерьер Шартра был полностью покрашен охрой.

Исследователи уловили связь между развитием искусства витража и увеличением оконных проемов, но при этом игнорировали архитектурную полихромии, столь важную для понимания самой природы этой связи. Правда, Виолле-ле-Дюк уделил серьезное внимание этому вопросу. Он заметил, что в начале XIII в. оконные откосы украшались черно-белым орнаментом, потом, в середине века, «тонами, очень близкими к черному, например, темно-коричнево-красным, сильным зелено-синим, черновато-серым, коричневым пурпуром», которые создавали рамку для витража, в свою очередь, обведенного белым стеклом, чтобы «отграничить блеск цветного витража».

Сент-Шапель не может считаться репрезентативным памятником готической архитектуры Иль-де-Франса середины XIII в. Это был королевский заказ, и ее возведение в кратчайшие сроки (между 1240–1243 и 1248 гг.) потребовало использования особенно дорогостоящих строительных технологий. Ансамбль ее витражей уникален, как уникально и разноцветное убранство интерьера. Конечно, современный декор шокирует многих из нас, но за исключением некоторых нюансов он верен изначальному облику во всем, кроме внутренней стены фасада.

В 1842 г. при очистке четвертой трапеи были обнаружены значительные прекрасно сохранившиеся фрагменты полихромии с золотой отделкой и живописью. Архитектор Дюбан, занимавшийся под наблюдением инспектора Жана-Батиста Лассю реставрацией Сент-Шапель, писал: «Синий цвет, использованный

для соединения различных частей живописи под орнаментом фриза в аркаде и на капителях, представляет собой смесь ультра-марина и кобальта. Красный цвет — это чистая дубовая киноварь с добавлением крапа. Фрагменты древней живописи были сохранены и заботливо обведены контуром». Участвовавший в работах Виолле-ле-Дюк не раз упоминает об этих подробностях в своем «Словаре», в частности, рассказывая об абсолютной и относительной «гармонии цветов»: «Дворцовая капелла является самым удивительным образцом цветовой гаммы. Несмотря на большое количество сохранившихся фрагментов изначального орнамента, реставраторы столкнулись с немалыми трудностями; из-за отсутствия опыта в такой работе пришлось много раз замешивать краски для достижения нужного тона. Накладывая краску, в цвете которой можно было быть уверенными, приходилось часто менять тон верхнего и нижнего слоя».

Доминирующие цвета в интерьере Сент-Шапель те же, что в витражах: синий и красный. Не следует также забывать о первостепенном значении золота, которое также очень точно объясняет Виолле-ле-Дюк. «Благодаря своей силе применяемый на большой площади синий цвет изменяет... тональность всех остальных; красный отликает синим, желтый — зеленым, промежуточные тона сереют или становятся слишком кричащими. Только золото с его металлическим блеском способно восстановить гармонию». Оно «препятствует распространению синевы..., осветляет красный..., придает зеленому такой блеск, которого он не смог бы достичь рядом с синей поверхностью». Его использование в меньшей степени продиктовано «вульгарным желанием придать роскошь декорации», чем «необходимостью гармонизировать ее при наличии синего фона; а синий фон, в свою очередь, навязан колоритом витражей».

Красочный витраж XIII в. вызвал «утяжеление» светлых тонов, использовавшихся в декорации интерьера. Ярко-синий цвет, продолжает Виолле-ле-Дюк, повлек за собой пересмотр всей системы цветов. Чтобы смягчить эффект синевы на большом пространстве, освещенном неровным светом витражей, этот фон был засыпан золотыми звездами. «Синий цвет сразу же приобрел новое значение, и вместо того чтобы разбить целостность нефа, придал ему прозрачность». В качестве противоположного примера Виолле-ле-Дюк приводит чуть более поздний Сен-Назер в Каркассонне: здесь применение золота оказалось

не по карману, поэтому пришлось отказаться и от синего. Синему цвету витражист всегда уделял особое внимание.

Нельзя забывать и о геральдическом значении декора Сент-Шапель. Основные колонки, несущие сводные арки, выкрашены красным и синим. На первых изображен замок Бланки Кастильской, на вторых лилия Капетингов. Скорее всего, Сент-Шапель была первым религиозным зданием с таким геральдическим украшением.

В архитектурной полихромии XIII в. заметны важные изменения. Окраска пучков опор, все больше отделяющихся от внешней стены, уже не выделяла их как рельефные элементы в толще кладки, она сделала их основными элементами, рядом с которыми то, что оставалось от стены, оказывалось «лишенным плоти». Прорисованные горизонтальные и вертикальные стыки стали сеточным фоном для артикулированных элементов архитектуры. Например, в западной части монастырской церкви Сен-Ферреоль в Эссоме (Essômes) миндалевидные нервюры сделаны так, что их стыки сдвинуты по отношению к стыкам валиков, на которые они как будто бы опираются. Ту же особенность можно видеть и в большой аркаде, но здесь она проявилась в малых торусах. Поверхность стены везде выкрашена в охра с белыми стыками, а на арках и оживах белые стыки обведены двойным красным кантиком, точно так же как на стенах в восточной части. В приходской церкви в Камброн-ле-Клермон (диоцез Камбре) торусы ожив белые, и они выделены прилегающими к ним красными шейками.

Все это показывает, что архитектурная полихромия не была просто «раскраской» каменного материала. Она усиливала визуальный эффект определенных элементов, подчеркивала одну форму профиля за счет другой. Поэтому мы не можем согласиться с тезисом, защищаемым в новейшей немецкой историографии, согласно которому полихромия конца XIII в. находилась в полном согласии со стилистическим развитием архитектуры. В церкви в Камбрене, построенной около 1239 г., профиль как бы отделен от архитектуры и облегчен с помощью живописи. Этот эффект очевиден, если сравнить его с одноцветным профилем. Этот чисто оптический двойной принцип предвещает позднеготическую концепцию профиля арки. Можно выдвинуть гипотезу, что эта тонкая работа с полихромией в конце XIII в. повлекла за собой интерес архитекторов и каменщиков

к расчлененным и облегченным формам, потому что система цветного декора готической архитектуры, несомненно, отразилась на общем представлении архитектора о своем творении.

Начало XIV в. отмечено почти повсеместным отказом от окристых, серых и красных фонов, распространенных в предыдущем столетии, а белый цвет, использовавшийся во внутреннем декоре итальянских церквей, распространился и на севере. Этому способствовал ряд построенных около 1300 г. церквей нищенствующих орденов, например, доминиканский храм в Констанце. Напомним, что серый цвет был использован в лозаннском соборе в первой половине XIII в., чтобы имитировать ровную каменную кладку с белыми стыками. Сегодня мы склонны трактовать этот цвет как символ эстетической строгости и простоты, подходящий для идеала цистерцианцев и нищенствующих орденов, но применялся не только он: в то же самое время шартрский собор и церковь цистерцианского аббатства Лонпон-сюр-Орж одновременно получают декор в желтой охре. В церкви Яковитов в Тулузе декор распределен по ярусам: внизу темные тона, второй этаж выкрашен в белый цвет с красными прожилками, колорит сводов более яркий.

Следует изучить и внешнюю полихромия собора, одновременно более сложную и хуже документированную. Согласно Виолле-ле-Дюку, весь фасад никогда не раскрашивался, но лишь «отдельные части»: «В соборе Парижской Богоматери три портала с их архивольтами и тимпанами были полностью раскрашены и позолочены; были также раскрашены четыре связующие их ниши с колоссальными статуями. Сверху шла широкая цветная и покрытая позолотой лента — галерея царей. Выше этой ленты живопись украшала лишь две большие арки с окнами под башнями и розу, сверкавшую позолотой. Верхняя часть, парившая в воздухе, была оставлена в первоначальном, каменном виде... В этой окраске большое значение придавалось черному: он обводил резной орнамент, заполнял фон, выделял фигуры широкими и выразительными мазками, придавая им настоящее ощущение формы». Итак, разукрашены были не только скульптуры, но и некоторые элементы архитектуры. Один из средневековых чертежей страсбургского собора, известный по кальке XVII в., стал предметом спора, который сегодня легко может быть разрешен. На этом чертеже можно видеть, что огромное количество исключительно архитектурных элементов было вы-

делено синим и красным цветом. Долгое время эту особенность относили к фантазии кописта. На самом деле вполне вероятно, что рисунок отражает изначальное состояние полихромии, еще бывшее различимым в XVII в. Относительно амьенского собора источники XVIII в. также подтверждают существование цветного декора на западном фасаде.

Остается, однако, один нерешенный вопрос: кому понадобилась архитектурная полихромия? Хочется ответить: архитектору. Но это не точно, поскольку эта работа должна была выполняться профессиональными художниками одновременно с возведением стен, иначе пришлось бы заново ставить леса, что стоило дорого. В то же время художники могли претендовать на определенную независимость в работе.

Мы увидим, что в скульптурах работа полихромиста осмыслялась как выполнение особой эстетической задачи, которая иногда должна была даже замаскировать тщательность отделки поверхности, о которой заботился резчик. Художник был призван скрасить, можно сказать, «подделать» природу использованного материала, как, например, в соборе в Или, где он изобразил изгибы текстуры мрамора на колоннах и ложную каменную кладку на деревянном покрытии восьмиугольника.

Количество литературы о цвете и его символике настолько необозримо, что сделать в ней хоть какую-то выборку совершенно невозможно. Но если выделить в ней более ограниченную область исследования, как архитектурная полихромия или использование цвета в витражах, то оказывается, что еще есть большие участки целины. Как же можно хотя бы приблизительно представить себе внутренний облик собора, если не учитывать эти два важнейших фактора?

Архитектурная полихромия определяла восприятие цветных витражей: под светом доминировавших в витражах синего, красного, зеленого и желтого цветов желтая охра в Шартре должна была усиливаться, акцентироваться и приобретать золотистый оттенок.

Начиная с первых работ о свете, распространилась тенденция видеть в витраже искусство света, возвеличенное архитектурой, названной «готической». В 1949 г. Луи Гродеки впервые показал диалектическую связь между архитектурой и витражами окон хора Сен-Дени до 1300 г. По его мнению, витражисты прежде всего всегда учитывали «прогресс» архитектуры, выражавшийся в расширении оконных проемов.

Сама концепция готического окна оказала непосредственное влияние на палитру и расположение рисунка. В общих чертах, на протяжении XII–XIII вв. витражисты стремятся к темным тонам по мере расширения проемов. В середине и в третьей четверти XII в. витражи очень светлые; около 1200 г. они темнеют, в частности благодаря изменению химического процесса производства синего цвета. Когда в середине XIII в. была создана настоящая оранжерея — Сент-Шапель, — эффект «покрытия», «изоляции» еще достаточно акцентирован в полотне ее витражей. В них доминирует фиолетовый оттенок, возникший из сочетания нового синего и соседствующего с ним изжелта-красного. Это затемнение не было повсеместно распространенным правилом: в Бурже более светлые цвета мы найдем в верхних, отдаленных от глаз окнах, и «скрывающую» гамму — в нижнем ярусе. Участвовавшее к 1300 г. применение гризайли и изобретение серебристо-желтого цвета расширили чисто художественные возможности окон и повлекли за собой новое их осветление.

Один аспект истории витража слишком долго не учитывался: это не только апология света, но прежде всего изображение, и он должен читаться как рассказ или фрагмент рассказа, даже если он недосыгаем для глаз. Разделение окна на медальоны было вызвано не только формальными соображениями, но и желанием структурировать рассказ. Эта функция медальонов очевидна в Шартре и Бурже, хотя в 1205–1215 гг. в этой области произошли немаловажные изменения: в Шартре окно, посвященное истории блудного сына, структурировано по геометрической схеме медальонов; в Бурже в том же самом сюжете схема уже не играет такой роли, и рассказ ведется с помощью человеческих фигур. Распределение сюжета по секциям использовалось в Кентерберии в двух последних десятилетиях XII в.

Независимо от иконографического содержания эти секции делили пространство окна на плоские формы, построенные симметрично относительно центральной оси. Художник должен был вписать каждую сцену в фиксированную общим рисунком геометрическую рамку, что давало свободу его изобретательству. Но такое разгораживание окна лишало всякую сцену части ее собственных композиционных характеристик: сама форма медальона и связанная с ней композиция четко определяли положение каждого персонажа, оставляя ограниченное место обстановке и «декору».

Такая сценография полностью соответствовала специфической природе витража — анализ же цветовой гаммы помогает ее постичь.

Всякий цвет, наложенный на непрозрачный фон, производит пространственный эффект: темный цвет кажется ближе, чем светлый; если цвет полупрозрачен, эффект сохраняется, но изменяется в зависимости от интенсивности свечения.

Цвет окон модифицируется количеством пропускаемого им света. Он изменяется от соприкосновения со цветом прилегающих поверхностей, особенно при свете дня. Наконец, он производит разное воздействие на зрение в зависимости от степени удаленности от наблюдателя.

«Излучение» цвета с выраженной «прозрачностью», например синего, пишет Виолле-ле-Дюк, сильнее, чем «кроющего» красного. Фиолетовые тона еще более излучающие, и сильный свет превращает их в белый. А чтобы сгладить матовость красного, его часто сопровождали белым стеклом. Под воздействием света цветное стекло «излучает себя» на окружающее пространство, вызывая смешение тонов. Небольшое количество красного рядом с синим становится фиолетовым. Чтобы сдержать это излучение, между этими цветами помещали полоску желтого или белого.

Значительную роль здесь играет эффект глубины. Теплые тона — желтый, красный — кажутся ближе, чем холодные — синий и зеленый. Синий с его сильным излучением легко становится «фоном» для сцены или фигуры. Светящиеся белый и фиолетовый всегда кажутся на переднем плане по отношению к более темным тонам.

Синий цвет в XII–XIII вв. занимал доминирующее положение во всех областях. Сугерий называл цветное стекло «сапфирной материей», *materia saphirorum*. Монах Теофил в своем трактате утверждал, что французы особенно поднаторели в искусстве изготовления «сапфирных таблеток для окон». Эти «таблетки» изготавливались с помощью матового синего стекла, полученного из обломков мозаики с добавлением прозрачного стекла. Сапфиром же в XII в. назывался не тот камень, который мы сегодня подразумеваем под этим названием: прозрачный минерал светло-синего цвета. Это была ляпис-лазурь, непрозрачный камень глубокого синего цвета¹.

¹ В другом месте своего трактата Теофил предписывал использовать кусочки светлого сапфира (*parcelle saphiri clari*) для изготовления ги-

Если в разное время суток в конце лета или в начале осени понаблюдать за световыми эффектами на витраже св. Лубина в Шартре или Доброго Самарянина в Бурже, можно заметить, что в самые светлые часы излучение некроющего цвета стекол усиливается и, следовательно, увеличивается контраст между светлыми и темными стеклами. К концу дня это противостояние ослабевает, цвета теряют большую часть своей световой силы. Тогда вновь прорисовываются все тонкости гризайли, проявляются все нюансы, возникающие при соприкосновении оттенков зеленого с оттенками фиолетового. Создается ощущение, что идеальные условия для восприятия витража складываются при умеренном освещении.

В Шартре и Бурже нет схожих сцен. Акцентированное излучение синего, служившего фоном для выделения силуэта фигуры, создает эффект не глубины, а изоляции формы; в то же время медленное ослабление освещения подчеркивает цельную ткань рисунка, в котором объединены фон и персонаж. Оно также снижает силу воздействия одного цвета на другой, смягчает фиолетовый тон, возникший из смешения красного и синего. В отличие от настенной живописи или книжной миниатюры художественное пространство витража и его хроматическое равновесие изменяется под воздействием света. Легко можно догадаться, что такие ежеминутные метаморфозы, которые претерпевают окна, делают несовместимыми эстетику витража и иллюзию трехмерного пространства. Витраж по определению есть искусство двухмерное, поскольку свет, сочетаясь с материей стекла и с материей цвета, коренным образом изменяет их облик, причем в этом процессе всегда был элемент случайности. Ни один жанр художественного творчества не был так близок двухмерной концепции пространства. Всякая фигура, всякая сцена просто наложена на цветной фон, но отношение фон/фигура всегда могло быть перевернуто или по крайней мере переформулировано под воздействием солнечных лучей. Смена погоды, времен года и часов дня играли свою роль в создании изображений.

Чтобы лучше понять особенности этого искусства, проанализируем один витраж Нотр-Дам, который скорняки и сукон-

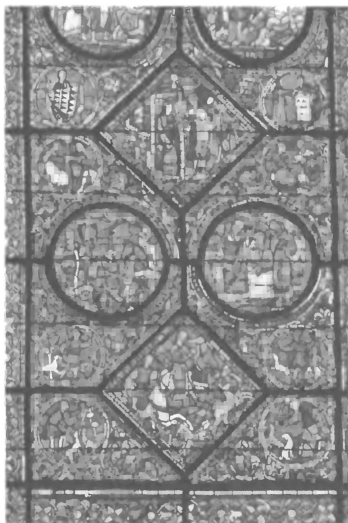
ацента. Воспетый Сугерием синий цвет был не светлым, а темным, и витражи хора Сен-Дени вовсе не были иллюстрацией «оргии неоплатонической метафизики», о которой говорил Панофский.

щики Шартра подарили своему собору. Он полностью посвящен св. Евстафию и был создан около 1210 г. неким мастером, следы деятельности которого были найдены вокруг Лана и Суассона. Его искусство близко созданной в северофранцузском скриптории Псалтири Ингебурги, и оно было охарактеризовано как «классицизирующее», поскольку в нем много антикизирующих черт. Однако бросается в глаза стилистическое противоречие между архаизмом орнамента и превосходным мастерством, с которым решается любая проблема композиции. Этот художник, один из величайших в начале XIII в., полностью владеет языком витражиста. Фон медальонов синий, и этот же цвет мы находим в замечательном растительном орнаменте в сочетании с желтым, зеленым, белым и особенно красным. Расположение пяти ромбов не зависит от панно, вмонтированных в горбыльки: они образуют ось окна, чередуясь с четырьмя парами круглых медальонов. Кроме того, по бокам от ромбов расположены еще по два маленьких круглых медальона. Порядок чтения очень усложнен, нить рассказа едва различима. Логическая связь просматривается только между 10-м и 17-м медальонами, т.е. в той части рассказа, которая начинается с явления распятия между рогов оленя и заканчивается унесением ребенка волком. 18-я сцена показывает императора, посылающего воинов на поиски Евстафия. Все эти сцены имеют разное значение. Но большие спаренные медальоны посвящены перекликающимся друг с другом сюжетам: 10. Явление распятия; 11. Крещение Евстафия; 13. Договор об отплытии; 14. Евстафий с семьей садится на корабль; 16. Лев уносит одного из его детей; 17. Волк уносит другого ребенка; 27. Траян поклоняется идолам; 28. Траян побуждает Евстафия поклониться идолам.

Эти сцены, несомненно, симметричны по содержанию, даже если оно не всегда имеет первостепенное значение. Сцены в маленьких медальонах призваны расширить основной рассказ в ромбах, например, сцену охоты (5) или мученичества (29).

Мастер витража св. Евстафия замечательный рассказчик. Сцена охоты в нижнем ромбе очень хорошо показывает особенности его гения (илл. 18). Два всадника, показанные в профиль, занимают верхний и левый углы, некоторые элементы (труба и зверь) вклиниваются в красную рамку. Свора собак из нижнего угла рвется в правый, поднимающаяся сторона которого служит опорой для преследуемых охотниками животных. На синем

фоне выделяются кони — белый и фиолетовый — и всадники в зеленой и фиолетовой туниках. Желтый цвет используется в нескольких деталях туалета. В этой сцене нет даже намека на глубину: всадники как бы висят в пространстве, а ромб самой своей неудобной формой придает искусственность обрамлению.



Илл. 18. Житие св. Евстафия. Витраж, фрагмент. Шартр. Фото О.С. Воскобойникова

Многие сцены в ромбах поставили перед художником композиционную проблему: нужно было избежать того, чтобы персонаж падал в нижний угол, словно в ловушку. Художник прибегнул к системе «мостов», хорошо зарекомендовавшей себя уже в романской живописи: фигуры размещались как бы на эстраде. Но синий фон под мостом подвешивал всю сцену на волнах.

Круглый медальон, изображающий явление распятия, еще больше сбивает с толку. Против всяких ожиданий, центральное положение занимает Плакида (т.е. Евстафий). На синем фоне

выделяется тонкая зеленая туника, голова, обращенная к видению, помещена в центр круга. Все пространство заполнено пышной растительностью, обвивающей и линию контура. Зеленые, желтые и даже красные стебли образуют гармоничную палитру. Здесь опять, хотя это вовсе не сцена охоты, единственным намеком на глубину служит синий фон, на котором выделяются формы, не связанные никаким пространственным единством.

Такое напластование нарративных сцен, делающее невозможной всякую попытку обычного чтения, вряд ли было задумано богословом, разработавшим иконографическую программу. Мало какие витражи, будь то в Шартре, в Бурже или в Сансе, алогичны этому в своей композиции, по крайней мере с современной точки зрения. Обычный порядок предполагал прочтение снизу вверх и справа налево: этот бустрофедон возник в 1145–1150 гг. в витраже с изображением Страстей в Шартре, в чем, конечно, нужно видеть разрешение проблемы геометрической композиции нарративного цикла, поскольку симметрия сама по себе противоположна рассказу. Если принцип симметричных витражей идеален для типологических витражей Сен-Дени, то для нарративных окон Шартра он уже не подходил. Однако в витраже св. Евстафия даже последовательность событий совершенно умышленно спутана, она лишь отчасти подчиняется принципу бустрофедона. Рассказ построен по двум шкалам: одна — большие медальоны и ромбы, другая — малые медальоны. Этот лабиринт чтения напоминает слова Гуго Сен-Викторского о «правилах чтения» Писания: «Священное Писание ведет рассказ не последовательно и не по естественному распорядку, оно часто рассказывает сначала о том, что произошло позже». Деконструированная таким образом, легенда о св. Евстафии должна была показать, что видимый беспорядок композиции на самом деле отражает высший порядок, который и следует постигнуть. Разве сбивчивость в расположении сцен не предписывает более внимательного прочтения каждой из них? Необходимость определения персонажей, иногда облегченное подписями, идентификация сцен и их последовательности — все это требовало присмотреться внимательно. Можно сказать, что витраж св. Евстафия имеет несколько вариантов прочтения, по крайней мере два: один из них основан лишь на больших медальонах — круглых и ромбовидных, другой — лишь на второстепенных сценах в маленьких медальонах. Можно ограничиться и пятью средними ромбами,

которые сводят всю историю к краткому изложению, использующему все возможности «легкой» романической структуры: 5. Охота; 12. Евстафий покидает город с женой и детьми; 15. Он выброшен за борт, и жена взята в заложницы; 22. Евстафий находит жену; 29. Вся семья предана мученической смерти в котле. То, что мы сегодня воспринимаем как вопиющее противоречие, может быть сформулировано таким образом: нечитаемости целого противостоит читаемость каждой отдельной сцены. В достаточно долгой уже истории витража никому раньше этого художника не удавалось достичь такого единства.

Гармония цветов усиливает выразительность жестов и движений фигур. Благородство индивидуальных черт никогда не затеняется, даже в сцене мученичества. Несмотря на то что выбранные сюжеты позволяли наделять фигуры и выразительными жестами, и яркой мимикой, мы не найдем здесь никакого пафоса. Каждая деталь драпировки, каждая прическа прорисованы в высшей степени тщательно. Новые визуальные ценности нашли свое выражение в том, как художник разрешил всякое драматическое напряжение в красоте формы.

Мастер св. Евстафия, кажется, использовал все специфические средства, отличающие витраж от фрески и миниатюры. Он продемонстрировал, как быстро витражисты научились с помощью светящихся цветов создавать двухмерное пространство, подчиняющееся тому, что Ригль назвал «принципом амбивалентности» фигуры и фона. В то время как на непрозрачной поверхности этот принцип может действовать лишь в орнаменте, в витраже он находит свое самое совершенное воплощение. Кажется, что те или иные цветные стекла приближаются или отдаляются, в зависимости от силы проходящего сквозь них света. В зависимости от освещенности — окно выходит на север — редко встречающийся в сценах красный цвет насыщается за счет доминирующего синего, обильный фиолетовый освещается и присоединяется к блеску белых стекол, сделанных в технике гризайли; когда солнце садится, хроматическая гармония восстанавливается, как на фоторепродукции. Все формы кажутся отпечатанными на «воображаемом плане оптической поверхности» (Пехт) благодаря единому синему фону, который позволяет оптически зафиксировать этот план. Если какая-то часть тела изображается прикрепленной к рамке или накладывается на нее, это еще не создает реальной глубины. Хочется

сказать, что такое изображение в своей пространственной не-реальности сродни геральдике. Густо сплетенный растительный орнамент, выигрывающий в плотности за счет преобладания красного, скручивается спиралью вокруг медальонов, выделяя фигурные композиции.

Естественно, двухмерное пространство способствует читаемости, но приданная им здесь способность «плыть» одновременно в обоих направлениях отрывает сцены от всякой чувственной реальности. Всякая сцена — явление, чистое «видение». Исключительное развитие искусства витража в XII–XIII вв. объясняется лишь абсолютной читаемостью сцен и фигур внутри двухмерного пространства; однако своего рода «вечная пульсация» этого пространства, если воспользоваться выражением Клоделя, изменила соотношение фигур и фона, сохраняя ту амбивалентность, в которой Ригль хотел видеть принцип современности. Формы могут быть приближены или отдалены только за счет величины плана проекции, художник не может сделать даже намек на третье измерение.

Мы отметили, что в архитектуре около 1300 г. происходит заметное изменение: архитектурная полихромия постепенно сводится к белому цвету, а в витражах она уступила место гризайли. Стекло уже не просто пропускает свет, оно становится именно прозрачным. Мы понимаем, что эта формулировка упрощает и схематизирует процесс, на самом деле гораздо более сложный. Но исследования цвета в архитектуре, которые учитывали бы и архитектурную полихромия, и монументальную живопись, и витраж, пока в зачаточном состоянии. Следовало бы обратить внимание на появление гризайли в некоторых миниатюрах, например у Жана Пюселя. Все эти изменения представляются реакцией на цветовую пресыщенность искусства времен Людовика Святого.

Картина не будет полноценной, если мы не добавим к ней то, что рассказывают о значении цвета в литургии тексты вроде «Rationale» Гильома Дюрана. Особенно красноречивые и менее известные данные содержатся в сочинениях Петра из Руасси, канцлера Шартра в начале XIII в.: во время Великого поста и на Страстной неделе алтарь накрывался тремя покрывалами — черным, розовым и красным, которые снимались одно за другим в конце пасхальной мессы. Они обозначали время «до закона», «при законе» и время «благодати». Петр из Руасси рассказывает еще, что на внутренние стены вешались цветные льняные и шел-

ковые ткани с вышитыми или вытканными на них животными, жанровыми сценами или декоративными мотивами.

Вернемся к памятникам: впервые серебристо-желтый цвет был использован в 1313 г. в одном нормандском витраже в Мениль-Вильмане. Следовательно, изобретение этой живописной техники, дополнившей гризайль, нужно отнести приблизительно к 1300 г. Она позволяла окрасить в желтый цвет не все прозрачное стекло, а лишь часть его, и, повышая художественные достоинства стекла, уменьшала роль свинца. Другое новшество состояло в том, что размывка осуществлялась с помощью кисти, что сделало рисунок фона более нюансированным. В то же время увеличивалось пространство, занятое декоративной гризайлью. Как мы говорили, она становилась оконным «фоном», на который накладывались историзованные панно: в 1270 г. это можно было наблюдать в Сент-Урбан в Труа и даже чуть раньше в руанском соборе. Гризайль внедряется в тот момент, когда витражи получили новые цветовые решения. Но нарративная функция великих витражей XIII в. сменилась более лаконичными рассказами, сведенными к нескольким изображениям, как в Сент-Уэн в Руане.

В том же 1300 г. широкое распространение получили изображения памятников архитектуры на стекле: пьедесталы, балдахины, открытые стрельчатые фронтоны со сложной структурой. Они многим обязаны тем успехам, которых достигло искусство архитектурного чертежа в XIII в. Цель этой ложной архитектуры, встречающейся также в архитектурной полихромии, часто состояла в том, чтобы продублировать реальную архитектуру с помощью сложных приемов живописи. Это можно наблюдать во францисканских и доминиканских церквях южной Германии.

Усиление декоративной гризайли и увеличение площади стен, выкрашенных в светлые тона, было вызвано поиском большей освещенности. Поэтому нет ничего удивительного в постоянном противопоставлении выступающих форм вогнутым. Взаимопроникновение профилей, появившееся между 1280 и 1320 гг. и постоянно развивавшееся в дальнейшем, могло восприниматься только в более светлых пространствах, чем те, которые возникали в XIII в.

V. Функции скульптурного образа

История искусства, ограничивающаяся историей форм, всегда имеет тенденцию оставлять без внимания специфическую функцию того или иного произведения. Это в особенности касается средневековой скульптуры: трехмерное изображение XII в. вроде овернских статуй Девы Марии, находившееся внутри здания и выполнявшее в нем определенные культовые задачи, не имеет ничего общего со скульптурой на откосах готического портала. С точки зрения стиля и эволюции форм их, конечно, можно сопоставлять или противопоставлять, но такое сравнение должно проводиться максимально осторожно, ибо и выбор жестов, и физиогномические черты их определялись специфическими в каждом случае отношениями с верующим. В этой главе мы ставим перед собой задачу выделить несколько типов скульптурных образов, в зависимости от их положения в священном здании — положения, которое, в свою очередь, определялось их функцией. Если скульптура занимает такое важное место в искусстве XII–XIII вв., это связано с тем, что в отличие от живописи размеры и телесность явно сближали ее с человеком. Человек и скульптура делили между собою одно и то же пространство, и скульптурный образ, к тому же раскрашенный, производил тем более сильное впечатление на зрителя благодаря своему миметическому характеру. Скульптурный образ мог восприниматься и очень индивидуально, как об этом свидетельствует Бернард Анжерский, который писал, что статуя-реликварий св. Веры в Конке как особый тип восходит к языческой традиции, еще живой среди населения той местности.

Выделим категории согласно функции изучаемых предметов, а не материалу или местоположению, хотя они зависели от функции. Среди скульптур почитаемый образ наиболее «активен», поскольку использовался постоянно. Напротив, важной особенностью скульптур литургического или паралитургического характера было то, что они демонстрировались лишь в определенные моменты. Однако вместе эти два типа составляют единую группу изображений, связанных с религиозным поведением. Затем мы зададимся вопросом, насколько правомерно называть церковь «Библией для бедных». Наконец, мы постара-

емя уточнить, в какой мере скульптура прибегала к специфическим выразительным средствам для достижения своих целей, учитывая, что именно она стала наиболее совершенным выражением фигуративной мысли готического искусства.

ПОЧИТАЕМЫЙ ОБРАЗ

Почитаемый, или благочестивый, образ представляет собой живописное или скульптурное изображение божества, перед которым верующий молится, причем созерцание изображения является частью молитвы, а содержание и форма образа определяются его функцией. Хотя в Средние века он появляется сравнительно поздно, мы начнем именно с него, поскольку это позволит нам четко определить, что мы понимаем под «функцией изображения».

Скажем сразу: ни один средневековый текст не отражает непосредственно опыт созерцания почитаемого образа. Мы лишь можем постараться реконструировать его по тому, что нам известно о молитве или о мистических формах созерцания, но прежде всего по содержанию почитаемых образов, будь то живопись или скульптура.

Самый древний и распространенный почитаемый образ — это, конечно, распятие. Письменные источники и несколько редких произведений свидетельствуют о существовании больших распятий с VII в.¹ Известно, что в X в. в соборе Майнца находилось позолоченное распятие выше человеческого роста, оно содержало реликвии, хранилось обычно в разобранном виде и устанавливалось только в определенные периоды литургического года. В Бери-Сент-Эдмендс металлическое распятие упоминается под 1107 г.; знаменитый крест архиепископа Геро

¹ Согласно Гонорию Августодунскому, распятие находится на алтаре по трем причинам: «Во-первых, это знамя нашего Царя, поставленное в доме Бога, словно в царской столице, чтобы ему поклонялись воины; во-вторых, оно всегда являет страдания Христа взорам церкви; в-третьих, чтобы христиане, распиная свою плоть за грехи свои и возжеления, подражали Христу» (*Primo quod signum Regis nostri in domo Dei quasi in regia urbe figitur, ut a militibus adoretur. Secundo ut passio Christi semper Ecclesie representetur. Tertio ut populus Christianus carnem suam crucifigendo vitii et concupiscentiis Christum imitetur*). PL. T. 172. Col. 587. См. также: Keller H. Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit // *Festschrift für Hans Jantzen*. B., 1951. S. 72.

в Кёльне высотой 1,87 м сохранился до наших дней, и, по всей видимости, подобные предметы были распространены уже в то время². В начале XI столетия производство небольших распятий стало делом обычным.

В деяниях Аррасского синода 1025 г. упоминается распятие и говорится о тех чувствах, которые его созерцание должно было вызывать у верующего: «Почитая этот образ — Христа, взшедшего на крест, Христа, страдающего на кресте, умирающего на кресте, они поклоняются лишь Христу, а не произведению рук человеческих. Достоин почитания не ствол дерева, но видимый образ, пробуждающий дух человеческий: страдания Христа и принятая за нас смерть запечатлеваются в наших сердцах, чтобы каждый мог отдать себе отчет, сколь многим он обязан своему Спасителю» (*Dum hanc speciem venerantur, Christum in cruce ascendentem, Christum in cruce passum, in cruce morientem, Christum solum, non opus manuum hominum adorant. Non enim truncus ligneus adoratur, sed per illam visibilem imaginem mens interior hominis excitatur, in qua Christi passio et mors pro nobis suscepta tanquam in membrana cordis inscribitur ut in se unusquisque recognoscat quanta suo Redemptori debeat*). Во Франции такие монументальные распятия существовали в XII в., как, например, в Муассаке или бургундское распятие из собрания Лувра, бывшее, по всей видимости, частью группы «Снятия с креста», иконографического типа, распространенного в Италии и Испании. Знаменитый «Вольто Санто» из собора в Лукке, созданный, возможно, не раньше начала XIII в., был предметом особого культа. Он заменил более древнее распятие того же типа, который стал прообразом изображений, распространенных с конца XI в. по всей Европе, особенно в Каталонии. История его чудесного появления сформировалась в результате ряда добавлений: в IX в. утверждали, что распятие вырезал своими руками Никодим, очевидец Страстей, поэтому «Вольто Санто», наряду с «Вероникой» и «портретом» Богоматери кисти св. Луки, считался богодухновенным изображением. Матиас фон Янов, отвергавший идолопоклонство, вызванное особой приверженностью к живописным изображениям со стороны Карла IV, утверждал, что они лишены «энергии», *virtus*, святых, поскольку это лишь отображения или копии. Матиас,

² При Оттонах, последняя треть X в. — *Примеч. пер.*

в частности, напоминает, что лик на распятии вселяет страх, а на «Веронике» мягок, что соответствует христианскому учению: «Вероника» говорит о милосердии божием, «Вольто Санто» — о суровом правосудии. Матиас фон Янов настаивает здесь на выразительной силе изображения, непосредственно действующей на верующего.

В 1136 г. Абелья дал Элоизе следующие рекомендации по устройству бенедиктинской обители Параклета: «Пусть там не будет никаких скульптур. Поставьте разве что крест на алтаре, и если угодно будет нарисовать на нем лик Спасителя, это не возбраняется. Но никаких других изображений на алтаре быть не должно» (*Nulla in eo sit imaginum sculptilia. Crux ibi lignea tantum erigatur ad altare, in qua si forte imaginem Salvatoris placeat depingi, non est prohibendum. Nullas vero alias imagines altaria cognoscant*). Около 1160 г. английский цистерцианец Эльред из Риво написал трактат «О воспитании монахини» (*De institutione inclusae*), в котором рекомендовал своей читательнице обратиться «к истинным добродетелям, а не к живописным образам». Исключение было сделано только для распятия: «На вашем алтаре достаточно изображения Христа, висящего на кресте; оно явит духу Его страдания, чтобы вы могли им подражать; Его распростертые руки призовут вас обнять Его, Его открытая грудь напитает вас молоком сладости, дабы вы утешились». Здесь *imitatio* предлагается через подражание Его Страстям, а трем частям тела — всему телу, рукам и груди — придаются особые функции.

Около 1200 г. появляется довольно богатая литература, которая позволила христианам представить себе исторически то, что обозначалось простыми словами Евангелиста: «Они распяли Его» (*crucifixerunt*). Ранее этой исторической проблеме не уделялось такого внимания. Было известно два способа распятия: на лежащем кресте (*jacente cruce*) и воздвигнутом (*erecto cruce*). Первый способ описан у псевдо-Ансельма, второй — в «Размышлениях» псевдо-Бонавентуры. В «Размышлениях», как позднее в «Откровениях» св. Бригитты Шведской, внимание к Страстям стало продолжением той темы, которую св. Бернард сделал основой своего мистического благочестия.

Тогда становится понятным, почему около 1300 г. в Италии и на землях Империи распространяются «страдающие распятия», *crucifixi dolorosi*. Нужно еще четко определить этот тип. Геза де Франкович некогда собрал корпус, в который вошли как

У-образные кресты, так и многие другие, черты которых не имели ничего общего с первыми.

На распятиях, которые мы называем *crucifixi dolorosi*, тело Христа изображено со следами бичевания, оно обессилено, руки повисли, голова упала на грудь, из ран сочится кровь. Крест обычно обретает форму вилки. Этот тип был распространен в доминиканских и францисканских обителях. Характерный пример второй половины XIV в. происходит из церкви Тела Христова во Вроцлаве (Силезия) (илл. 19); более древние произведения сохранились в Кёльне и Перпиньяне.



ИЛЛ. 19. *Christus dolorosus*. Распятие из церкви Тела Христова во Вроцлаве. II пол. XIV в. Варшава, Художественный музей. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Krucyfiks_widlasty_z_ko%C5%9Bcio%C5%82a_Bo%C5%BCego_Cia%C5%82a_we_Wroc%C5%82awiu.jpg>

Весьма условно проработанная анатомия должна была демонстрировать изуеченное, измученное тело. Только лицо поражало своей красотой, несмотря на боль. Выступающие вены сделаны из шнурков, смоченных в грунтовке и намотанных на члены в виде сетки правильной формы. Раны, полученные от бича, прорезаны рельефно, кровь хлещет из ран от гвоздей. Тер-

новый венец сплетен из крушины. Сетка вен и поле, усеянное ранами, подчинены принципу орнамента, точно так же как набедренная повязка, *perizonium*, складки которой симметрично падают по обеим сторонам тела, так что можно видеть оборотную синюю сторону белой ткани. В цвете тела доминируют серый и белый с зелеными тенями.

В произведениях, которые, судя по всему, должны считаться прототипами *crucifixus dolorosus*, можно наблюдать удивительное чувство формы: распятие из церкви Девы Марии на Капитолии в Кёльне (1304) и очень близкое к нему перпиньянское распятие показывают, что тема страдания вовсе не была связана с каким бы то ни было реализмом. Наоборот, выступающие ребра сугубо геометризваны, сетка вздувшихся вен образует правильный рисунок на поверхности членов, черты лица трактованы в манере, которую очень хочется назвать «неороманской», достаточно взглянуть на вырезанные с сухой регулярностью завитки бороды Христа в перпиньянском распятии. Страдательность, долоризм скульптуре должна была придать раскраска. В 1300 г. это выглядело сознательно задуманным архаизмом, может быть, потому, что распятия ориентировались на итальянские (францисканские?) прототипы XIII в. Только в 1370–1380 гг. в *crucifixus dolorosus* из церкви св. Северина в Кёльне от этой ретроспекции отказались в пользу «натурализма».

Такие предметы верующий почитал особенно сильно: он преклонялся перед пятью ранами, культ которых получил развитие прежде всего после стигматизации св. Франциска в сентябре 1224 г. В связи с каплями крови, похожими на ягоды винограда, Екатерина Сьенская сравнивала капли крови, схожие с виноградными ягодами, с «бочкой вина», *barile di vino*. Раны называли *minzaichen*, буквально «знаками любви». Рифмованная семистрофная молитва *Ave caput Christi gratum* обращалась сначала к голове и терновому венцу, затем к пяти ранам и, наконец, ко всему бичеванному телу. Изображение помогало в этом духовном упражнении. Можно считать, что обессиленность тела, подчеркнутая во вроцлавском распятии ниспадающей повязкой, — это характерная черта *crucifixi dolorosi*. Христос буквально «повешен» на кресте, *pendere* и *suspendere* — эту «позорнейшую смерть», *mors turpissima*, Деяния Апостолов относят к ветхому закону и противопоставляют Воскресению (5, 30; 10, 39–40). Образная поэтика смогла замечательно осмыслить этот символ висящего на кресте тела и креста, следующего за

движением тела: «Согни твои ветви, о гордое древо креста», писал епископ Пуатье Венанций Фортунат († 600). Петр Вроцлавский, проповедуя перед доминиканками из Сен-Николя-оз-Онд в Страсбурге, говорил о Христе, который «висит и плывет на вершине святого креста, словно струна псалтири».

«Распятие страдания» сменила другая форма, в которой тело не висит, а «растянуто» между тремя гвоздями. Один из ранних источников ее можно видеть в тексте Готфрида из Адмона, который сравнивает распятие с натянутым луком, где тело Христа — «благородная тетива» (*nobilis haec chorda*). И «Размышления о жизни Христа», и «Жизнь Христа» Людольфа Картузианца говорят о теле Христа, натянутом, будто струна на музыкальном инструменте. Сузо упоминал также о «растянутых руках и венах всех членов», а Генрих Санкт-Галленский в конце XIV в. писал: «Тело Христа растянуто так, что руки и ноги его вот-вот оторвутся, и вены его подобны веревкам». Эти метафоры восходят, видимо, к комментарию Кассиодора на 56-й псалом: «Воспрянь, слава моя, воспрянь, псалтирь и гусли! Я встану рано». Псалтирь, писал Кассиодор, «означает преславные Страсти, которые звучат будто духовное пение под сопровождением натянутых нервов (*tensis nervis*) и выступивших костей». Эти метафоры активно использовались и обогащались с конца XIII в., их особенно ценили проповедники — например, текст Генриха Санкт-Галленского был написан на народном языке. Около 1400 г. этот тип впервые реализуется в пластике, и его основополагающие образцы принадлежат нидерландскому скульптору Николаю Лейденскому: деревянное распятие для заалтарного образа в Нёрдлингене и каменное распятие высотой в 5,41 м для кладбища в Баден-Бадене. Сильное напряжение мускулов, особенно в ногах, ощущается скорее не как насилие над телом, а как мастерски выраженная боль. Это почти что аскетическое изображение смерти полностью противоположно «распятию страдания». Лик Христа не показывает признаков смерти или страданий: он снова стал Богом, в то время как его страдающая человеческая природа осталась на земле.

В землях Империи, где множилось число религиозных конгрегаций францисканок и доминиканок, распространился еще один тип почитаемых образов: «Пьетà». В нем снова с помощью схожих пластических средств подчеркнуты страдания Христа. Но к почитанию Страстей и пяти ран прибавилось поклонение

Богоматери, чья боль уже была выражена в секвенции *Planctus ante nescia*, приписывавшейся Готфриду Сен-Викторскому (XII в.): «Отдайте страдающей безжизненное тело, чтобы сжавшийся от мучений распятый, возрос от ее поцелуев и объятий» (*Reddite moetissime / Corpus vel examine / Ut sic minoratus / Crescat cruciatus / Osculis amplexibus*).

Этот горячий культ Страстей начался, кажется, с Бернарда Клервоского и достиг апогея в творчестве Сузо, для которого «благочестие, превосходящее всякое иное... состоит в почитании дорогого его сердцу образа Христа и его страданий». Таков высший образец для подражания, который ведет к «единению души». В приписываемой ему «Книжице о любви» он обращается прямо к страдающему Христу: «Как посмели они так тебя истязать, видя совершенство твоего тела, прямизну твоих членов... Что же, душа моя..., созерцай и ты, как я того возжелал, его прекрасный лик, в котором достигла полноты всякая благодать, обогранный каплями крови, стекающими из небесного рая, его прекрасную милую голову, по которой струятся ручейки из ран от жестоких шипов». Боль Служителя выражается так же, как боль Марии: «Что еще я могу сделать, о источник жизни, кроме как нежно обнять тебя руками моего сердца, моего болящего сердца и глаз, полных слез, прижать тебя к себе и... покрыть тебя нежными поцелуями. Твои посиневшие губы не вызывают во мне отвращения, кровоточащие руки твои не отталкивают». Это описание Сузо, как и другие его тексты, свидетельствуют о его хорошем знакомстве с миром живописных образов.

Понять, каково было это знакомство, значит понять, как мистицизм XIV в. использовал изображения. Но мы не сможем этого сделать, пока не опишем молитву и мистический экстаз, составлявший ее цель. Конечно, в данном случае мы говорим о религиозном поведении, которое не имело ничего с тем, которое требовалось от общины прихожан, присутствовавших на мессе. Интересующая нас здесь форма благочестия была распространена в религиозных сообществах, была частью «монашеского служения», которой духовный наставник мог требовать от своих последователей.

Мы должны будем обобщить несколько отдельных наблюдений, поскольку мистический опыт не есть опыт определенной религии или даже группы: это опыт женщин и мужчин, предающихся ряду духовных упражнений и достигающих различных уровней просветления. Бл. Августин разделял три категории

видения: телесное, духовное и умное. Первое из них опирается на чувственное восприятие и, следовательно, включает восприятие изображений. Второе представляет собой сбор различных ощущений: это «видение, основанное на воображении». Третье относится к области ума и не имеет ничего общего с чувственной реальностью. В Средние века эти августиновские категории стали основополагающими для философского осмысления роли изображений в мистическом восхождении. Аналогичную иерархию можно найти у св. Бонавентуры в его определении четырех видов света³.

Мистик старается убить в себе всякую чувственность с помощью продолжительной аскетической работы. Он отдаляет себя от всего, что может воздействовать на его чувства. В таком контексте изображения вряд ли могли претендовать на положительную оценку. И все же мы вскоре увидим, какую роль они могли играть в аскезе, причем нельзя забывать об участии в этом духовном поиске других форм искусства. Известно, например, что доминиканка XV в. Клара фон Остерен, преподававшая музыку сестрам св. Екатерины в Кольмаре, обучала их и цветовой гармонии. Чтобы осознать смысл тонов, они должны были смотреть на лик Христа: это созерцание задавало им тон самоуничтожения, любви, долготерпения, послушания, самоотречения (на этом тоне они должны были размышлять о самоотречении распятого Христа), смирения (этот тон должен был укрепить их в отказе от всего земного).

Первый этап на пути к мистическому единению состоял в молитве, за которой должно было последовать созерцание и медитация⁴. Простейшая форма молитвы — свободная беседа с божеством. Но в процессе духовного упражнения из медитации рождается и новая форма молитвы, на этот раз молчаливая.

Вначале нужно было «собраться», сконцентрировав свое внимание на одном предмете, и тогда ум мог отвлечься от всего второстепенного, чтобы войти в специфическое время мистическо-

³ Он различает: 1) внешний свет, освещающий, например, произведение рук человеческих; 2) нижний свет чувственного знания; 3) внутренний свет философского знания; 4) высший свет благодати.

⁴ Эти три стадии отчасти соответствуют трем видениям бл. Августина. Мы находим их и у св. Фомы Аквинского (*oratio, meditatio, contemplatio*). См.: Châtillon J. *Prière // Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*. Vol. XII. P. 2. P.: Gabriel Beauchesne, 1986. Col. 2271 ss.

го опыта. Один проповедник XIV в. из Шварцвальда наставлял верующего смотреть на изображение, чтобы найти «путь своего сердца», необходимый для достижения единения. Этим объектом концентрации могло быть слово или изображение. Во втором случае оно должно было быть максимально бестелесно, чтобы легче было сосредоточить на нем внимание. Мистик мог выбрать что-то из «орудий Страстей», *arma Christi*. В результате такой медитации на тему определенного момента Страстей верующий вчувствовался в изображение, между ними возникала эмпатическая связь.

Молитвенная медитация вела к следующей молитве — молчаливой. Тогда верующий оказывался в присутствии Бога — присутствии, осознававшемся так же четко, как собственное ничтожество. Это — фаза созерцания. Этот диалог сопровождался особым состоянием всего тела, которое один доминиканский трактат XIII в. пояснял следующим образом: «Душа пользуется членами тела, чтобы тем благочестивее вознестись к Богу; она движет тело и сама подвигается им». Созерцание предполагает наличие двух субъектов: созерцающего и созерцаемого. Окончательная фаза, которой мистик достигает не при каждом упражнении, это экстаз, полное единение, отрицающее всякое различие между высшим благом и мистиком. На этом последнем этапе уже нет места ничему иному, поскольку само существо полностью поглощено мистическим единством⁵. Почитаемый образ мог найти себе место только на предыдущих стадиях, а на самом деле лишь на первой⁶. Он помогал сосредоточиться, но для этого он не должен был быть роскошным, излишне телесным и материальным. *Arma Christi* подходили как нельзя лучше, поскольку означаемые ими различные моменты Страстей максимально близки к означаемым их предметам. В одном духовном трактате 1330–1350 гг. сохранился диптих с элементарно «реалистичным» изображением *arma Christi* без единой подписи. Будучи одновременно суггестивными и эстетически строгими, эти идеограммы способствовали концентрации мысли на том или ином конкретном эпизоде Страстей.

⁵ «Если какой-то образ или какое-то подобие еще осталось в тебе, ты никогда не воссоединишься с Богом», говорил Майстер Экхарт (*Maître Eckhart. Sermons. Vol. 3. P., 1979. P. 76, 112*).

⁶ «Все, что привносится чувствами, образы и формы, не дают душе света, но лишь готовят ее к тому, чтобы лучшей своей частью она восприняла свет ангела и с ним — божественный свет» (*Ibid. Vol. 2. P. 39*).

В настоящем мистическом экстазе нет места изображениям. Но разве не следовало пройти долгий путь для достижения этой высшей цели? К просветлению мистика вели повседневные духовные упражнения, и в них-то изображения играли определенную роль.

В знаменитом хранящемся в Ватикане доминиканском учебнике «О молитве» (*De modo orandi*), несомненно, предназначенном для послушников, изображены девять способов молитвы, разработанных самим св. Домиником. Миниатюры представляют его в нескольких молельнях перед алтарем, на котором сразу за большим распятием стоит диптих с изображением Марии и св. Иоанна. Жесты должны указывать на различные состояния духа, некоторые из которых часто упоминались мистиками. Например, в пятом способе молитвы можно видеть последование трех положений рук и головы. В первом положении, слева, руки открыты, «подняты на уровень плеч», голова приподнята. Это может означать диалог с Богом. Во второй позиции лицо опущено, «руки крепко сжаты перед закрытыми глазами», что могло означать момент наибольшей концентрации, молчаливую молитву. В третьем положении святой смотрит на свои «руки, раскрытые перед грудью наподобие открытой книги». В этом изложении личного, молчаливого религиозного акта святого можно видеть, что распятие в одном случае принимало участие в молитве, как в первой позиции, но могло исключаться. Третий способ молитвы представлял собой самобичевание: святой истязает себя, взирая на тело Распятого. Точно так же он смотрит на распятие в миниатюре, иллюстрирующей четвертый способ, обозначенный двумя молитвенными позами. Напротив, в седьмой миниатюре, соответствующей экстатическому опыту, и сжатые руки, и лицо св. Доминика обращены к небу.

Третий способ можно сопоставить с одним пассажем из «Жизнеописания Генриха Сузо», где описывается его покаяние. Биограф рассказывает, что Служитель так сильно истязал себя, что наконец розга сломалась: «Встав, весь в крови, он посмотрел на себя и увидел себя в столь жалком виде, что он чем-то походил на жестоко истязаемого Христа».

Методы св. Доминика должны были служить образцом, *exemplum*, для послушников. Этим объясняется тот факт, что в других рукописях учебника распятие было заменено на простой крест для обозначения алтаря. Можно предположить, что

тот, кто регулярно достигал экстатического состояния, уже не нуждался в материальных изображениях.

Почитаемый образ мог выполнять и иную функцию: его присутствие постоянно напоминало о необходимости благочестивого религиозного поведения. Это следует из еще одного пассажа «Жизнеописания Сузо»: «В начале своего пути он нашел потайное место, капеллу, в которой он мог предаваться молитве перед образами (*nach bildlicher wise*). В молодости он заказал изображение на пергамене вечной Премудрости, властвующей над небом и землею, превосходящей своей восхитительной красотой и изяществом всякое творение. ...Этот замечательный образ он увез с собой в школу, поставил его на окно своей кельи и нежно смотрел на него с ревнованием сердечным. Он вернулся вместе с ним и поставил его в капеллу с намерением, полным любви. Какие еще изображения подходили для его внутренних замыслов, необходимые ему как и всякому начинающему, можно видеть в живописных изображениях и в мудрых изречениях древних Отцов».

За этими сентенциями следует: «Служитель послал своей духовной дочери эти изображения и поучения древних Отцов. Она восприняла и интерпретировала их так, что, следуя строгости древних Отцов, она должна была упражнять свое тело суровым покаянием».

Использование изображений для воспитания благочестия было благосклонно воспринято доминиканцами, о чем свидетельствовал уже генеральный капитул ордена в 1260 г.: «[У братьев] в кельях есть изображение Богоматери и ее Сына, так что при чтении, молитве или во сне они могут благочестиво созерцать их и в то же время сами находиться под их милосердными взглядами». В «Часослове мудрости», *Horologium sapientiae*, Сузо рекомендовал религиозным конгрегациям изображения, сравнивая их значение с реликвиями: «Внешние знаки поддерживают хрупкую память хрупкого внутреннего мира». Все размышления Сузо ориентировались на две основные темы: «возлюбленный образ Иисуса Христа» (*minnekliche bilde Jesu Christi*) и «Христа страдающего» (*Christus patiens*). Его мистика любви, естественно, вдохновлялась комментарием Бернарда Клервоского на «Песнь песней» и куртуазной литературой, где любовь описывалась как слияние двух существ: мистическая связь трактовалась как «любовная игра» между «любящим Богом» и «любящей душой».

Мы вычленили две функции благочестивого образа: он способствует мысленному сосредоточению на различных этапах мистического восхождения и одновременно помогает работе памяти⁷. Конечно, эти функции разделяются таким образом лишь с рациональной точки зрения, и в религиозной практике, например, монахинь они могли сочетаться или чередоваться во время духовного упржнения.

Была и третья функция, которую мы назовем эмпатической. Она напрямую связана с «подражанием скорби», *imitatio pietatis*. Пьета, изображающая мертвого Христа на коленях у плачущей Богородицы, или апостол Иоанн, прижавшийся к груди Иисуса, — эти два образа должны были вызывать боль или любовь верующего: в первом случае в качестве *exemplum* выступала Мария, во втором — Иоанн. Описывая подражание Христу, Клара фон Остерен раскрывала руки наподобие распятия и созерцала исполненные боли глаза Христа, устремленные на Марию, в свою очередь смотревшую на Сына; Иоанн же смотрел на страдания обоих. Миметическая функция таких изображений очевидна, хотя эти взгляды соотнесены друг с другом согласно иерархии близости, очень важной для личного благочестия позднего Средневековья.

Ни один из этих благочестивых образов, связанных с жизнью и смертью Христа, не принадлежит к какой-либо иконографической традиции, опирающейся на евангельские тексты. Это чисто средневековые изобретения, в основном появившиеся после 1300 г. В согласии с сильным, обостренным, даже эротизированным у Сузо религиозным чувством эти творения свидетельствуют о вкусе их авторов к такой экспрессивности, которая могла зародить в верующем совершенно определенные благочестивые чувства. Именно этот вкус определял средневековые представления о гении художника, и исключительные достоинства его произведения иногда могли быть объяснимы только чудом.

⁷ В обоих случаях суггестивные особенности изображения помогали мыслительной работе верующего при условии, что оно не отвлекало его от основной цели. Все опыты подобного рода, как у рейнских мистиков, так и у восточных, свидетельствуют о том, что существовало два способа достичь духовного просветления: полностью освободив ум от каких бы то ни было образов либо навязывая ему один и тот же образ на протяжении долгого времени, и этот образ мог быть материальным, а мог быть словом, мантрой, которая в конце концов также освобождала ум.

Рассказывали, что в храме Гроба Господня в Иерусалиме около 1170 г. находилось раскрашенное распятие, которое наполняло всякого зрителя глубоким сопереживанием; по поводу скульптурной группы Христа и св. Иоанна в Катаринентале начала XIV в., созданной неким Мастером Генрихом, говорили, что она «настолько красива, что поражала всех, начиная с самого скульптора». Следовательно, нельзя просто так сбрасывать со счетов эстетические особенности предметов культа, даже если они не были определяющими в «практическом» применении.

Другая важная черта благочестивых образов — их доступность. Они не зависели от ритуала, и поэтому могли становиться объектами поклонения в любой момент; их можно было располагать как в церкви, так и в монастырской келье или в молельной комнате мирянина. Не следует, однако, вслед за историографией XIX в. противопоставлять официальную религию мистическому благочестию, которое якобы развивалось вне культа. Скульптурная группа в Катаринентале стояла не где-нибудь, а в хоре церкви, на алтаре.

СКУЛЬПТУРНЫЙ ОБРАЗ И ЛИТУРГИЯ

Другой скульптурный тип, более древний, чем только что рассмотренный, был связан с пасхальной литургией: это «Снятие с креста». Трехмерные изображения вырезаны из дерева: Христос на кресте с опущенными руками, Иосиф Аримафейский и Никодим освобождают ноги, а Мария с Иоанном держатся немного в стороне. В таком виде этот тип имел широкое распространение в Тоскане и в центральной Италии — можно насчитать около пятнадцати образцов конца XII — конца XIII в. В Каталонии к этой иконографии были присоединены кресты двух разбойников. Судя по так называемому Христу Куражо в Лувре, можно говорить о бытовании таких композиций и в Бургундии.

Группа «Снятия» из Тиволи (1210–1220) расположена симметрично, следуя движению рук Христа (илл. 20). Он держится на кресте только ногами, которые Никодим и Иосиф вот-вот освободят. Иоанн и Мария протягивают руки в сторону Спасителя. Литургическая драма Страстной пятницы, привезенная сюда из южной Германии, дает нам объяснение этой удивительной скульптурной концепции.



Илл. 20. Снятие с креста. 1210–1230 гг. Тиволи. Сан-Лоренцо. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tivoli_Duomo_-_deposizione_1030262.JPG>

Снятие, *Depositio*, упоминается в итальянских литургических книгах с XIII в. В какой-то мере оно дополнялось *lauda* — плачами на народном языке, появившимися в Италии, видимо, в XII в. и особую популярность получившими благодаря францисканцам. Лиризм народного творчества сближает их с «Плачем Девы Марии», *Planctus Virginis*, XII в., повествующим о страдании Богоматери у мертвого тела Христа. *Lauda* и *Planctus*, несомненно, пелись вокруг итальянских скульптурных групп во время соответствующих действий, сопровождая паралитургическую церемонию. Не стоит удивляться тому, что религиозные братства в скором времени разработали целую процессию с многочисленными остановками, в которой, конечно, не участвовала гостия, но которая отчасти вышла из-под контроля клира.

Инвентарь церкви Сан-Доменико в Перудже упоминает различные детали сценического декора таких действий и даже актеров — из плоти и крови, — которые размещались по сторонам от скульптурной группы. Вся композиция и жесты Иоанна и Марии часто строились таким образом, что вместе с Христом они могли составить самостоятельную группу Оплакивания, как в работе Джованни да Милано из Флоренции.

Чтобы осознать всю драматическую силу этого образа, нужно выделить еще несколько элементов, важность которых была

открыта лишь лет тридцать назад. Тело Распятого делалось сдвигающимися руками: плечи позволяли сложить руки вдоль тела и придать фигуре Христа другое значение, соответствующее другому моменту Страстей — Положению во гроб. Самые ранние примеры относятся приблизительно к 1340 г. Они создавались в Италии (работа Джованни ди Бальдуччо во флорентийском баптистерии 1339 г.), Германии и в Центральной Европе. Иногда двигаться могла и голова⁸. В спине одного позднего распятия 1510 г. была сделана выемка, сообщавшаяся с раной в ребре: в нее можно было налить красную жидкость и тем заставить рану кровоточить. На голову Христа был надет парик из натуральных волос. Такая же выемка в одном австрийском распятии, сделанном около 1380 г., была снабжена крышкой, и обычно в ней хранилась гостия. В другом произведении XV в. с помощью веревки можно было раскрывать рот и закрывать глаза фигуры Распятого. Деревянное распятие из Лажа было установлено весьма необычным образом: на трех «ящиках», в которые вкладывались тело и руки Христа. Можно себе представить, что такая «упаковка» облегчала превращение «Снятия с креста» в «Положение во гроб».

Поклонение Кресту, *Adoratio crucis*, в Страстную пятницу проникло в римскую литургию с Востока в VIII в. Но в отличие от *Adoratio*, Снятие, *Depositio crucis*, и Крестовоздвижение, *Elevatio crucis*, не предписывались римскими литургическими правилами, *Ordines Romani*, и следовали обычаям диоцезов. Особенно богатую драматургию породило Крестовоздвижение.

Эти обряды подробно исследованы, но историки театра, литургической драмы и музыки уделяли мало внимания произведениям искусства. Американец Карл Юнг из Йельского университета собрал почти все драматические композиции, использовавшиеся средневековой западной церковью, представив в наше распоряжение настоящий филологический монумент. Основной его недостаток состоит в смешении ритуала и драмы в литургии. Соланж Корбен в своем в целом замечательном исследовании попыталась доказать, что Снятие никогда не было предметом театрализации, просто проигнорировав такие

⁸ Распятие начала XVI в. из Швейцарского Ландесмузеума в Цюрихе и из музея г. Дебельн в Саксонии. См.: *Taubert J. Mittelalterliche Kruwifixe mit schwenkbaren Armen // Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München, 1978. S. 38–50.*

художественные свидетельства, какдвигающиеся распятия, как раз доказывающие обратное.

Снятие с креста, происходившее после вечерни в Страстную пятницу, входило в поминовение Положения во гроб и состояло из ряда действий: покрытое тканью распятие снималось с алтаря и клалось в гроб. Воздвижение в Пасхальную ночь напоминало о Воскресении и могло сопровождаться и Посещением гроба женами-мироносицами, *Visitatio Sepulchri*. Все эти действия осуществлялись клириками⁹ и обычно сопровождались пением. Уточним, что драматические тексты, упоминающие о таких церемониях, различают три предмета *Depositio* и *Elevatio*: гостию, распятие и распятие с гостией. Присутствие последней требует объяснения.

Древний порядок служб Страстной седмицы предполагал оставление гостии, освященной во время мессы Великого четверга, для литургии преждеосвященных Даров в Страстную пятницу (*Missa praesantificatorum*), поскольку *Ordines Romani* запрещали освящение Даров в этот день. Эта месса была укороченной литургией, в которую включалось «поклонение Кресту», *Adoratio crucis*, т.е. поминовение Распятия. Снятие и Воздвижение вписывались в хронологию, по крайней мере, когда хотели соблюсти событийную последовательность Страстей. Оба действия упоминаются в «Согласовании правил» (*Regularis concordia*), написанном в 965–975 гг. св. Этельвудом для английских бенедиктинцев.

Во время Снятия диаконы заворачивали принесенное ими для поклонения распятие в ткань и под пение антифонов клали его в выемку в алтаре — *sepulchrum*. Крест оставался там до воскресной всенощной под присмотром многочисленных братьев, певших псалмы. Один миссал XIV в. описывает, как Снятие происходило в Страстную пятницу в Дареме: в сопровождении хора епископ нес распятие, перед ним шли двое братьев со свечами, а позади один брат нес кадило. Другой текст 1593 г. дает особенно подробную информацию об этой службе в том же аббатстве. В церкви находился «чудесный по красоте образ

⁹ Следует отметить, что даже в литургической драме XV и XVI вв. на землях Империи большое число ролей исполнялось клириками: в драме о Страстях в Больцано (1495) шесть ролей апостолов играли священники. Kully R.M. *Le drame religieux en Allemagne: une fete populaire // La culture populaire au Moyen Age*. Montréal: Montréal: L'Aurore, 1979. P. 203–230.

Спасителя нашего с крестом в руке, представляющий Воскресение, а на груди его под большим хрусталем — Святые дары с алтаря» (a marvelous beautifull Image of our Saviour, representing the Resurrection, with a crosse in his hand, in the breast wherof was enclosed in bright christall the Holy Sacrament of the altar). В Страстную пятницу двое братьев несли эту скульптуру на бархатной подушке, ставили ее на главный алтарь и, преклонив колена, пели «Христос воскрес» (Christus resurgens). Затем следовала процессия со скульптурой вокруг церкви, наконец, она снова ставилась на главный алтарь, где оставалась до Вознесения. Образ Христа был частью большей по размеру группы: «чудесного по красоте и живости изображения нашей Богородицы» (a marveyulous lyvelye and bewtifull Immage of the picture of our Lady), называемой Lady of Boultone. Это была открывающаяся статуя Девы Марии, в которой находилось «чудно сработанное» (marveylouse fynlie gilted) изображение Спасителя с поднятыми руками, в которых он держал распятие, вынимавшееся в Страстную пятницу. Юнг считал, что здесь следует видеть два добавочных образа внутри основного: Воскресение и Распятие, *imago Resurrectionis* и *imago crucifixi*, которые одновременно лежали в Гробе. В некоторых местах, например, в Прюфенинге, во время Снятия использовалось только второе изображение, а первое показывалось лишь при Воздвижении.

«Снятие с креста» в Прюфенинге, упомянутое в одном «Уставе» конца XV в., предполагало использование двух подвижных статуй. После того как распятие приносилось к алтарю св. Креста и ставилось перед окруженным занавесами отверстием, тело Христа снималось, клалось в гроб и накрывалось тканью. Во время второго обряда, следовавшего за мессой, рядом с телом Распятого, *imago crucifixi*, клалась гостия. Для напоминания о Воздвижении гостия вынималась из гроба, и к ней присоединялось изображение Воскресения, *imago Resurrectionis*, тайком положенное в гроб заранее. Тело Распятого просто-напросто забывалось, и его помещение на прежнее место было делом церковного сторожа.

Чтобы Христос из Прюфенинга мог трансформироваться на глазах у паствы, скульптура, несомненно, должна была быть двигающейся. Несложно себе представить, какой сильный эффект производили на публику Снятие и Положение во гроб, освещенные многочисленными свечами и сопровождаемые хоровым пением.

Общая тенденция развития этих обрядов явно реалистична, причем не только в последовательности действий (трансформация тела), но и в самой драматургии: так, четыре прюфенингских клирика переодевались в иудеев, изображая Никодима, Иосифа Аримафейского и их помощников, снимавших с креста тело Иисуса. В литургическом действе, разворачивавшемся в австрийском городе Вельс, Иосиф Аримафейский обращался к Спасителю на местном наречии. Этот пример противоречит утверждениям Соланж Корбен, будто литургические песнопения, сопровождавшие драматическую церемонию Снятия с креста, подтверждают, что она была частью литургии в отличие от того, что можно было наблюдать в Италии¹⁰.

Этот реализм затронул и скульптуру. Уже в конце XIV в. можно было видеть распятия с париками из натуральных волос. Во Франконии сохранилось много образцов XV столетия. В волосы всегда вплетался терновый венец, сплетенный из веток ивы или крушины, что должно было усиливать драматизм изображения.

Не следует забывать и о магическом характере применения естественных волос исключительно в распятии. Один курьезный архивный документ повествует нам о том, что скульптор Андреас Вунхарт почтил память своей умершей в 1417 г. дочери, монахини монастыря Ридлер, тем, что использовал ее волосы для украшения головы Спасителя на распятии, которое он вырезал и подарил монастырю в память о покойной. Из этого можно заключить, что в Южной Германии в некоторых случаях парики для распятий изготавливались из волос определенных известных по именам людей и что тем самым изображение Распятого соотносилось с двумя событиями: жертвой Христа и смертью человека, в нашем тексте названного Его «женой».

Важнейший элемент этих обрядов остается предметом догадок: где хранились гостия и распятие? И в текстах, и в литургических драмах мы видели, что это место могло быть почти «абстрактным» (когда никакой знак не указывал на его специфическую функцию) или, наоборот, иметь ярко выраженную художественную форму, иногда архитектурную. В некоторых

¹⁰ В Вене засвидетельствованы аналогичное действо и Гроб 1437 г., снабженный колесами и завесой, в который помещаласьдвигающаяся статуя Христа. Это означает, что Снятие и Воздвижение были взаимосвязаны благодаря скульптуре, которая трансформировалась на глазах у зрителей.

случаях эти архитектурные формы сохранились: в Аквилее, Констанце, Айхштете, Аугсбурге, Магдебурге. Все это памятники, с которыми связаны и драматические тексты. Есть и гробы, об использовании которых в церемонии Снятия ничего неизвестно, как гроб из клуатра во Вьене (Дофине). Но гроб мог служить и для других сцен, например для поднимания гостии или явления трех Марий у гроба.

В соборе Св. Стефана в Вене проводилась интересная драматическая постановка Снятия, в которой использовался деревянный гроб на колесах, однотипный с тем, что хранится в Эстергоме и датируется 1437 г. На нем была установлена преграда, за которую помещали фигуру Христа с двигающимися руками. Связь Снятия и святого гроба очевидна, и присутствие гостии свидетельствовало о том, что перед нами не итальянская *sacra rappresentazione*, «священное представление», отданное на откуп религиозным братствам, но именно литургическое Снятие со креста¹¹.

Каменные изображения трех Марий, стоящих перед гробом, и спящих рядом воинов, известные в германских землях под названием «Святого гроба» (*Heilig Grab*), следует соотносить с действием «Кого ищите?» (*Quem queritis?*), в котором повествовалось об этом посещении. В таком гробе также можно было видеть каменную фигуру Христа, часто с вырезанной в груди дарохранительницей. Нам достоверно известно, какое значение придавалось каменному гробу во время пасхальной литургии во Фрайбурге-в-Брайсгау. Но такие памятники, постоянно находившиеся в поле зрения верующих, в отличие от выставлявшихся лишь на Страстную деревянных гробов выполняли другую функцию: это были почитаемые образы, а *Visitatio* становилась для прихожанина моделью для подражания.

Эти святые гробы были распространены в Южной Германии вплоть до горной цепи Вогезов на западе. Вне этой области развивался иной монументальный групповой тип: Положение во гроб. В наиболее яркой форме его можно видеть в Тоннерре, в Понт-а-Муссоне, в швейцарском Фрибуре: Иосиф Аримафейский и Никодим держат саван, на котором лежит тело Христа, за саркофагом стоят три Марии, Богоматерь и св. Иоанн. Глядя на то, как Марии оплакивают Иисуса, верующий стремился

¹¹ Это еще раз опровергает тезис Соланж Корбен, что *Depositio* никогда не становилось предметом таких драматических действ. Автор, правда, признает, что не исследовала источники на немецком языке.

подражать им (*imitatio pietatis*). Но положение других участников сцены связано с иными формами благочестия, например в Положении во гроб из Солема, где Мария Магдалина коленопреклоненная молится перед саркофагом. Эти скульптурные группы часто ставились в маленьких вотивных капеллах, что предполагало большую близость по отношению к зрителю. Итальянские группы «Оплакивания мертвого Христа» (*Compianti sul Cristo morto*) работы Никколо делл'Арка или Гвидо Маццони, наоборот, подчинены более свободной в пространственном плане сценографии, необходимой для придания выразительности жестов. Хотя монументальные группы Гроба Господня, Положения во гроб или Оплакивания могут быть соотнесены с литургией, их масштаб и инсценировка вызывают аналогии прежде всего с литургической драмой. В большинстве случаев они должны все же трактоваться как почитаемые образы. Не одни лишь сюжеты, связанные со Страстями, стали объектами таких пластических решений. Внутри храма были наверняка и другие группы в камне и в дереве, выполнявшие паралитургические функции, но иконографически связанные с небесным покровителем церкви. «Могила» св. Лазаря в Отене представляет характерный тому пример, неплохо документированный, несмотря на то что от нее остались лишь фрагменты.

Уже в 1077 г. в церкви Сен-Фрон в Перигё находилась могила святого, схожая по форме с саркофагом Христа. Стоявшая за главным алтарем в восточной части храма отенская могила имела форму базилики с трансептом, башней над средокрестием и апсидой. Лицевая сторона часовенки длиной в 3,55 м и шириной в 2,80 м была видна за алтарем. Высота сооружения составляла 6 м. В нем хранились останки св. Лазаря, культ которого на общеевропейском фоне развился в противовес установившемуся в Везле культу Марии Магдалины, собственно Марии из Вифании, сестры Лазаря и свидетельницы совершенного Иисусом чуда воскрешения. Паломники, находясь в хоре церкви, через узкий проход, на коленях могли пройти под гробом и оказаться под монументальным мавзолеем. Этим актом благочестия паломник лично участвовал в «театрализации», инсценированной скульптурой внутри мавзолея.

Там можно было видеть сцену воскрешения Лазаря. Высота персонажей составляла примерно 1,20 м. Крышка саркофага, в котором лежало перевязанное тело Лазаря, судя по всему, поддержи-

валась четырьмя атлантами. Христос был изображен с книгой и поднятой десницей, а святые Петр и Андрей стояли у ног Лазаря. С другой стороны саркофага стояли Магдалина (илл. 21) и Марфа, скрывшая нос в складках одежды от трупного запаха. Шесть из этих статуй сохранились. Фигуры женщин и Андрея достаточно компактны, несмотря на экспрессивность жестов женщин, свидетельствующих о действии благодати. Сцена сопровождалась надписями, в частности на саркофаге фигурировали слова из Евангелия от Иоанна (11, 43): «Лазарь! Иди вон» (*Lazare, veni foras*).



ИЛЛ. 21. Св. Мария Магдалина. Скульптура гробницы св. Лазаря в церкви Сен-Лазар в Отене. Отен. Музей Полен. <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/LazareAutun.jpg?uselang=ru>>

Чудо воскрешения Лазаря дало материал для экзегезы Бернарду, Руперту Дойцкому, Исидору Севильскому, Гонорию Августодунскому — все они опирались на Августина. Гонорий говорил, что вредоносное влияние того, кто был причиной зла, распространяется подобно зловонию. Марфа и Мария символизируют активную и созерцательную жизнь; Петр, развязавший бинты Лазаря, снял грех, поскольку смерть Лазаря, согласно Августину, это образ души, убитой грехами. Три фазы освобождения (воскрешения) — это открытие гроба, призывание «идти вон» и снятие повязок. В Отене жест Христа и надпись «Лазарь! Иди вон» показывают, что использован был не театральный эффект чуда, а его символика. Акцент сделан на таинствах крещения и евхаристии, гарантирующих вечную жизнь, внешним свидетельством которой было воскрешение. Агнец Божий, взявший грех мира (Ин. 1, 29), фигурировал на вершине саркофага.

В христологии Евангелия от Иоанна чудо о Лазаре представляет «вершину проповеди Иисуса, предвестие Его смерти и залог Воскресения».

Жест Христа с его редкой для скульптуры того времени выразительностью придает сцене драматический акцент. Все фигуры и архитектура мавзолея были раскрашены и сочетали различные материалы. Текст XV в. уточняет, что поднятая (сохранившаяся) рука и голова Христа — из мрамора. Такая экстраординарная инсценировка должна была производить сильное впечатление на души зрителей. Проповедь епископа парижского Мориса де Сюлли, посвященная Воскрешению Лазаря, заканчивалась словами: «Добрые люди, посмотрите на самих себя, живы ли вы или мертвы во грехе».

Мы знаем, что в Отене в XIV и XVI вв. на площади Терро устраивались религиозные представления во время ярмарок. Но более ранние «действия» о Лазаре зафиксированы в иных контекстах: в монастыре Флёри и в сочинении последователя Абельяра Илария, автора «Воскрешения Лазаря» (*Suscitatio Lazari*). Здесь сестры плачут и жалуются на народном языке, хотя и символическое значение этой смерти также не забыто, поскольку речь заходит о Первородном грехе.

Поразительное, не имеющее аналогов монументальное творение в Отене призвано было воплотить символику в драме с помощью эффектной сценографии жестов и поз. Своим фасадом с распятием мавзолей включался в культ. Присутствие мощей Лазаря делало из мавзолея гигантский реликварий, который по определению находился в непосредственной близости от алтаря и был виден над ним.

В позднее Средневековье распространился такой тип предметов, который не ассоциировался непосредственно с литургией, хотя физически он был связан с алтарем, т.е. с тем местом, на котором вспоминалась Жертва: это заалтарный образ из камня или дерева, скульптурный, живописный или сочетающий в себе обе техники. У заалтарного образа была паралитургическая функция, на которой следует остановиться.

Иногда в них помещались реликвии, и одно время считалось, что первые заалтарные образы возникли из раки. Хотя можно видеть на некоторых из них табернакли, а на других евхаристическую иконографию, в целом можно говорить о том, что заалтарный образ очень рано — начиная с XIII в. — получил функ-

цию поминовения святых покровителей храма и разъяснения для публики нарративных циклов, взятых из Священного писания или апокрифических текстов. Личное благочестие становилось все более требовательным, и церковь подчинилась этому требованию, по-прежнему сохраняя жесткий контроль над общим развитием. Визуальное отражение тем Страстей и агиографии стало целью художественного творчества, и в связи с этим заалтарный образ стал тем полем деятельности, в рамках которого развивались живопись и скульптура конца Средневековья.

Важно отметить, что один из первых заалтарных образов с распашными створками — цистерцианского происхождения, из церкви в Доберане (1310–1315). Цисмарский ретабль снабжен створками, украшенными резьбой с внутренней стороны, реликвии клались туда, кажется, только в особых случаях. Образ из Альтенберга, особенно сложный, имеет створки, расписанные с обеих сторон. В полуоткрытом состоянии Благовещение, Рождество, Коронование Марии и Успение расположены вокруг Богоматери с Младенцем; открытые створки позволяют увидеть еще встречу св. Анны и Марии, Поклонение волхвов и двух святых покровителей монастыря, Михаила и Елизавету Венгерских. Эта программа, посвященная Богочеловечеству, дополнена циклом Страстей на внешних сторонах створок, а Коронование Марии становится кульминацией и христологического, и богородичного циклов. Образ был закрыт во время Великого поста и Страстной седмицы, частично открывался на богородичные праздники и полностью — рождественским постом, на Рождество и на Богоявление. К внешней стороне заалтарного образа в коллегиальной церкви Богоматери в Обервезеле было присоединено распятие, использовавшееся отдельно для церемонии поклонения Кресту (*Adoratio Crucis*).

Архивные документы, достаточно репрезентативные для XV в., информируют нас о социальной роли таких картин, которая роднит их с большими витражами, выполненными по заказам ремесленных цехов Буржа и Шартра: их тоже заказывали общественные группы, иногда целый город. Так было в Грисе, жители которого в 1471 г. поручили создание картины Михаэлю Пахеру из Брунека, уточнив, что он должен взять в качестве образца алтарь в церкви Больцано, сделанный на пятьдесят лет раньше Гансом из Юденбурга. В 1477 г. в Кракове немецкая община возложила на Вита Ствоша создание алтаря для собо-

ра Богоматери, хотя такую значительную сумму, как 2808 флоринов, удалось собрать лишь за счет пожертвований. Известно также, какая торжественная процессия сопровождала «Маэста» кисти Дуччо от его мастерской до сиенского собора. Другие образы заказывались братствами, например, слесарями Страсбурга для церкви Сен-Мартен. Это мог быть и городской патрициат или знать. Принадлежащий неизвестному мастеру алтарь в Кефермаркте был создан по обету рыцаря Кристофа фон Целькинга, которому понадобилось регламентировать условия продажи вина и зерна, чтобы обеспечить финансирование заказа. Есть, наконец, алтари, сделанные по инициативе капитулов или аббатов.

Система створок делает из заалтарного образа довольно сложную структуру. Поставленная на престол картина не была видна полностью, и некоторые части ее открывались лишь в определенные моменты литургического года. К тому же их закрывали амвоны. Неизвестно, имели ли верующие доступ в хор прецепториев монастырских церквей, например, к исенгеймским антонинцам, владевшим ретаблем кисти Грюневальда и резца страсбургского мастера Николая из Хагенау.

Когда этот полиптих открывается, перед нами оказывается св. Антоний на троне в центре и две скульптурные фигурки, несущие дары своему небесному патрону. Эта программа отражает реальность, описанную в начале XVI в. Вимпфелингом, который жаловался на то, что *ex voto* и дарения прихожан превратили капеллы в «блошинные рынки». И этот случай, и многие другие показывают, как трудно было сдерживать проявления публичного благочестия. Сторонник Лютера Себастьян Франк рассказывал об обычае, распространенном до начала Реформации: на каждый большой праздник «окрывались алтарные картины, из них вынимались статуи святых, их одежали», особенно роскошно украшая святого покровителя храма; «его сажали при входе в церковь для сбора пожертвований, а рядом с ним — человека, который говорил за безмолвную статую: Подайте, Христа ради, святому Георгию или святому Леонарду и т.п.». Вполне вероятно, что иссенгеймская статуя св. Антония могла использоваться подобным же образом.

Если попытаться восстановить генеалогию этого сложного алтаря, то неминуемо придется столкнуться с проблемой весьма непростой, но центральной для нашего исследования. Изображения надвигающихся панно, будь то диптихи или трипти-

хи, задолго до XV в. существовали в Византии. В XIII столетии в Италии были распространены оплечные «портреты» Девы Марии. Будучи наследниками византийских икон, эти образы предполагали большую близость между верующим и Марией как на публике, так и дома. Из сочетания таких легко перевозимых и разнообразных изображений Богоматери и, например, Христа и возник на Севере заалтарный образ. Трирский Собор 1310 г. постановил, что на каждом алтаре должна быть надпись, говорящая о святом покровителе, или его изображение. Он был представлен во весь рост в живописи или скульптуре, он мог хранить реликвии или быть объектом почитания. Всегда должно было присутствовать изображение, связанное с евхаристической мистикой, но оно могло помещаться в верхней части картины. Решающее изменение состояло в переходе от небольших прямоугольных продолговатых образов из камня или дерева, ставившихся на престол и известных во Франции с XIII в., к огромным корпусам, украшенным скульптурами, снабженным створками и заполнявшим собой всю ширину и высоту святилища в церквях Испании и германских стран. Это изменение масштаба означало, что отныне скульптурная программа фасада была представлена и на алтаре и что она, следовательно, более непосредственно — мы бы сказали, визуально, — была связана с культом, хотя это вовсе не означало, что она несла особую литургическую нагрузку: мы просто находим на этих алтарях бесчисленное множество местных святых, включенных в богородичные или христологические циклы.

Оговоримся: это изменение масштаба не повсеместно. Широко распространенные в Европе XV в. нидерландские скульптурные группы остались верными традиции небольших сцен, производившихся серийно и легко устанавливавшихся на престолах, зато живописные ретаблы сильно вырастают в размерах.

Чтобы понять особенности больших образов, стоит проанализировать один из них, например, тот, который был создан Витом Ствошем для краковского собора. Его иконографическая программа довольно оригинальна: в центре, в открытом ящике, Успение и Коронование Богоматери. На открытых створках — «радости Марии»: слева Благовещение, Рождество и Поклонение волхвов, справа Воскресение, Вознесение и Пятидесятница. Эти панно иллюстрируют одновременно Боговоплощение и на-

дежду на спасение. В закрытом состоянии шесть сцен на створках должны читаться вместе с двумя неподвижными панно.

I серия (левая неподвижная створка): встреча у Златых врат, Благовещение Иоахиму, Рождество Богородицы, Введение во храм Богоматери;

II серия (левая подвижная створка в закрытом состоянии): Введение во храм Иисуса, Иисус среди мудрецов, взятие под стражу Иисуса;

III серия (правая подвижная створка в закрытом состоянии): Распятие, Снятие со креста, Положение во гроб;

IV серия (правая неподвижная створка): Сошествие во ад, жены-мироносицы у Гроба, *Noli me tangere*.

Фиксированные панно повествуют о событиях до рождения Христа (левая часть) и после его смерти. Некоторые элементы этого расположения кажутся нецелесообразными: не понятно, почему сцены из жизни Марии оказывались недоступными зрению в богородичные праздники, когда алтарь должен был открываться, чтобы показать основную сцену внутри корпуса. Еще труднее объяснить смысл двух сцен из детства Спасителя (Введение и Иисус среди мудрецов), когда все остальные посвящены Страстям. Присутствие второй из них, особенно редко встречающейся, может быть, объясняется предгуманистической атмосферой этого города, как намек на круг итальянских, немецких и польских эрудитов и интеллектуалов, деятельность которых оживила ягеллонский университет и краковское общество.

Но вернемся к центральному корпусу и двум дополняющим его частям: пределле (древо Иессеево) и верхнему завершению, чей облик является результатом современного вмешательства. Изначальные размеры заалтарного образа достигали 16–18 м в высоту. Корпус имеет высоту 7 м и ширину 5,5 м, 11 м, если раскрыть боковые створки. Композиция Успения полностью горизонтальна, и ни в одном другом скульптурном алтарном образе база корпуса не похожа в такой степени на сцену. Фигуры апостолов максимально вынесены вперед и выступают словно из-за кулис. Находящиеся в центре апостолы жестами или словами поддерживают слабеющее тело Марии, один из них в страдании ломает себе руки над головой. Пятеро смотрят на другую сцену на центральной оси корпуса под балдахинами, покоящимися на тончайших колонках, присоединенных к заднику: Коронование Богоматери, окруженное радостной когортой ангелов. Эта

сцена, гораздо меньшего размера, была выполнена помощником Ствоша. Все драматическое напряжение сосредоточено на выразительности апостолов и на удивительном противопоставлении того, как тело Марии одновременно оседает на пол и прославляется на небе. Беспорядок одежд с их перепутанными складками подчеркивает, что все происходит на земле, но некоторые зрители не замечают ничего кроме Коронования, в котором Мария, согласно уже традиционной тогда экзегезе, представляет Церковь рядом со своим Женихом — Христом.

Много раз говорилось о несоразмерности двух сцен внутри единого пространства корпуса. При этом забывалось, что алтарь собора, посвященного Богородице, завершал перспективу очень длинного и узкого хора. При входе в храм на открытом алтаре можно различить лишь большую горизонтальную сцену Успения. И лишь при пересечении границы хора можно разглядеть под арками балдахина Коронование. Вертикальная ось Спасения обозначается только во вторую очередь, хотя она и обозначена уже в перспективе портала огромным распятием, созданным Ствошем в 1491 г. и висящим в триумфальной арке, между нефом и хором. Нужно войти в храм и приблизиться к алтарю, чтобы увидеть Коронование. Мастер умышленно расположил свой алтарь в глубине апсиды, что мешает полному раскрытию створок, оставляя их в полураскрытом состоянии: верующий должен был подойти к алтарю, чтобы прочитать сцены, причем главный акцент все равно оставался на центральной группе.

Произведение Ствоша было вызовом традиции. Впервые в землях, где доминировала живопись, алтарь был украшен исключительно скульптурой. В краковском памятнике можно видеть самоутверждение скульптуры как благородного искусства, точно так же как в лувенском алтаре (сейчас в Прадо) Рогир ван дер Вейден доказывал превосходство живописи над скульптурой. Эта функция, приданная скульптуре Ствошем, который, не будем об этом забывать, был также художником и гравером, проявилась и в различных особенностях трактовки внешних и внутренних панно: на внутренней стороне горельефы, на внешней — барельефы, ближе к живописи. Несомненно, мастер захотел одними лишь средствами скульптуры провести обычное для алтарей конца XV в. разделение между скульптурным украшением внутренней части и живописным оформлением внешней стороны створок.

Для всего алтаря, включая рельефные панно, Ствош выбрал синий фон с золотыми звездами. Даже рамка с фигурками пророков, с трех сторон обводящая корпус и дополненная круглой аркой, имеет синий фон. Арка может трактоваться здесь как «врата неба» (*Porta coeli*), поскольку использование такой исключительной формы в готическом алтаре объясняется только особой символической нагрузкой.

В сцене Успения все одежды выкрашены в золото, что противопоставлено красочной палитре рельефов. Блеск золота усиливал визуальный эффект сцены. Фигуры апостолов формально задуманы выше рельефов: в этом отличии не следует видеть вмешательство подмастерьев, как это иногда трактуется, но лишь разницу в масштабе, поскольку эти фигуры не должны восприниматься с близкого расстояния.

Оценить оригинальность краковского творения можно при сравнении его с двумя другими алтарями, также посвященными прославлению Девы Марии. В Креглингене Рименшнайдер представил в корпусе Вознесение, а в верхнем завершении — Коронование. Здесь телесное вознесение Девы Марии противопоставляется положению апостолов, сложная драпировка их одежд играет ту же роль, что и в Кракове. Корпус разбит на проемы, наподобие святилища, т.е. представляет собой модель церкви. В алтаре св. Вольфганга Михаэль Пахер изобразил гигантское Коронование, окруженное ангельским воинством, со свв. Вольфгангом и Бенедиктом, стоящими в отдалении, в боковых нишах. Сцена разворачивается в ирреальном пространстве, будто не подчиненном законам тяготения. Но и Рименшнайдер, и Пахер использовали волшебный эффект балдахинов и пересекающихся стрельчатых фронтонов. Человеческое тело оказалось запутанным в хитросплетениях иллюзорной деревянной архитектуры, особенно у Пахера. В алтаре св. Вольфганга тела возникают из его таинственной глубины и высвечиваются лучами, пробивающимися через боковые окна. В Креглингене маленькие окошки, прорезанные в самом корпусе, пропускают лишь слабый свет, превращающий пространство сцены в двойник пространства хора. Пахер и Рименшнайдер оба использовали перевернутый масштаб и театрализацию, хорошо зарекомендовавшие себя в готических заалтарных образах XV столетия; главное, они сохранили единственную, вертикальную и восходящую ось, которой подчинены все образы.

Вит Ствош по-новому интерпретировал корпус как сценическое пространство, ввел горизонтальную ось, от которой по-настоящему отталкивается вертикаль. Но такое новшество имеет значение только по отношению к тому, что изображено на сцене, т.е. к иконографической программе, в которой Боговоплощение и небесное прославление объединены в символическом видении Церкви. Язык мастера глубоко проникнут двухмерным представлением о мире, навязанным готической образной системой. Можно даже сказать, что в краковском алтаре он с новой силой утверждает истинность такой модели, на основании которой только и может быть изображено невидимое. Именно поэтому краковский алтарь можно воспринимать как настоящий ответ «готики» на «Троицу» Мазаччо в церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции, созданную за шестьдесят лет до того.

СОБОР КАК ТЕАТР ПАМЯТИ

Во введении к своей великой иконологической «сумме» о XIII в. Эмиль Маль настаивал на том, что средневековый человек был одержим «страстью к порядку». Ученый намеревался описать большие иконографические программы, украшавшие религиозные здания, по трем аспектам: «священное писание», «священная математика» и «символический язык». Тем самым Эмиль Маль просто-напросто использовал весьма не новое определение, распространенное с эпохи Григория Великого, настаивавшего на необходимости прибегать к изображениям для просвещения неграмотных. Аррасский Собор вскоре после 1000 г. говорил о том же: «То, что простецы и неграмотные не могут увидеть в писаниях, пусть они видят в живописи» (*Simpliciores quippe in ecclesia et illitterati quod per scripturas non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur*). Изображения определялись как «письмена для мирян» (*litterae laicorum*), у Сикарда Кремонского, или как «книги для мирян» (*libri laicorum*), у Альберта Великого. Изображения, признавался Гильом Дюран, волнуют душу больше, чем тексты. Позже св. Бонавентура объяснял их пользу: они побеждают невежество простецов, косность чувств и слабость памяти. В трактате о проповеди доминиканец Стефан де Бурбон († 1261) предложил своего рода психологическое пояснение определения св. Бонавентуры. Он утверждал,

что пример (*exemplum*), выбранный проповедником, должен достигнуть чувствительности слушателя, пройти через его *воображение* и, наконец, отложиться в *памяти*.

Мы знаем, что между миром и клиром пролежала пропасть, но и в церкви хватало невежд. Многие реформаторы пытались предоставить в их распоряжение знания, которыми они уже не располагали: так возник упоминавшийся ранее *Rationale* Гильома Дюрана. К самым художникам обращались с призывами не утомлять сознание людей бессмысленными изображениями: об этом говорил автор «Художника в стихах» (*Pictor in carmine*).

Прежде чем обратиться к скульптурам фасадов, следует вспомнить об их существовании в клуатрах капитулов и монашеских общин. Эти программы возникли из желания предоставить монахам *exempla* «киновийной жизни» (*vita communis*) на примере «апостольской жизни» (*vita apostolica*). Разве монахи жили не в «портике Соломона» (*Porticus Salomonis*), который символизировал внутренний монастырский двор? Здесь можно видеть иллюстрацию Омовения ног, и известно, что именно в клуатре, перед капителью с соответствующим изображением этот реальный ритуал мог происходить, что засвидетельствовано, например, в Нотр-Дам-ан-Во и в Шалон-сюр-Марн. В трапезной можно было увидеть «Тайную вечерю» и «постящегося св. Николая», а изображения обязанностей аббата — в зале капитула. Однако в целом иконография клуатров мало отличалась от того, что можно было видеть в любом религиозном здании, доступном для мирян.

Начиная с 1140 г. скульптура распространяется на фасады, прежде всего в качестве статуй-колонн на откосах порталов. Фигуры человеческого роста дополняли циклы тимпанов. В Муассаке и в Сен-Жиль дю Гар уже можно видеть вставленные в ниши высокие фигуры или горельефы в нижней части, которые, однако, еще не способны были сломить свою подчиненность плоскому плану стены. В Везле апостолы арочных опор также полностью принадлежат стене. Важное новшество статуй-колонн состояло в следующем: архитектура в какой-то мере продолжалась в скульптуре, а скульптура вырастала за счет архитектуры. С другой стороны, восприняв трехчастный гармонический фасад, созданный англо-нормандской традицией, северофранцузское зодчество установило новое соотношение между скульптурой и архитектурой: трехнефный наос с

соответствующими ему тремя порталами и трехчастным делением фасада. Акцент на центральном пролете позволял создать иерархическое соотношение частей вокруг главного портала, открывавшего осевую перспективу храма. Около 1200 г. фасад предлагал для скульптора несколько участков для работы: опоры арок, их цоколи и проемы, архивольты, тимпаны, простенки, стрельчатые фронтоны, ниши контрфорсов, верхние аркады, не считая карнизов, химеры, капители и пинакли. Размеры скульптур зависели от близости к зрителю, от их расположения, от их иконографической важности. Богатая сценография, полностью занимавшая нижний ярус стены, иногда распространялась и на верхний. Когда пытаешься выяснить ее смысл, трудно разобраться, кому принадлежала инициатива в ее создании: архитектору или скульптору? Кто из них почувствовал необходимость превратить фасад в «книгу», в «писание», иллюстрирующее программу, разработанную богословами?

Если буквально понять сравнение с книгой, нужно согласиться с тем, что расположение сцен и отдельных фигур на главном фасаде церкви или на лицевой стороне амвона совершенно аналогично определенному типу композиции полностраничных иллюстраций в рукописях по регистрам, обычно использовавшемуся для изложения на листе пергамента интеллектуальной конструкции, с той лишь разницей, что архитектура всегда отдает предпочтение вертикали.

Ясно, что архитектура навязывала если не все необходимые композиционные составляющие для изобразительных композиций, то, во всяком случае, их основные членения и общие формы. Исключительные размеры фасадов трансепта шартрского собора и отказ от тимпанов на реймссском фасаде подчинены точным концепциям. Под властью архитектуры оказывалась и богословская мысль; можно сказать, например, что принятие тройной структуры наоса имело много последствий не только в композиции готических фасадов, но и в их иконографическом содержании.

Содержание строилось на сочетании библейских текстов с рассказами о местных святых. Собор, т.е. епископская церковь, сводила в единую систему святых своего диоцеза и несколько основных догматов. Эти местные святые становились семейными посредниками, которые гарантировали верующим, что все эти вырезанные в камне сцены и фигуры, имевшие единую задачу — рассказать историю Спасения, — касались непосред-

ственно их, прихожан этого храма. Так происходил переход от мира земного, точнее, от мира диоцеза, или конкретного прихода внутри этого диоцеза, к миру небесному — от прошлого к настоящему. Лицо культовой постройки превращалось в крупную структуру, на которой всякая значительная сцена или фигура могла найти себе место, — на удивление нам, зрителям. Например, на амьенских порталах Страшный суд в центре сопровождается по бокам Коронованием Марии и житием св. Фирмина, никому не известного епископа Амьена. Эти симметрические, иерархизованные структуры подчинялись не только эстетическим принципам. В гораздо большей степени, чем это считалось до сих пор, они связаны с желанием запечатлеть в памяти верующих конкретный дидактический текст. Так, по крайней мере, утверждали некоторые богословы, среди прочих св. Бонавентура, и мы склонны им верить.

Память в Средние века упражняли так же, как в Античности. Для греков, для Платона и Аристотеля, память опиралась на два явления: образ и место. Иными словами, — я надеюсь, нам простят это упрощение — античная память была главным образом топологической. Аристотелевская теория памяти, изложенная в сочинении «О памяти и припоминании», была воспринята на средневековом Западе через арабских философов, комментарии на этот трактат писали Фома Аквинский, Альберт Великий и Роджер Бэкон. Аристотель разделял память и воображение, в отличие от него Аквинат их объединял, возложив на второе задачу вписывать в наш ум впечатления от внешнего мира для их запоминания. Цицероновская мнемотехника также была известна средневековым авторам, но особым влиянием начиная с XII и особенно с XIII в. пользовалась «Риторика к Гереннию» (*De ratione dicendi ad Herennium*), также приписывавшаяся Цицерону и переведенная на французский Иоанном Антиохийским в 1282 г. Опираясь на этот трактат, св. Фома рекомендовал прежде всего искать необычные образы для того, что мы хотим запомнить. Затем следовало расположить их согласно определенному порядку, чтобы проще было переходить от одного к другому. Память легче фиксировалась на том объекте, на который было направлено какое-то чувство, и она требовала постоянного возвращения к запомнившемуся предмету.

Важнейшее отличие средневековой памяти от античной в том, что она в меньшей степени связана с риторикой, чем с этикой:

она часть благоразумия, как говорила «Риторика к Гереннию». Память была напрямую связана с одной из главных (кардинальных) добродетелей и тем самым участвовала в великой программе Спасения. Бонкомпаньо да Синья, автор «Новейшей риторики» (*Rhetorica novissima*), включает в область памяти образы ада и рая, а добродетели и пороки стали мнемоническими знаками.

Чтобы лучше осознать, как воздействовал на память фасад церкви с его скульптурной программой вместе со всем интерьером и прежде всего витражами, стоит сравнить его с «картой мира» (*mapra mundi*). Оставим в стороне портуланы — карты береговой линии, создававшиеся с определенными практическими задачами. Нас интересует энциклопедическая карта мира (*imago mundi*), восходящая к Античности и к Библии. До нас дошел один особенно интересный экземпляр: нарисованная около 1235 г. карта мира из Эбсторфа. В ней можно было найти настоящую хронику мировой истории, распределенную по местам, где происходили события, обогащенную историей Спасения. Карта охватывает время, начинающееся в раю и завершающееся концом света. Места, связанные с дохристианской историей, тоже нашли здесь свое место. Христианская вера символизируется космосом в виде тела Распятого.

Наиболее распространенная схема карты мира — это «тау» (τ), вписанная в круг и ориентированная на восток в верхней части. Вертикальная планка «тау» представляет собой Средиземное море, уходящая на север часть горизонтальной черты — Дон, южная часть ее — Нил. Верхнюю часть круга занимает Азия, левую нижнюю четверть (северо-запад) — Европа, правую четверть (юго-запад) — Африка. Античный образ ойкумены в Средние века был подкреплен авторитетом Библии, поскольку трехчастное деление, как считалось, восходило к наследию Ноя: Симу была отдана Азия, Хаму — Африка, Иафету — Европа.

Такой рисунок фиксировал закрытый, симметричный, легко запоминаемый образ мира. И все же в нем содержалось все, что средневековый человек мог знать о пространстве и времени: прошлое, настоящее и будущее. С этой точки зрения *imago mundi* — единственное изображение, энциклопедическая направленность которого была сопоставима с собором.

Альберт Великий так понимал указание «Риторики к Гереннию» на необходимость выбора «мест» (*loci*) для хранения «образов» (*imagines*), что для этого нужно было искать «реальные»

места в реальных зданиях, «торжественные и особые». Фрэнсис Йейтс пришла к выводу, что Альберт имел в виду церкви. В эпоху Возрождения бытовали трактаты об искусстве памяти, относившиеся к конкретным местам, например, к собору в Бамберге. Но ничего подобного этим текстам в предшествующие столетия нам неизвестно. Однако уже давно было установлено, что возрожденное францисканцами и доминиканцами искусство проповеди, несомненно, возродило интерес и к *ars memorativa*. Нам кажется, что основной областью применения этого искусства в Средние века была не устная речь. Как четко писал св. Бонавентура, именно изображения помогают слабой памяти. Он не уточнял, как именно они это делают, но мы можем представить себе это по скульптурным ансамблям церквей XIII в.

Обращение к пространству, столь полезное в работе памяти, в архитектуре усиливается ощущением порядка, который рекомендовал св. Фома. Добавим к этому рекомендацию «Риторики к Гереннию» выбирать «места» не слишком темные, не слишком светлые, и мы увидим, что перед нашим взором постепенно возникает свод изображений, упорядоченный в пространстве и предоставленный воздействию света, облегчающему их прочтение. Фасад собора — просторный «театр памяти», и понятность его «постановки» обусловлена наукой памяти. Расположенные согласно своему значению и масштабным соотношениям рельефы или круглые статуи призваны стимулировать работу памяти: готическая архитектура, упорядочивая мотивы, создает необходимые *loci*, а скульптура помещает в них *imagines* для запоминания. Возьмем лишь один элемент, который подтверждает правильность этой интерпретации: нишу, которую можно назвать, если воспользоваться неологизмом Анри Фосийона, «пространством-средой» или менее адекватным, но более красноречивым термином Зедльмайра — «балдахином». Там, где готический мастер ставит отдельную фигуру, он предоставляет ей собственное пространство, ограничивающее ее в двух измерениях и сдерживающее третье: никогда круглая статуя не отделяется от опоры настолько, чтобы потерять с ней связь. Каждая фигура выделяется не в «пустом» пространстве, а на темном фоне, подчеркивающим ее значение. В откосах порталов такой рамой служат пьедесталы и проемы. То же наблюдение можно сделать и над архивольтами. Часто говорилось о том, что готическая архитектура подчиняла своей логике скульптур-

ную программу, забывая о том, что нам кажется главным: это подчинение — лишь видимость, поскольку благодаря пластике архитектура прежде всего выиграла в читаемости. В качестве примера наиболее развитой скульптурной программы можно привести внутреннюю стену фасада реймского собора, настоящий «иконостас памяти», выполненный в 1250–1260 гг.

Готическая ниша, несомненно, производила большое впечатление на авторов трактатов о памяти. Петр Равеннский в своем знаменитом учебнике по искусству памяти писал, что *locus* памяти должен быть в размер человеческого роста. Йоханнес Ромберх, повторяя эту мысль, рекомендовал среди прочего запоминать реальные места, например монастырские здания.

Последний пример побуждает нас упомянуть о своего рода мемориале Страстей, вписанном в топографию клуатра, где искусство памяти сыграло важную роль и в изображении событий и в том, о чем они должны были напоминать. Речь идет об одном пассаже из «Жизнеописания Генриха Сузо», в котором рассказывается, что он использовал клуатр, чтобы шагами отмерять в нем этапы крестного пути, на котором он сопровождал своего Господа: зал капитула, четыре стороны клуатра одна за другой, хор церкви, наконец, алтарь со стоящим на нем крестом — все это места, на которых последовательно разворачивается «подражание Христу». В этом эпизоде мы находим ту функцию памяти, которой изображения в мистике обычно лишаются: припоминание и даже имитация определенных моментов Страстей. Подходя к распятию, Сузо «брал прут и, исполненный сердечного ревнования, пригвождал себя рядом со своим Господом на кресте». Мнемоническая функция изображения в готическом искусстве тем более очевидна, что большинство живописных и скульптурных изображений теряют аллегорический или типологический характер и тяготеют к передаче реальных или исторических событий. Изображение служит мемориалом, и верующий должен запоминать это изображение, чтобы не забыть события Священного писания, о которых оно повествует¹².

¹² Подражание, которому предавался Сузо, было особым примером самоотождествления, т.е. ликвидации всякой дистанции во времени и пространстве. Здесь память уже не нужна, поскольку мистический опыт помещал субъекта в совершенное настоящее. Но чтобы довести эту *imitatio* до трагического завершения, нужно было пройти все последовательные фазы, распределенные в топографии клуатра и монастырских зданий.

Известно, что евхаристическое благочестие получило развитие в ту эпоху, когда особое значение придавалось человеческому в Христе и, следовательно, его Страстям. Это благочестие требовало реального присутствия Христа, оно нуждалось в мемориале Страстей. Св. Бонавентура нашел оба эти аспекта в замечательном образе, который он позаимствовал у Иоанна Дамаскина и которым часто пользовался: «уголь горящий» (*carbo ignitus*). Он должен был воспламенять того, кто проходит через опыт Страстей. Мнемоническая функция «угля горящего» сравнивалась с изображениями Страстей. Согласно Бонавентуре, мы располагаем «тройственным воспоминанием о Страстях: через письма, слова и таинства. Страсти могут быть описаны словами или изображениями, и это как бы мертвое воспоминание, взгляд издалека». Воспоминание словом, рассчитанное на слух, «отчасти живое, отчасти мертвое», в зависимости от мастерства проповедника. Воспоминание в таинстве, продолжает Бонавентура, «воспринимается на вкус, ...чтобы мы вспомнили о Страстях Его не через взгляд, но как бы на опыте».

Изображение воспринималось, в отличие от таинства, как мертвая субстанция. Но взгляд не совсем обесценивался: разве «уголь горящий» не напоминал о Неопалимой купине, в которой Господь явился Моисею? На аллегорическом витраже в Сен-Дени, посвященном этому сюжету, аббат Сугерий написал: «Тот, кто полон Господом, горит огнем неопальным», — будто предвещая евхаристическое благочестие св. Бонавентуры. По мнению Фомы Аквинского, таинство евхаристии — это «воспоминание о Страстях, переданное в пищу». Это таинство было установлено «как вечное напоминание о Страстях». Апостолы сохранили память о Страстях, потому что они были их свидетелями, но теперь ее следовало воспроизводить в «воспоминании». В этом пункте томистской доктрины хорошо видно, что богословская проблема ставила изображения на весьма низкий уровень: какое из них способно было отразить накал евхаристического угля?

До сих пор мы говорили лишь о двух регистрах памяти: один из них представляет прошедшие события и противоположен припоминанию; другой относится к *imagines*, расположенным в подобающих им *loci* на фасаде, и определяет читаемость образов и их значений. В этом разделении отразилось два типа публики: первый регистр с его усиленной экспрессивностью

обращался к неграмотным мирянам и к малограмотному клиру, второй обращался к элите. Проповедь могла обращаться и к последней, поскольку, лишь до конца прочувствовав такую обширную программу, как фасад Реймса или Страсбурга, можно было понять смысл каждого отдельного изображения.

Следует также напомнить, что цвет, настолько важный для понимания всего средневекового искусства, играл значительную роль и в работе памяти. В одном трактате XV в. мы читаем, что для того чтобы отделить данное изображение от предписанного ему locus, следует (мысленно) изменить цвет места. Жак Легран, мыслитель августиновской традиции, писал в трактате о риторике, имея в виду, правда, не монументальные циклы, а миниатюру: «В иллюминированных книгах хорошо видно, что значат различные цвета для запоминания различных линий... Поэтому древние, когда хотели что-нибудь хорошенько запомнить, использовали в своих книгах различные цвета, изображали различные фигуры, для того чтобы их многообразие помогало лучшему запоминанию». Точно так же на украшенных скульптурой фасадах цвет фигур и их фона был важным подспорьем в искусстве запоминания.

Проблема памяти связана с проблемой формы. Степень читаемости рельефа, условия его запоминания зависели от мастерства, с которым художник вел рассказ, освобождая его от всех элементов, мешавших восприятию, и обогащая всем, что делало его более эффективным. Парижская скульптура 1240–1260 гг. предлагает нам несколько свидетельств, особенно подходящих для иллюстрирования этого искусства: статуи Сент-Шапель, рельефы буржского амвона, фрагменты портала Сен-Дени. Остановимся на буржском амвоне.

Поставленный перед хором амвон обозначал границу между пространством клира, в данном случае соборного капитула, и пространством для мирян, к которому обращена его скульптурная программа. С высоты амвона на народном языке произносилась проповедь, читались Апостолы и Евангелие. Скульптурная композиция, украшавшая это закрытое пространство, определялась его предназначением: угловые камни над колонками украшены фигурами апостолов и пророков, в центре — группа распятого Христа и Лонгина, протыкающего Спасителя бок копьем. Эта сцена была центральной композицией нарративного фриза, начинавшегося на левом (северном) крыле ам-

вона предательством Иуды и заканчивавшегося адской печью на правом крыле. В левой части фасада можно было видеть Пилата со слугой, избиеение Христа и восхождение на Голгофу, справа еще можно различить Распятие, Снятие со креста, Положение во гроб, жен-мироносиц у гроба. Рельеф с изображением Воскресения не сохранился. Следует обратить внимание на выдающееся качество этого комплекса, говорящее о том, что перед нами важнейшее произведение, созданное в ключевой момент развития искусства XIII столетия. Характерная для них читаемость была тогда новшеством, и она связана не только с трактовкой самих эпизодов, построенной по совершенно новым композиционным принципам, лишенной каких бы то ни было ненужных деталей и зрелищности. Новое чувство формы проступает в каждой фигуре: здесь обретено согласие между телом, совершающим действие, и одеждой, сопровождающей это действие и получившей подобающий ей пластический резонанс. В отличие от тимпана, разбивавшего рассказ и делавшего группу несколько сжатой, фриз давал скульптору непрерывный длинный фон, на котором можно было дать каждой фигуре всю свободу движений в рамках двух измерений. В Бурже все фигуры расположены в горельефе на однообразном абстрактном фоне, похожем на ковровый цветной витраж, сложенный из квадратиков цветного стекла.

В статье 1969 г. Чезаре Ньюди продемонстрировал эпохальное значение этих фрагментов, увидев в них «классицистическую» фазу развития готической скульптуры около 1260 г., легшую в основу классицизма Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и Джотто. Христос «Страшного суда» и стоящий рядом с ним ангел с гвоздями в центральном тимпане собора Парижской Богоматери, наверное, самые ранние свидетельства того явления, которое получило название «эстетической революции», произошедшей, судя по всему, в Париже не позднее 1240 г.

Эта революция произошла в тот момент, когда так называемая готика периода расцвета в серии шедевров сформулировала последние решения архитектурной мысли, целью которой было раскрепощение всей энергии, таившейся в каменной структуре. Совсем по-новому ведет здесь свой рассказ и скульптура. Прежде чем уступить место маньеризму уже в 1300 г. и особенно на протяжении всего XIV в., парижская скульптура поразила мир своей монументальностью, величием форм, которой

в наивысшей мере обладают апостолы Сент-Шапель¹³. Очень хочется приписать этот аттикизм определенному контексту, королевскому двору, и увидеть в усилившемся тогда влиянии францисканцев тот фермент, который содействовал его расцвету: не идеал бедности или пафос рассказов о Страстях, но значение визуального свидетельства, столь важного в евангельской жизни ассизского святого. Людовик IX, воспитанный францисканцами, воздвиг для них новую обитель в Париже на том месте, где они обосновались уже в 1216 г. Скульптурная программа королевской капеллы была отдана тому стилю, который говорил на самом благородном языке искусства того времени.

Формальные сходства, объединяющие произведения Парижа и Буржа, не противоречат тому, чтобы каждое из них, рассмотренное по отдельности, представляло собой явление уникальное. Разве это не похоже на различие стилей в ораторском искусстве Цицероновского образца? Иоанн Гарландский в своей «Поэтике» (*Poetria*, ок. 1250 г.) различал три стиля, соответствовавших трем общественным сословиям: низменный стиль для крестьян, смиренный стиль для пастухов и героический стиль для тех, кто находился выше первых двух на общественной лестнице. Стилистические различия внутри такого единого корпуса, как произведение одного мастера или одной мастерской или даже внутри группы произведений, вовсе не обязательно должны быть отнесены на счет разных художников или трактоваться как результат индивидуального развития художника. Художественная форма определялась статусом заказчика и особенностями заказа.

В нашем случае неважно, появились ли скульптуры буржского амвона до или после 1237 г. Их расположение соответствует их функции, так что эстетические качества, достигнутые в фигурах апостолов Сент-Шапель, все равно не подошли бы для них. Поставленные перед хором, повернутые лицом к верующим, буржские статуи подчинены принципу читаемости,

¹³ Ч. Ньюди считает, что нужно отделить от группы апостолов из музея Ключи св. Иакова Младшего и его соседа *in situ*, в которых он видит образование своего рода александризма. Они, может быть, и отличаются в стилистическом плане, но обладают и общими с «парижским стилем» чертами. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить ангела с гвоздями с центрального портала парижского собора Нотр-Дам с несущим дискос апостолом из Сент-Шапель.

который был соблюден в стиле, использованном одним или несколькими выполнившими их скульпторами. В Сент-Шапель, в Бурже, в соборе Парижской Богоматери и в Сен-Дени работал не один мастер. Просто-напросто объединяющий их стилистический уровень воспринимался подходящим для такого рода заказов. Апостолы Сент-Шапель были частью королевского заказа, поэтому они были трактованы в «героическом» стиле, в то время как скульптуры Сен-Дени, Нотр-Дам и Буржа можно отнести скорее к «смирненному» стилю. Очевидно, что эти различия связаны не с содержанием изображений, а с предполагавшимся адресатом. Если мы хотим определить различные «руки» в таких больших монументальных комплексах, как соборы, мы должны принимать во внимание заказ и условия работы внутри конкретной мастерской.

Вопрос о формальной красоте произведения, возникший из заботы о его читаемости и мнемонической функции, подводит нас к вопросу о том, как оно использовалось клиром. В Бурже Филипп Беррюе мог ссылаться на изображения, украшавшие фасад амвона, когда, стоя на нем, обращался к пастве с проповедью на французском языке. Это, конечно, могло значительно усилить воздействие образов. Но было ли так на самом деле? Прибегали ли к помощи иконографии такие великие проповедники, как он или Морис де Сюлли?

Нам кажется, что значение проповеди, которая должна была превратить «мертвые» изображения в почти живую реальность, если воспользоваться словами св. Бонавентуры, сильно преувеличено. Прежде всего потому, что в средневековом храме многие иконографические циклы, например, витражи, были мало доступны для зрения во всей своей полноте, а для понимания их требовался достаточно сложный комментарий. Кроме того, существует тенденция распространять на все Средневековье те особенности проповеди, которые характерны лишь для его заключительной стадии.

На самом деле в начале XIII в. проповедь на народном языке еще была подчинена очень строгим правилам. В отличие от учебного дискурса на латинском языке, она отличалась краткостью. Ее план, обычно трехчастный, соответствовал предписаниям Гуго Сен-Викторского: евангельский пассаж должен был трактоваться буквально, аллегорически и тропологически. Но такие комментарии обычно довольствовались простым пересказом

библейского текста. Всякая индивидуальная интерпретация отсутствовала: образование проповедников, концентрировавшееся главным образом на патристике, заключало их в рамки своего рода консерватизма, исключавшего какие-либо интеллектуальные тонкости. Их проповеди на романском языке составлялись без учета аудитории. Трудно себе представить, чтобы они имели возможность хотя бы упомянуть произведения искусства, даже те, которые находились рядом с кафедрой, и уж тем более предложить по их поводу какие-либо соображения.

Впрочем, известны проповеди, в которых заходила речь о произведениях искусства. Петр Едок, комментируя Евангелие от Матфея, ссылается на художников, чтобы доказать, что во время Преображения преобразилось не тело Христа, а воздух вокруг него. Текст опирается на изображение для подкрепления интерпретации Писания. Современный историк искусства ждет от проповедей, чтобы они превратили изображения в экзегезу или хотя бы описали их: судя по всему, большинство из них этого не делали.

Если ситуация изменилась в течение XIII в. и схоластическая проповедь стала более свободной по форме, не следует полагать, что проповедники стали использовать визуальные образы, расположенные в нефе или на фасаде. Богословские тонкости, скрытые в иконографии больших соборов, далеко превосходили уровень проповеди на романском языке и в лучшем случае могли подкрепить синодальную проповедь на латинском языке. В таком случае, были ли изображения в действительности обращены к неграмотным?

Что значило быть неграмотным (*illitteratus*) в XIII в.? Этот термин обозначал различные формы неграмотности: одни не умели читать вообще, другие почти или вовсе не читали на латыни, некоторым требовалась чья-нибудь помощь для того, чтобы читать на каком бы то ни было языке, — все это *illitterati*. К ним относились вообще все, кому недоступны были истины веры. Посредственные знатоки латыни встречались и среди клира: когда архиепископ руанский Эд Риго в середине XIII в. опрашивал тех клириков, кто претендовал на управление приходами, ему попалось много таких, которые были неспособны понять большинство предлагавшихся им для объяснения терминов.

Когда трактаты об искусстве проповеди определяют публику, к которой должен был обращаться священник, они говорят

о «простецах» (*simplices*), «не знающих веры» (*in fide rudes*), «слабоумных» (*debiles*), «деревенщине» (*agrestes*). Они противопоставляются «высокоученым» (*virī alte sapiencie*), «образованным» (*eruditi*). Цель проповеди была в «наставлении» (*edificatio*) и «образовании» (*eruditio*). В простецах Яков Витрийский видел адресат *exempla* (примеров), которыми пользовались проповедники. Но зная о необходимости выяснить уровень образованности проповедников, он понимал, что нередко тех же простецов можно было видеть внутри храма и на кафедре. Это значит, что граница между образованными и необразованными не совпадала с разделением клира и мира. Она проходила скорее внутри обеих групп: среди клириков хватало *illitterati*, а среди мирян встречались *litterati*. Удивительная авторитетность, с которой ювелир (возможно, Годфруа де Юи) разговаривал со своим патроном, аббатом Ставло, подтверждает существование с XII в. элиты, состоявшей из образованных мирян, которые могли понять и оценить работу художника, будь то ювелир или архитектор.

Безграмотные священники, не способные понять значение библейских понятий, тем более не могли проникнуть в тонкости иконографических программ такой сложности, как фасады Шартра, Парижа или Реймса. Чтение и понимание изображений требовали посторонней помощи, которая все равно не могла довести неграмотного выше доступного его уму уровня значений. Значит, существовали различные уровни грамотности (*literacy*) как в текстах, так и в изображениях, уровни, равнозначные и для клириков, и для мирян. Так называемое готическое искусство развивается главным образом на этом новом общественном неравенстве, на новом значении писаного слова и на возросшем значении «визуальности».

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ, ЦВЕТ, ДРАПИРОВКА

С конца XIX в. уделяется большое внимание изучению кодификации жестов, характерной для всякого общества и для всякой социальной группы, а также выражения чувств с помощью движений тела или мимики. В интересующей нас области жесты фигур в живописи или скульптуре чаще всего приписывали поиску выразительности со стороны мастера, забывая о том, что связывало эту фигуру с художественным языком, т.е. с пра-

вилами выражения. В исключительных случаях жесты рук настолько подчеркнуты, что в этом можно видеть только семантическую интенцию, тем более очевидную, что при этом явно страдала художественная форма. Это видно в иллюстрациях сборника обычаев, известного под названием «Саксонского зерцала», датируемого частично 1290-м, частично 1375 г., в котором Франц Куглер видит настоящую «грамматику» жестов. Перед нами символическая система права, поддававшаяся легкой расшифровке благодаря тому, что жесты повторялись в одном и том же юридическом контексте.

Нас интересует, однако, иная функция жеста. В религиозной системе Средневековья, в которой, как мы показали, центральное место принадлежало евхаристии, определяющим было взаимоотношение видимого и невидимого. Несмотря на то что видимое имело ценность лишь в той мере, в какой оно отображало невидимое, на некоторые жесты была возложена совершенно особая функция: они указывали не на присутствующего индивида или на предмет, но на отсутствующую реальность, и сам жест удостоверял ее существование. Такую задачу мог выполнить только жест руки.

Всю важность этого жеста можно легко разглядеть в паралитургической церемонии, будь то вся рука, сжатые пальцы или только указательный палец, направленный в определенную сторону. Этим жестом одна из Марий, апостол или ангел могли указать на саван, которым было накрыто тело лежавшего в гробу Христа, вынутый оттуда для всеобщего обозрения. Жест нужен был не для того, чтобы продемонстрировать физическое присутствие савана, но для того, чтобы указать на то, о чем саван свидетельствовал, т.е. на Воскресение.

Позднее Воскресение инсценировалось на народных языках в действиях о Страстях, в них жесты играли конкретную роль в реальных ситуациях, теряя в результате присущую им прежде силу, указывавшую на нечто невидимое. От жеста означающего перешли к жесту описывающему.

Вообще можно сказать, что в Средние века настоящий актер, например, священник, как бы рассказывает о том, кого он изображает в своем образе. Это своего рода *imitatio*, в то время как в современном театре актер сливается с драматическим образом, что можно назвать *mimesis*. Говоря проще, всякий участник литургической драмы замещает или обозначает отсутствующую фигуру.

Можно выделить две категории жестов: субъективные, связанные с чувствами и страстями, и объективные, выражающие либо статус, либо символ (функцию). Эта категория строго кодифицирована, и только знание бытующих общественных и культурных условностей позволяет ее понять. «Спонтанным» жестам, вызванным аффектом, противостоят «медленные» жесты, подчиненные коду, диктуемому правилами их использования и определяющему значение.

Эту оппозицию следует уточнить. Некоторые «спонтанные» жесты тоже кодифицированы: выражение боли, например, не одинаково в разные эпохи и в разных культурах. Скажем, расцарапывать себе щеки — сильнейшее выражение боли (особенно у женщин), о котором писали еще Проперций и Овидий, но начиная со Средних веков на Западе этого жеста уже не встретить. Мария Магдалина, стоящая за телом Христа в «Пьета» Дуччо, подняла руки над головой в конвульсивном выражении боли, и этот жест повторялся в живописи к северу от Альп только в произведениях, возникших под итальянским влиянием. В «Оплакивании» из Чивидале стенание было передано биением себя в грудь или даже конвульсией всего тела, что встречалось редко. Можно, однако, отметить, что код жестов боли как раз оставлял актеру определенную свободу: в XIII в. можно найти немало подписей на изображениях, которые предписывали жесты боли или грусти, не уточняя, какие именно. Экспрессивность, несомненно, характерная черта «готического» человека. В синодальной проповеди Морис де Сюлли советовал священнику отпускать грехи прихожанину только в том случае, если он проявлял видимые признаки раскаяния: «Так мы должны поступать, когда хотим, чтобы исповедующийся, исполненный страха, раскаялся в грехе, чтобы он вздыхал, плакал и обещал никогда его не повторять».

Аффективные жесты могли включаться в изображение, только если они были понятны зрителю: своей читаемостью они обязаны либо универсальности выражаемого чувства, либо контексту. В отличие от относительно многочисленных жестов любого индивида в публичной жизни, те, которые оказывались изображенными, отбирались согласно их понятности и выразительности. Чтобы как-то компенсировать силу отдельного жеста, в литургии или в театре требовалось произнесение текста, а в живописи — его изображение на филактерии.

Для истории средневекового искусства наибольший интерес представляют не те жесты, которые образуют нарративную сце-

ну: в ней каждый из них отсылает к другому, с которым он находится в диалоге, который он наблюдает или интерпретирует, и все эти роли как бы сменяют друг друга на сцене в хорошо спланированной театральной постановке. Рассказ становится понятным, как только выставлены в ряд все составляющие элементы. Гораздо интереснее, на наш взгляд, отдельно стоящие статуи, образующие циклы на фасадах соборов и амвонов. За исключением таких редких случаев, как Благовещение, Встреча Анны и Марии или Поклонение волхвов, где можно было сгруппировать персонажей, эти статуи были свободны от сценических отношений, их жесты наделялись тонким символическим смыслом. Атрибуты или простые филактерии, предметы, которые они держат в руках, что часто и было их единственным жестом, — все это тоже символически нагружено. Несмотря на то что благодаря своей величине и расположению эти статуи находились в непосредственной близости к человеку, им была присуща высокая степень абстракции, поскольку они обращались к нему на очень сложном языке, который предполагал понимание атрибута или знание текста, написанного на филактерии.

Совершенно другого рода статуи донаторов в соборе в Наумбурге: их жесты продиктованы куртуазным кодом, ключ к расшифровке которого нам дает литература. Там можно видеть особенно часто встречающийся в готической скульптуре жест: человек двумя пальцами придерживает перед собой шнурок плаща. В немецкой литературе этот жест описан, кажется, лишь однажды: в «Аполлонии Тирском» Генриха Нойштадтского. Он был выражением сословного достоинства, характерным главным образом для женских фигур, но и для «портретов» государей в Сен-Дени, Реймсе, Бамберге, Страсбурге и т.д.

С той же целью плащ иногда слегка приоткрывали спереди, приподнимая рукой одну из пол, как делают царица Савская в Реймсе, Гербурга и Ута в Наумбурге, Адельгейда в Мейсене. В двух последних фигурах на обороте плаща можно видеть меховую подкладку, что согласно «Роману о Розе» соответствовало поведению кокетки:

Так все тело она кажет
Тем, с кем хочет пошалить.

Будучи самым важным невербальным выражением, жест не является при этом единственным внешним знаком, позволяющим понять значение фигуры: мимика и костюм также играют свою

роль. Наконец, есть еще один не миметический элемент, который вводит нас в сферу слова. Это филактерий, который, как мы увидим, полностью принадлежит плану выражения произведения искусства.

Скульптура реймского собора представляет собой удивительное поле исследования для того, кто старается осмыслить великие изменения в изображении человеческого тела. В свете новейших работ проявились наши знания о хронологии строительства и создания скульптурной программы. В реймской пластике появились такие выразительные головы, в которых можно видеть настоящие физиогномические опыты (илл. 22). Их трактовали и как слепки с натуры, настолько они необычны для всего Средневековья, по крайней мере, вплоть до XV в. Эти головы скорее напоминают олицетворения темпераментов, которые берлинский скульптор Мессершмидт исполнил в XVIII в. для венского Арсенала. Мы имеем в виду головы фигурок ветхозаветных персонажей в архивольте розы южной стороны трансепта, а также консолей его противоположной стороны и верхней части хора. Весь комплекс был создан до 1241 г. и произвел решающее воздействие на скульптуру Империи: Майнц, Магдебург, Наумбург и Бамберг сохранили следы более или менее значительных заимствований, в которых театральность оказалась еще более усиленной. Эта скульптура часто находилась в местах, абсолютно недоступных зрению, но ее следует считать радикальным новшеством, по крайней мере в сегодняшнем состоянии наших знаний.



ИЛЛ. 22. Маска. Скульптура из собора в Реймсе. До 1240 г. Реймс. Музей То.
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Masque_Tau.jpg>

Непосредственное изучение природы, иными словами, отказ от живописных и скульптурных образцов, привело к новациям в пластике капителей реймского нефа, где зритель XIII столетия мог видеть флору несравнимой красоты, скопированной «с оригинала» (*devant le motif*). Небесполезно будет напомнить, что в той же реймской мастерской расцвело искусство подражания, равного которому на тот момент также не было нигде: знаменитая группа Анны и Марии свидетельствует об удивительной способности скульптора, этого блестящего «комментатора», использовать формы римской скульптуры века Августа. В Реймсе одновременно имитировали Античность, комбинировали мотивы, фиксированные несколькими прототипами, и наблюдали природу. Это была мастерская, сравнимая с той, которую через три с половиной века организовали братья Карраччи.

Велик соблазн видеть в реймских головах этюды по физиогномике, поскольку «физиогномика», как говорит старофранцузская версия одного псевдоаристотелевского трактата, «это наука, которая позволяет познать сердце и нрав мужчин и женщин по лицу, цвету и по внутреннему строению тела». Такие трактаты описывают видимые особенности тела, по которым конкретного человека можно было отнести к одному из четырех темпераментов (сангвиническому, холерическому, меланхолическому или флегматическому) и выделить его сходства с животными. Автор одного псевдоаристотелевского трактата по физиогномике рассказывает о разных «цветах», «волосах», «плоти», «движениях», «голосах». Он пишет о симптомах комплекции и о «признаках» (*signes*): «судить человека по одному признаку — это большое безумие; но ты должен учесть все признаки и узнать, согласованы ли они друг с другом». Наконец он описывает все тело человека, начиная от ног до ушей. Последним главам, в которых различные формы губ или носа сопоставляются с тем или иным животным, предшествует довольно длинный пассаж о «природе» и «нраве» льва, чьи физические качества свидетельствуют, по мнению автора, о его замечательном характере. Не злоупотребляя ссылками на тексты, хочется, однако, отметить, что среди фигур в верхней части хора реймского собора есть голова льва, очень похожая на соседние человеческие головы. Метаморфоза человеческой головы в растительную или демоническую, сходство голов животных и людей свидетельствуют о том, что авторы этих скульптур разделяли уверенность авторов

трактатов по физиогномике в глубокой связи человеческих темпераментов со стихиями, временами года и суток, возрастами, с миром животных, растений и минералов.

Реймс не был ни единственной, ни первой мастерской, которая обратилась к таким исследованиям. Они появились в XII в. в искусстве, предназначенном исключительно для самих художников: это были целые племена гримасничающих существ, населивших самые недоступные и невидимые для публики места памятников архитектуры. Сохранились замечательные образчики 1220–1235 гг. в соборе в Тронхейме (Норвегия) и 1220–1240 гг. в нефе и на внешней стене хора в Линкольне. Эти лица принадлежат, судя по всему, какому-то богатому репертуару, отразившемуся в очень популярных альбомах образцов. Особенность Реймса состоит в том, с какой свободой эти головы выступили на сцену, какая сила экспрессии в них содержится, не перерождаясь при этом в карикатуру.

Именно в Реймсе улыбка по-новому осветила лицо человека и ангела. Эту улыбку нужно понять не просто как выражение чувства. Она — свидетельство социального поведения. Спокойная безмятежность большинства статуй, обрамляющих готические порталы, не предполагает никакого собеседника, эти статуи ни к кому не обращаются. Напротив, смех двух реймских ангелов явно интенционален¹⁴. В романах XII–XIII вв. часто говорится о «светлом» лице, излучающем свет и своим цветом, и глазами или улыбкой. В наумбургском хоре донаторы смеются. Это фигуры князей, одетых по моде XIII в., выполненные в стиле, заимствованном из Франции. Появление внутри церкви, в самом хоре этих светских персонажей с их жестами, мимикой, костюмами и атрибутами немаловажно. В замечательном исследовании Виллибальд Зауэрлендер показал, что все эти элементы воспроизводят идеализированные типы, характерные для придворной жизни. Эта идеализация соответствовала стилизации

¹⁴ Нет ничего удивительного в том, что ангелы улыбаются. В литературе они часто описывались как существа идеальной красоты (см.: Neubert F. Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters // Romanische Forschungen. 1911. Bd. XXIX. S. 578 ff.). Но нужно уточнить, что в Реймсе улыбаются не только ангелы. Проблема направленности на зрителя как на идеальный центр внимания рассматривалась А. Флахом (Flach A. Die Physiologie der Ausdrucksbewegung. Wien: Gerold, 1928. S. 98 ff.).

жестко кодифицированного поведения, которую, как правильно отмечает Зауэрлендер, не следует смешивать с художественной стилизацией. Антикизирующий репертуар и столь живой и динамичный натурализм, который они ввели в культовое пространство, возможно, следует связать с необычными условиями заказа. В то время ни у одной мастерской не было такой свободы, а наумбургские мастера использовали ее для того, чтобы с помощью этих типов, сиречь ролей, драматических характеров, создать театр феодального мира, поэтому, совершенно как в романе XIII в. жесты персонажей утрированы, чтобы легче их опознать.

Костюм изучали в рамках различных дисциплин. Обычно он интересует историков искусства в качестве критерия датировки произведений, реже в качестве свидетельства обстоятельств или специфических отношений внутри социального поля. Однако надо сказать, что визуальные искусства не представляют всего богатства типов поведения или форм, несмотря на то что являются самым надежным источником для истории костюма. Клир почти всегда бичевал любые излишества в одежде. Выбор костюма для церковной скульптуры отражал не конкретную историческую ситуацию, а скорее отношение церкви, которая с помощью той или иной одежды желала выделить того или иного персонажа с приданными ему моральными характеристиками. При взгляде на костюмы в пластике XIII в. создается впечатление, что они не менялись, в то время как в литературных текстах, напротив, моде отводится большое место. И хотя современный костюм встречается все чаще, в монументальной скульптуре по-прежнему живет античная тога.

Разумные и неразумные девы с портала собора в Страсбурге — характерный пример экспрессивной и морализаторской трактовки костюма (илл. 23). Напомним, что в этой теме костюм того времени использовался уже в первой половине XII в. и обычно предназначался для дев неразумных. Часто, как в ланском соборе около 1230 г., делался акцент на их светскости, в противовес более сдержанным, исполненным достоинства позам разумных дев с покрытыми, как у жен, головами — ведь они невесты Христовы. Страсбург после 1277 г., судя по всему, заимствовал определенную выразительность в магдебургском цикле, созданном в 40-х годах XIII в. Страсбургские разумные девы одеты в платья и плащи либо на пуговицах, либо поддер-



Илл. 23. Разумная дева, из скульптурной группы на южном портале западного фасада собора в Страсбурге. Страсбург. Музей собора. Фото О.С. Воскобойникова

живаемые шнурком, крепящимся двумя замочками¹⁵. Одна из них имеет также капюшон, а двумя пальцами левой руки держит тесемку плаща на уровне груди — тем жестом достоинства, о котором мы уже упоминали. У других разумных дев вуали снабжены своего рода «шапками» или просто свободно накрывают головы. У большинства стоящих напротив неразумных дев плащей нет, волосы с непокрытой головы падают на спину, а сверху сжаты обручем. Та, которая стоит ближе всего к Искусителю, правой рукой приоткрывает полу верхней одежды и одаривает зрителя весьма красноречивой улыбкой. Искуситель одет в куртку на пуговицах с разрезом, называвшуюся «котарди». Под ней видны ноги, считавшиеся средневековыми поэтами атрибутом мужской красоты, например, у Тристана. На голове у него корона, туфли застегнуты ремешком с пряжкой. Анфас дьявол выглядит вполне приветливо. По ноге и спине его ползут жабы

¹⁵ Плащ, держащийся на веревке или кожаной тесемке, крепящейся к украшенным орнаментом замочкам по обеим сторонам плаща, можно видеть в скульптурах Лана, Анже, Санса и других городов. Его использование стало повсеместным после 1220 г.

и змеи. В фавблио «Рыцарь с бочонком» красота дьявола схожа со страсбургским образом Князя мира:

Был он и телом и челом
 Прекрасен, все твердят о том,
 К тому же статен и пригож...
 Но хам, каких не видел свет,
 Предатель наглый, лжи клевет,
 Гордец, лелеявший лишь спесь,
 Погряз в жестокости он весь,
 О страхе Божьем позабыв.

В других памятниках одежда разумных и неразумных дев еще сильнее отмечена модой их времени. Это можно наблюдать в Любеке в группе статуй, некогда находившихся в местной доминиканской церкви: экстравагантные прически, платья и плащи необычного покроя и особенно ремни и броши удивительно тонкой работы превратили эти фигуры в благородных дам с жеманными жемами. Моральный смысл, заложенный доминиканцами, усилен тем, что все персонажи притчи имеют атрибуты высокого социального положения.

Модные костюмы часто сочетались с еще одной чертой, зависевшей на этот раз от авторского стиля. Будь то св. Феодосий (?) в Шартре, царица Савская в Реймсе, Хильдеберт (?) в Сен-Жермен-де-Пре, графиня Гербурга в Наумбурге или императрица Адельгейда в Мейсене — подчеркнутый *contrapposto* придает этим фигурам гибкость, «осанку» и элегантность. Осанки и костюма было достаточно для того, чтобы выделить эти фигуры из общего фона, поставить их на особый уровень. Тем более непосредственно они обращались к верующим.

В том же страсбургском памятнике упомянем о последнем экспрессивном элементе, обладавшем собственным статусом: филактерий. Он представлял собой длинный лист пергамента, свернутый или, чаще, развернутый, на котором можно было прочесть написанный на нем красками пассаж из Библии. В большинстве случаев эти надписи безвозвратно потеряны.

Филактерий — это просто предмет в руках. Его единственная функция состояла в том, чтобы быть развернутым и прочитанным. Тем самым он стеснял свободу движения участника сцены, которой он, казалось бы, должен был служить словесным подспорьем — будь то диалог или просто выражение мысли. Такая композиция характерна для живописи или ковра, поскольку в

скульптуре он использовался только в индивидуальных фигурах и никогда в тимпанах. В живописи филактерий мог даже исходить из уст героя, что-то говорившего другому персонажу.

В живописи филактерий всегда настолько невесом, что может находиться в любом месте сцены и своей орнаментальной формой участвовать в формировании стиля. В статуях порталов его положение и соотношение с фигурой подчинялось законам физики. Здесь филактерий служил для идентификации статуи, но в Страсбурге некоторые пророки выставляют их навязчиво перед грудью, как бы побуждая зрителя углубиться в чтение. Такое использование текстов Писания применялось только в монументальных фигурах, в отличие от тимпанов, где нить рассказа передана исключительно с помощью жестов, мимики, композиции групп, без слов. В то время как миниатюра второй половины XIII в. отказалась от вербализации, монументальная скульптура использовала его, но не так, как нарративные циклы рукописей, витражей, ковров или настенной живописи. Текст здесь должен был вводить в изображение не рассказ, оставляя его художнику, но некоторые дополнительные элементы, касавшиеся времени: действие, предшествовавшее представленному в скульптуре, будущее событие или связь между двумя событиями. В одном случае вербальный элемент делал из изображения иллюстрацию текста, продолжавшегося на протяжении всей книги, в другом — скульптура не иллюстрация, и следовавший за ней текст служил лишь для опознания.

Страсбургский собор замечателен еще и тем, что еще до возведения портала пророков здесь были поставлены статуи апостолов на амвоне (после 1250 г.) и евангелисты на столбе Страшного суда (ок. 1225–1230 гг.), которые нарочито разворачивают свои филактерии. Выразительная функция их здесь настолько очевидна, что страсбургский цикл, видимо, даже после 1275 г. еще находился под влиянием нарративной миниатюры первой половины столетия.

Однако в других памятниках филактерий играл побочную роль, например, на северном портале Шартра, слева, где расположены сцены Благовещения и Встречи Марии и Анны. К каждой паре присоединена фигура пророка с филактерием. Можно предположить, что фигура, лишенная головы, рядом с Благовещением должна представлять Давида и что его филактерий должен был гласить: «Слыши, дочь, и смотри, и приклони ухо твое» (Пс. 44, 11). Такую композицию можно видеть на амвоне из Клостернойбурга рабо-

ты Николая Верденского, где рассказ начинается с откосов, два главных персонажа повернуты друг к другу, а присутствие пророка призвано сделать акцент на исполнении пророчества, следовательно, на согласовании Ветхого и Нового Завета.

Нам уже не раз приходилось приводить примеры того, как полихромия дополняла и архитектуру, и скульптуру из камня и дерева. Она придавала им такой уровень иллюзионизма, который, если его восстановить, совершенно не соответствует нашему представлению о готическом соборе. Если прибавить к ней покрывала и украшения алтаря, ковры хора, цветную ткань, накрывавшую реликварии и их опоры, наконец, витражи, перед нашим взором возникнет сверкающее культовое сооружение, в котором нет места натуральному цвету камня, видимому сегодня в «чистой» скульптуре, украшающей эти здания. Особенно начиная с XII в. средневековый человек любил цвета: он носил их на себе и украшал ими все, что его окружало. Мы уже видели, что в архитектурной полихромии колонки часто трактовались таким образом, чтобы оптически отделить их от опор, в которых они участвовали. То же самое относится к скульптурам откосов и их нишам. Но такое вписывание скульптурного образа не обязательно совпадало с эстетикой имитации. Лишь в XV в. цвет вместе с пластической формой стал способствовать развитию «реализма». Намного раньше, с XII в., с помощью цвета уже пытались создать иллюзию материи. В распятии из Фюрстенрида в Баварии, датируемом приблизительно 1200 г., есть линии, которые разделяют свет и тень, но подчеркивают не «реализм» фигуры, а ее пластичность: сочетание положенных рядом белой и охристой черт создают впечатление рельефности пространства. В XIII в. полихромия накладывалась на скульптуру, будто на плоскость. Эта работа ничем не отличалась от искусства миниатюриста, старавшегося передать некую форму на поверхности пергамента. Лишь постепенно были выработаны принципы соответствия между специфическим материалом скульптуры и его цветовой трактовкой. Это было следствием возросшего в XIV столетии значения живописи, которая пыталась по-новому передать все богатство и разнообразие окружающего мира. Открытие возможностей кисти, способной передать самые тонкие нюансы не только флоры и фауны, но и различных форм материи, предоставило художнику, работавшему со скульптурой, новые перспективы. Но было бы неверным считать, что задачи художника были в какой-то мере подчинены работе скульптора:

он должен был создать иллюзионистический эффект, например, вырисовывая на оставленной скульптором свободной глазнице радужную оболочку и зрачок — в XVI в. дело дойдет до того, что в нем появится даже отражение окна. Этот иллюзионистический эффект оказывался наложенным на эпидермий камня или дерева, оставленный скульптором в той степени отделки, которая предполагала возможность видеть поверхность обнаженной. Часто уже наложение грунтовки, необходимое для дальнейшего раскрашивания, отчасти скрывало тонкости работы резца.

Инкрустация стеклянной массы вместо зрачка, которая практиковалась в романском искусстве, или приклеивание кусочков рельефной парчи по краям одежд в XIV столетии уже были весьма распространенными способами усиления экспрессивности фигур и в случае с парчой акцентировали их пластичность с помощью разных материалов.

Цвет делал скульптурный образ реалистичнее, и так было на протяжении всего Средневековья, о чем свидетельствует отрывок из «Романа о Трое»:

Все разукрашены они,
Да так искусно, лишь взгляни
В лицо им, — человек живой
Предстанет явно пред тобой.

XIV век явно любил белый цвет и гризайль. Поиск большей освещенности религиозных зданий объясняет преобладание белого в архитектурной «полихромии». В живописи гризайль стала радикальным новшеством в начале столетия: драгоценный «Часовник Жанны д'Эвре», полностью выполненный кистью Жана Пюселя, содержит сценки в полугризайли, в которых берет начало жанр, популярный на протяжении всего XIV в.: одежда серого цвета выделяется на фоне выполненных в цвете частей тела, волос и особенно архитектурного фона и деталей пейзажа. Это придавало некоторую ирреальность сценам, в то же время выполненным со знанием новых натуралистических и экспрессивных импульсов из Италии. Так проиллюстрированы, если ограничиться лишь несколькими примерами, произведения Гильома де Машо, «Псалтирь Бонны Люксембургской» и «Морализованная Библия Иоанна Доброго».

Причины появления этой техники еще не выяснены. В знаменитой алтарной завесе, предназначенной для закрывания престола спереди и сзади и известной под названием «Нарбонского

покрывала», выбор гризайли обусловлен литургической функцией предмета: он использовался во время Великого поста и гризайль была выражением «смиренного стиля» (*stilus humilis*), подходившего для этого периода богослужебного календаря. То же относится и к выполненным в гризайли изображениям на внешней стороне нидерландских ретаблей.

В миниатюре XIV в. применение гризайли не зависело от специфических иконографических задач, ее распространенность связана и с чисто художественными причинами. Если взять «Библию Иоанна Доброго», то можно предположить, что обращение в такой технике облегчало работу художников по созданию украшающих ее 5212 иллюстраций. Но в «Часовнике Жанны д'Эвре» гризайль применена с такой тщательностью, что это вряд ли могло сэкономить время мастеров. Возможно, что подчеркнутая пластичность фигур и групп сближала их со скульптурой, а антинатурализм создавал эффект изображения внутри изображения и, во всяком случае, не позволял считать, что эти изображения имитировали некое событие, но скорее предназначались для «напоминания».

Это родство живописи и скульптуры вполне объяснимо в работе тех, кто был одновременно художником и ваятелем, как Андре Боневё, выполнивший в полугризайли пророков для «Псалтири герцога Иоанна Беррийского». Эта техника применялась даже для портретов, что видно на экслибрисе со сценой посвящения «Исторической Библии», которую Жан де Водетар подарил своему государю Карлу V (1371): в гризайли выполнены только одежды короля и его советника. В поэме Вацлава Люксембургского, приведенной у Фруассара (1365–1390), упоминается о некоем «черно-белом» портрете кисти Агаманора.

В некоторых случаях гризайль принижала изображение, иногда имела литургическую функцию, как в случае с «Нарбонским покрывалом», но это не значит, что не следует искать и другие обстоятельства, в частности выбор между живописью и скульптурой в качестве модусов (*modi*): изображение могло быть выполнено в гризайли не потому, что она «смиренна», а потому, что гризайль, т.е. изображение скульптуры, больше подходила для одной сцены, а полихромия — для другой.

Это модальное различие могло отвечать теоретическому желанию продемонстрировать превосходство одного искусства над другим. В краковском алтаре мы видели, какими средствами воспользовался Вит Ствош, чтобы показать всю мощь скульп-

туры. В творчестве Робера Кампена и Рогира ван дер Вейдена мы найдем очевидные свидетельства утверждаемого ими превосходства живописи над скульптурой.

Робер Кампен создал большую алтарную программу, относящуюся к пасхальным паралитургическим действиям. Это «Триптих графа Сейлерна» в Лондоне, который эрудиты единодушно датируют 1410–1415 гг. (илл. 24): в центральной части представлено Положение во гроб, слева — молящийся донатор у подножия опустевшего креста, справа — Воскресение Христа. Благочестивый донатор лицезреет Положение во гроб, и связь между двумя сценами выражена фигурой ангела с копьем в левой части центрального панно, стоящей за спиной Иосифа Аримафейского: взглядом, полным скорби, он смотрит на донатора, поднося руку к губам. Еще одна фигура в центральной сцене играет схожую роль. Это одна из трех Марий, изображенная со спины: склонившись перед гробом, она держит саван. Этой фигуре, лица которой мы не видим, Кампен придал наибольшую физическую весомость в композиции. Если согласно предполагаемой последовательности осмотра двигаться взглядом от левой створки через центральную к правой, то можно заметить, что центральная сцена с ее монументальными фигурами задумана как наиболее близко стоящая к верующему, в то время как пустой крест и Воскресение имеют второстепенное значение.



ИЛЛ. 24. Робер Кампен. Триптих Сейлерна. Лондон. Галереи Института Курто. <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Triptych-with-the-entombment-of-christ-1822.jpg?uselang=ru>>

Стиль Робера Кампена сформировался под влиянием скульптуры. Это уже не раз повторялось. Однако в сейлернском триптихе столь свойственная ему пластичность нашла еще одно подкрепление. В начале XV в. для пасхальных обрядов — *Adoratio*, *Depositio* и *Elevatio Crucis* — больше подходили трехмерные распятия. Положение во гроб, созданное Слютером для обители Шанмоль, известное по упоминанию 1408 г., должно было стать прототипом для всей длинной генеалогии этих монументальных сцен, известных в Бургундии и в регионах, находившихся под ее влиянием. Кампен, несомненно, знал и слютеровскую группу, и мозельские кресты-реликварии XII в., из которых он заимствовал раму с четырьмя круглыми арками. Золотой фон всех трех створок его заалтарного образа подкрепляет гипотезу об ориентации на ювелирные произведения с рельефами.

Когда Рогир ван дер Вейден создавал ту же композицию по заказу лувенских арбалетчиков, он также недвусмысленно намекал на пластическую традицию *Depositio*. В отличие от Кампена он поместил сцену не на золотой фон, но в совершенно неожиданный реальный «декор»: его «Снятие с креста» (илл. 25) изображено в *trompe l'oeil* внутри неглубокого корпуса,



Илл. 25. Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста. Мадрид. Музей Прадо.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Weyden_Deposition.jpg?uselang=ru

аркатуры которого также прорисованы. Рогир показывает нам не само событие, но то, как это событие изображено, создавая иллюзию третьего измерения. Тем самым он утверждает превосходство живописи над скульптурой как искусства иллюзии: ему хотелось подчеркнуть, что живопись лучше, чем ее соперница скульптура, способна отобразить сцену, столь важную в паралитургических действиях конца Средневековья.

Вернемся к гризайли. Применив ее на внешних створках «Алтаря мистического Агнца» в Генте, братья Ван Эйки ввели новый уровень реальности. Их фигуры святых уже не миметические изображения исторических персонажей, а почти что статуи. Пространство, которое они занимают в иллюзионистических нишах, репродуцирует в заалтарном образе помещение храма, снаружи украшенное скульптурной программой. Образ стал своего рода отражением церкви.

С конца XV в. в землях Империи получают распространение скульптурные заалтарные образы, в которых одноцветность подчеркивала обнаженные части тела, зрачки, иногда края одежд. Эта техника роднит их с изображениями, выполненными в полугризайли, которая использовалась не ради экономии, но, возможно, потому, что отвечала желанию реформировать систему культовых изображений: полихромия воспринималась негативно как выражение вкуса к роскоши и дороговизне. Фигуры и сцены, сохранившие естественный едва тронутый краской цвет дерева, тяготели к дематериализации и обретению того духовного значения, которое они потеряли в течение XV столетия. Реформация, естественно, способствовала развитию этого нового типа изображений.

Драпировка фигуры не зависела напрямую от ее выразительности. Это важный стилистический признак, который, на наш взгляд, слишком часто рассматривался вне связи с другими факторами. Он настолько идентифицировался со стилем вообще, что при этом забывалось о том, как драпировка воспроизводила ту или иную ткань: тонкий хлопок или шелк образуют не такие складки, как более тяжелый и толстый лен. Скульптор был многим обязан изменениям в ткачестве.

Разбросанные беспорядочно складки одежды, настолько широкой, что тело кажется запутанным в них, — это вовсе не историческая реальность. Начиная с момента своего появления в нидерландской живописи в 20-х годах XV в. и в скульптуре на

два десятилетия позже, этот прием стал эстетическим выражением желания художника придаться особой игре с формой, наиболее яркое выражение которой мы находим у Дюрера.

Трактовка одежды была тем более важна, что скульптура старалась стереть тело или, во всяком случае, никак не подчеркивать его ценность. В отличие от ренессансной готическая статуя не подчинялась в своих общих принципах архитектуре человеческого тела. Только выставление бедра было унаследовано от античного контрапоста и определило основные линии драпировки. Готическая драпировка — не миметическая система; ее форма самодостаточна, создает собственную логику и концентрирует формальные особенности, характерные для конкретного мастера. Легко можно убедиться, что в больших программах фасадов Реймса, Амьена и транспта Шартра ритмическое равновесие статуй зиждется на игре складок. Свойства ткани здесь почти не учитываются. Создается ощущение, что реальная одежда, которую носили мужчины и женщины, становилась все более гибкой, давая им большую свободу движения, а фигуративные искусства все больше старались придать светской одежде структурированные и независимые от тела формы.

Драпировка — не только яркое выражение ритмики портала. Ее следует сопоставить с архитектурой, в частности с профилем резьбы. Углубленные части складок оптически более или менее явно выделяли выступающие складки, в результате чего возникала система, аналогичная торусам и шейкам. Такая аналогия никогда не проводилась, и из нее, конечно, не надо выстраивать какую-либо систему; но можно сказать, что складки — это фактически абстрактная версия архитектурного профиля, поскольку они тоже служили для обработки выступающей формы — складки, аналогичной валику, — огибая ее с двух сторон подчеркнутой тенью. Не следует забывать также о том, что и цвет усиливал эффект глубины складок, направленных внутрь, или с помощью иных средств рельефность выступающих частей ткани. То же самое было характерно для колонок на фоне их опор.

Эти аналогии не должны заходить слишком далеко. Очень тонкая плиссировка платьев на многих статуях начала XIII в. не имеет эквивалента в профиле, несмотря на то что срез миндалевидного профиля, который в то же время зафиксирован в архитектуре, также был весьма изящен по рисунку, что сближало его со складками «стиля 1200 г.». Складки одежд расправились

и стали автономной, независимой от тела формальной системой к 40-м годам XIII в. Наиболее красноречивым примером тому снова могут служить апостолы парижской Сент-Шапель. Выступающие складки сочетаются здесь с профилем настоящего вертикального торуса, похожего на трубу органа. Возросшая пластичность драпировки в будущем получила такое архитектурное развитие, которое, начиная с Клауса Слютера, стало одной из основных характеристик финальной фазы североευропейской готики. И снова нужно учитывать различные формулировки внутри одной системы, подтверждающие, что эта система построена на «способах выражения» (*genera dicendi*). Как ни странно, доказательством тому служат художники Хуберт и Ян Ван Эйки с их уже упоминавшимся полиптихом для церкви Св. Бавона в Генте (закончен в 1432 г.). Складки одежды реальных исторических персонажей — донатора Йоса Вейта и его жены Элизабет Барлют — тяжеловесны и широки; они трактованы достаточно реалистично: угловатые складки сконцентрированы внизу, где одежда расстилается по полу. А статуи двух святых Иоаннов, написанные в *trompe l'oeil*, будто из камня, одеты в скорлупу из складок, похожих на органные трубы, полностью, сверху донизу, скрывшие человеческие фигуры. На них уже не действует закон тяготения, которому подчинены одежды мирян. Эти святые стоят у истоков своего рода «серьезного стиля» (*stilus gravis*), антинатуралистичного по своей природе, в котором художник отдавался чистой спекуляции над формами.

Вскоре после того как ванэйковский образ был установлен в гентской церкви, Альберти опубликовал трактат «О живописи» (*De pictura*), в котором есть интересный пассаж о «складках одежд», включенный во вторую книгу, где рассказывается о «движении живых существ»: «Поскольку мы хотим придать тканям некое движение, а они, будучи по природе тяжелыми, не хотят гнуться, свисая вниз к земле, нужно изобразить в одном углу картины Зефира и Австра, дующих среди облаков и тем направляющих все ткани в противоположную сторону. Так мы добьемся грациозного эффекта: тело, тронутое ветром, с одного боку обнажится под разбросанными им складками одежды. С другого боку мы увидим, как прекрасно развевается в воздухе материя. Но следует проследить за тем, чтобы движения не были направлены против ветра, чтобы они не были ни слишком сбивчивыми, ни слишком напряженными».

Альберти описывает драпировку как живой аксессуар (если воспользоваться выражением Варбурга), который, позволяя телу демонстрировать себя, вводит в изображение движение. Тяжелые ткани фламандцев не подчинены никакой внешней силе, они формируют неподвижную архитектуру, ритмизованную сложной игрой декорации. В их трактовке есть что-то от кубизма, не только потому, что эти прямые и угловатые линии напрашиваются на сравнение с сеткой пересекающихся линий на картине Брака или Пикассо, но еще и потому, что царящее здесь представление о пространстве противоположно тому, которое мы найдем в определениях Альберти. У фламандцев драпировка призвана свести объем ткани к единому плану. Изобильная материя будто растекается по поверхности картины и подчиняется чистой игре форм, которая одновременно свидетельствует о *stilus gravis*, добавляющем для фигуры святого, и о высшей точке развития самого благородного искусства, рассчитанного на оценку «знатоков».

Схожие формальные решения можно видеть и в «Мадонне каноника Ван дер Пале» (Брюгге) или в «сидящих мадоннах» вроде «Мадонны канцлера Ролена» (Лувр): плащ написан как отдельный предмет, отвечающий особой орнаментальной логике. В том же «стиле» выполнены «Мадонны» Флемальского Мастера (в Лондоне и Мадриде) и франкфуртская «Вероника». Сильно контрастирующие детали драпировки позволили свести к единому плану всю переднюю поверхность плаща, сделав из ломаных складок орнаментальную сетку. Дюрер довел этот принцип абстракции до полной дематериализации: он представлялся ему настолько самодостаточным, лишенным какого бы то ни было отношения к телу, что он стал использовать его уже не в платьях или плащах, а в подушках.

Шесть таких подушек можно видеть на лицевой стороне листа, хранящегося в Нью-Йорке, на оборотной стороне которого изображены сам художник, его увеличенная кисть руки, будто держащая в сведенных большом, среднем и указательном пальцах свинцовый грифель, и подушка. Сочетание автопортрета в виде рисовальщика с этими предметами подкрепляет гипотезу, что ломаные складки навязаны традицией. Когда знаешь, каким успехом ломаные ткани пользовались в искусстве с начала XV в., насколько велико их значение в «серьезном стиле», возникает искушение видеть в этюде Дюрера, в этой его физиогномике складок, настоящую насмешку.

Двойственность в отношениях между изображением костюма и пластической формой, такой, какой ее хотел отразить художник, показана Дюрером с поразительной ясностью. В одном рисунке, приобретенном в позапрошлом веке Пассаваном, Дюрер изобразил двух прогуливающихся дам — жительницу Нюрнберга и венецианку. Первая, пониже ростом, выступает вперед, бросая на соседку восторженный взгляд. Венецианка, напротив, не обращает на нее никакого внимания. Обе одеты роскошно, но платье венецианки, затянутое под грудью ремнем, длинными прямыми складками ниспадает до самого пола, в то время как ее спутница поддерживает полу своего наряда левой рукой. Этим жестом, распространенным в статуях святых XV в., она показывает на уровне бедер на треугольный карман, обозначающий границу ломаных складок. Как уже отмечал Панофский, Дюрер не просто противопоставил два различных общества, но и два типа женщин. Фигура жительницы Нюрнберга позволила ему выделить физиогномические черты позднего готического «стиля». Обе кокетливые мещанки похожи друг на друга, но трактованы стилистически по-разному. «Смиренный стиль» (*stilus humilis*) немки еще более принижен в присутствии современницы-венецианки. Родословная этой жительницы Нюрнберга восходит к Северной Франции первой половины XIII столетия.

VI. Модели, традиция форм и типов, методы работы

В XII в. интерес к природе проявлялся только в антикизирующем искусстве. Крестильная купель из Льежа работы гениального мозельского ювелира Ренье де Юи свидетельствует о таком внимании к анатомии человеческого тела, которое могло исходить только из знакомства с античной бронзой. Но одного этого знакомства недостаточно, чтобы объяснить ту легкость, с которой фигуры движутся в пространстве: Ренье, несомненно, умел наблюдать человеческое тело. Его произведение датируется 1117 г., т.е. фактически тем же периодом, что и фигуры усопших на отенском тимпане.

В творчестве Николая Верденского, сформировавшегося в том же кругу, схожее восприятие естественных форм в меньшей степени связано с Античностью. Художники, работавшие в Южной Италии для императора Фридриха II Гогенштауфена, напротив, больше ориентировались на классику. Их произведения стилизованы по принципам поздней Античности. В бюсте из берлинского музея усы и борода стилистически напоминают романскую пластику. Он датируется приблизительно 1240 г. и близок к статуям, заказанным Фридрихом II для монументальных ворот в Капуе, прямым предшественников которых следует искать в эпохе Антонинов. Несмотря на применение буравчика для обработки некоторых частей головы, волосы трактованы ювелирно. Геометризация оставалась характерной чертой этого искусства, даже в знаменитом антикизирующем бюсте из Барлетты, возможно, изображавшем самого императора. Первые известные нам портреты XIII в. выполнены в скульптуре, и нужно ждать середины XIV в., чтобы увидеть их в живописи. Причина проста: скульптура представляет собой контратип биологического тела, и считалось, что именно она может передать черты, жесты и осанку.

Но искусство скульптурного портрета обладало совершенно неожиданными для нас характеристиками: физиогномическое сходство не было конечной целью скульпторов, даже когда они изготавливали портрет. Формы распространялись, фиксировались, конечно, подвергаясь незначительным изменениям;

всякий мастер не просто старался включиться в фигуративную традицию, но и должен был подчинить свою концепцию формы особым навязанным этой традицией способам работы. Если филиация форм хорошо известна, то механизмы этой филиации до сих пор остаются загадочными. Только внимательное изучение каждого памятника, его фактуры и одновременно общего облика, может предложить эскиз ответа.

НОВАЯ МОДЕЛЬ: КОРОЛЕВСКИЙ ПОРТРЕТ

В длинной истории зарождения королевского портрета решающую роль, судя по последним исследованиям, сыграло правление Филиппа Красивого. Произведений сохранилось немного, но общую картину можно воссоздать на основании письменных свидетельств. Ни один его предшественник на троне Французского королевства не возводил идеологию власти на такую высоту. Филипп Красивый уделял своим собственным изображениям не меньше внимания, чем изображениям предшественников. В большом зале дворца на острове Сите по его приказанию были размещены статуи французских королей, начиная с Фарамунда: этот комплекс, приписываемый Энгеррану де Мариньи, был поручен Эвраму Орлеанскому. Большинство статуй должно было находиться на месте в момент смерти короля в 1314 г. В приорской церкви Пуасси около 1300 г. появились фигуры Людовика IX, шести его детей и Маргариты Провансальской. Во дворце Филипп IV был изображен также в Торговой галерее рядом с Энгерраном де Мариньи. В 1304 г. его статуя появилась в основанном им Наваррском колледже. В одном из боковых нефов собора Парижской Богоматери его можно было видеть в позе коленопреклоненного донатора вместе с Жанной Наваррской.

Государь пожелал иконографически увековечить и свою посмертную славу. Похоронный ритуал был изменен: в отличие от Людовика Святого, тело короля, усопшего на собственной земле, было забальзамировано, лицо оставлено открытым. Тело облачили в тунику в соответствии с «Уставом помазания» 1260 г., в правую руку вложили скипетр, в левую — «руку правосудия», голову украсили короной. Таким его изобразил скульптор, выполнивший усыпальницу для его сердца в Пуасси не позднее 1327 г. Выставление регалий и «руки правосудия» известно в иконографии позднего Средневековья.

В 1300 г. по приказанию Робера д'Артуа в Эденском замке (Hesdin) был размещен ряд гипсовых изображений голов французских королей и королев. Эта галерея обновлялась — в связи с восшествием на престол Карла IV в 1322 г. была сделана «новая голова короля, который сейчас правит»¹. В 1308 г. графиня Маго заказала для булонской церкви изображение (статую?) своего мужа в рыцарском облачении «в память монсеньора д'Артуа».

Новейшая черта многих из этих программ состояла в появлении актуальности. Скульптор иногда должен был изображать персонажей, умерших много веков назад, вместе со своими современниками: например, Робер Клермонский был еще жив, когда Филипп IV поместил его портрет в трансепт. Изображения самого государя можно было видеть повсюду в зданиях, которые он основал или благодетельствовал. Существовало две концепции королевского образа: одна из них была основана на общем принципе идеализации (ретроспективный портрет), другой прибегал и к изображению «с натуры» (*ad vivum*), так что Иоанн Жанденский около 1323 г. мог написать о королях в большом зале, что «они сделаны с таким совершенством, что на первый взгляд выглядят живыми» (*sunt ibidem adeo perfecte representationis proprietate formata, ut primitus inspiciens ipsa fere judicet quasi viva*). В те же годы Данте восхвалял изображения на плиточном полу за то, что они соперничали с реальностью.

Именно в погребальной скульптуре мы можем увидеть, какие проблемы вставали перед мастерами около 1300 г. Если верить хронистам, скульптор работал с натурой. Известно, что епископ регенсбургский заказал себе «гроб с похожим на него изображением» (*supulchrum similiter sibi*). Еще более известен длинный рассказ «Хроники Оттокара» о могиле Рудольфа Габсбургского: никогда не было видано человеческого изображения, более схожего с оригиналом (*daz er nie bild hier gesehen/einem manne sô gelich*), «искусный скульптор» (*kluoger stemmetze*) проявил такую верность в отображении черт лица, что даже посчитал все морщины императора. По мере того как государь старел, мастер

¹ В 1300 г. были заказаны гипс и воск «для лепки голов в этой комнате»; через семь лет они были снабжены оловянными коронами, а в 1316 г. закуплено стекло, «чтобы сделать эмали для этих голов». Маго заказала копию этой галереи в свою собственную комнату. См.: *Richard J.M. Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302–1329)*. P.: Champion, 1887. P. 331–343.

вносил изменения в портрет. Хронист сравнивал это изображение с эпитафией, для написания которой не хватило бы, по его словам, целой стены собора. Передача физических черт императора и восхваление его моральных достоинств кажутся здесь двумя смежными задачами, но разной трудности².

В XIII в. возрос вкус к пышным похоронам и роскошным гробницам, что обсуждалось в литературе. К словам бл. Августина о том, что «все, что делается для тел усопших, не более чем долг гуманности, ничем не помогающий в их вечной жизни», св. Фома прибавил, что погребение имеет двоякий смысл. Один для живых: во-первых, их тела не должны страдать от зрелища и запаха трупов; во-вторых, их души должны укрепиться в вере в Воскресение. Другой для мертвых: могилы были напоминанием о них, перед ними совершались молитвы об усопших». Созерцая красивую гробницу, «зрители побуждались к состраданию и молитве». Человек должен любить свое тело, поэтому «беспокойство о том, что будет с телом после смерти, вполне естественно». Развитие искусства погребений должно изучаться наряду с активными философскими дискуссиями о душе и теле: последнему придавали большое значение такие мыслители, как Альберт Великий и Фома Аквинский, для которого тело — это орудие души. Но видеть в этом вслед за Панофским лишь эсхатологический арьер-план недостаточно: «Дополнение» к «Сумме теологии» св. Фомы воспроизводит исидоровскую этимологию «монумента» из *monere* и *mentem* (*mentem moneat ad defuncti memoriam*), т.е. «заставлять душу вспоминать об усопшем». Функция поминовения была ярко выражена в погребальном памятнике. Кроме того, расположение могил было частью настоящей исторической топографии: в цикле королевских могил, созданном в 1264 г. Людовиком Святым, был строго соблюден порядок захоронений в соответствии с исторической ролью каждой коронованной особы. Этот порядок был нарушен его наследниками, но Людовик IX развернул на полу монастырской церкви Сен-Дени своего рода историческое полотно, целью которого была демонстрация единства монархического принци-

² Подобное противопоставление текста и живописного образа можно найти в знаменитом портрете Эразма Роттердамского, гравированного Дюрером: латинская надпись гласит, что портрет был сделан *ad vivum*, а греческая утверждает, что его писания оставили гораздо более верное изображение их автора.

па и которое обладало, возможно, также и мнемотехнической функцией, облегчая запоминание генеалогий и династий.

Филипп Август стал первым французским монархом, которому были возданы похоронные почести. Когда в Англии к власти пришли Плантагенеты, уже зарождались специфические черты английского ритуала королевских похорон. Покойный король с короной на голове и со скипетром в руке облачался в королевский плащ, лицо его оставлялось открытым. Присутствие знаков отличия намекало на связь помазания и похорон. В 1218 г. тело Оттона IV также было выставлено на всеобщее обозрение с инсигниями и в коронационной одежде. В 1252 г. этот церемониал во Франции был распространен и на королев. Если во время военных операций монарх умирал вдали от своих земель, выставление тела с инсигниями становилось невозможным: тело Филиппа Смелого было подвергнуто эвисцерации, его внутренности находятся в Нарбонне, а тело в Сен-Дени. Против этой практики выступал Гильом Дюран, утверждая, что «у человека не может быть две могилы».

Около 1300 г. раздельное захоронение стало встречаться чаще, причем к нему прибегали не только, когда король умирал вне границ королевства. Филипп IV умер в Фонтенбло, но еще в своем завещании 1311 г. он пожелал, чтобы его тело покоилось в Сен-Дени, а сердце в Пуасси. В Англии новые особенности погребения возникли в промежуток времени между кончиной и погребением Эдуарда II в 1327 г.: подвергнутое эвисцерации и забальзамированное тело сопровождалось «королевским изображением» (*roial representation*), положенным на крышку закрытого гроба вместе с инсигниями. Во Францию такой обычай проник, кажется, лишь в 1422 г., в связи с похоронами Карла VI. Пластическое изображение покойного на его саркофаге фиксировало точный облик его, в то время как плоское изображение должно было в какой-то мере заменить физическое тело репрезентативной функцией.

Эта по сути своей совершенно нечестивая идея расщепления тела ради устройства нескольких гробниц — для сердца, для внутренностей, для плоти — заслуживает изучения в общей перспективе антропологии позднего Средневековья. Роль изображения в ней состояла в том, чтобы восстановить органические внешние качества тела, потерянные из-за смерти, и способствовать почитанию покойного. Этот погребальный обычай

требовал вскрытия тела: перед нами что-то вроде символической диссекции, которая исторически предшествует диссекции научной. В программе королевских могил в Сен-Дени взаимосвязь монументальной скульптуры и погребального комплекса очевидна. Большинство надгробий украшают фигуры, имитирующие лежащее тело. Формальное различие между лежащим и стоящим положением фигуры было достигнуто лишь в конце века: первое свидетельство — это могила Изабеллы Арагонской в Сен-Дени. Складки одежд уже не падают прямыми линиями вдоль вертикальной оси тела, а опускаются на плиту. Другое новшество, заметное и в надгробии Филиппа III Смелого: фигура вырезана из белого мрамора, а подножие — из черного. В этих двух особенностях выразилась та пластическая эстетика, которая отличала надгробия от монументальной скульптуры фасадов: лежащая фигура достаточно уплощена, но использование разного материала препятствовало возникновению эффекта плоскости. Этот иллюзионизм — основной признак того, что мы назовем «принципом реальности»³.

Если верить письменным источникам, использование погребальной маски — явление позднее. Эденская галерея свидетельствует о том, что голова лишь одного персонажа в 1300 г. считалась достойной представлять собой все тело человека. Символическая функция головы засвидетельствована также попыткой хирурга Филиппа Красивого, Анри де Мондевиля, иерархизировать различные части тела: на вершине — голова, в середине — сердце. Некоторые части тела благороднее благодаря своей хрупкости, например, лицо. В иерархии мощей голове принадлежало главенствующее положение. Выбор головы для того, чтобы представлять всю персону короля, как мы увидим в дальнейшем, не случаен: уже в литературе XII в. это метафора короля, а его тело — метафора всего общества.

Автор эденского цикла обладал способностью отражать индивидуальные черты, которой не было у исполнителей гробниц в Сен-Дени. Изучение индивидуальной физиогномики в XIII в. стало наукой: один из ученых при дворе Фридриха II, Михаил Скот, написал трактат по астрологии, в который входил раздел

³ При применении двух разных материалов для базы и тела полихромия могла играть лишь второстепенную роль. Она выделяла некоторые детали, в частности геральдику.

о физиогномике. Альбертино да Муссато точно описал облик императора в начале XIV в. В куртуазной поэзии все чаще говорилось о теле и лице: Конрад фон Шенк использовал не менее восьми синонимов слова «рот». То, что тело перевозилось с открытым лицом (как это было с Филиппом Красивым) доказывает, что индивидуальные черты приобрели особое значение. Даже если сегодня мы согласимся с тем, что гримаса в скульптурном изображении Изабеллы Арагонской в Козенце просто вызвана неправильностью поврежденного камня, нельзя игнорировать использование в это время посмертной маски. Современное состояние наших знаний позволяет говорить, что именно в погребальной скульптуре раньше всего, в 1320–1380 гг., проявился «соблазн портрета», даже если он еще подчинялся принципам идеализации, унаследованным от XIII в. Лежащая фигура Филиппа Смелого († 1285) свидетельствует если не о стремлении соблюсти физиогномические черты покойного, то, по крайней мере, о желании индивидуализации, которое заметно также в надгробии епископа аугсбургского Вольфхарта Рота († 1302) и уже в 70-х годах XIII в. в надгробии папы Климента IV в Витербо. Вообще-то желание передавать индивидуальные черты, возможно, проявилось сначала не в скульптуре гробниц. В надгробных изображениях мастер должен был упорно держаться за принцип идеализации: передача некрасивых черт лица была приемлема в регистре экспрессивности (реймссские гримасы), а не на могиле. В «Дополнении» к «Сумме теологии», посвященном Воскресению, ученики св. Фомы задают следующий вопрос: Все ли в момент воскресения будут иметь один возраст — молодость? Будут ли они одного роста? Будут ли они одного — мужского — пола? А осужденные воскреснут с их телесными недостатками? Все эти вопросы достаточно явно указывают на важность «изображения» покойного в представлениях XIII в. Интерес к физиогномике, вызванный трактатом псевдо-Аристотеля, возрос во второй половине XIII в. благодаря переводу Варфоломея Мессинского (1258–1266). Сочинение Альберта Великого «О животных» и приписывавшийся св. Фоме трактат «О физиогномике» свидетельствуют о том, что схоластика также интересовалась этими проблемами.

Интерес к индивидуальным чертам имел еще одну составляющую. Удивительным мастерам, работавшим в реймском трансепте, удалось схватить особенности лиц с помощью выра-

зительной мимики. Это течение, прошедшее через Реймс, несомненно, ориентировалось на античные образцы, к нему же восходят и статуи наумбургских донаторов. Королевские галереи соборов Парижа, Шартра, Амьена и Реймса сыграли решающую роль в появлении комплекса парижского дворца. Кто же перед нами: цари иудейские или короли Франции? Каков бы ни был ответ, трансформацию статуи короля не объяснить вне соотношения изображения современного государя с изображением «исторического» персонажа.

Взаимодействие «реального» и «воображаемого» заметно в костюме. В галерее собора Парижской Богоматери некоторые короли одеты в античные тоги, другие же — в платья, затянутые поясом, и плащи на подвязках. Инсигнии ограничены короной и скипетром. Такую же смесь антикизирующих и современных одежд можно наблюдать в трансепте Реймса. Лежащая статуя Людовика VII в аббатстве Барбо одна из первых была облачена в тунику для помазания и античный, закрепленный на плече плащ. Такая же фигура Хлодвиг 1220–1230 гг. одета в плащ на витом поясе и держит в руках скипетр, как королевские статуи Парижа и Шартра. На могиле сердца Филипп IV изображен в коронационной далматике и с инсигниями. Гильом Дюран протестовал против этих установившихся в XIII в. обычаев: человек на Страшном суде должен предстать обнаженным, «и его единственным украшением и одеждой должны быть добродетели». Покойные верующие должны были быть завернуты лишь в саван и «не облачаться в обычные одежды, как это делается в Италии». Только клирики, «принадлежащие какому-либо ордену, должны быть одеты в одежду ордена, ...поскольку священническое облачение символизирует добродетели». Изображение костюма имело историческое значение: в 1320 г. Маго д'Артуа заказала для своего замка в Конфлане «разноцветные изображения рыцарей со щитами, мастера должны будут узнать, какие доспехи использовались в те времена, когда они жили, и тогда рыцари получат их вооружение». Это очень важное уточнение: костюм, в данном случае доспехи, стал предметом «археологического» или исторического интереса.

Существовала принципиальная разница между захоронениями мужчин и женщин. Для первых костюм выделен как атрибут титула или ранга, отводя на второй план все, что касалось моды. Женские надгробия ставили другую проблему: по-

сколько их традиция, так же как традиция детских памятников, была гораздо моложе, и на нее сильное воздействие оказывала иконография Девы Марии, именно элементы моды придавали женским изображениям их характерные черты. Подчиняясь канонам красоты, навязанным куртуазной литературой, и образу Богоматери, женская фигура дольше сопротивлялась «соблазну портрета», но быстрее восприняла «принцип реальности».

Этому принципу подчинились как раз костюмы и знаки достоинства: они должны были характеризовать тех персонажей, чьи физические особенности еще не обладали никакой индивидуальностью. Можно сказать, что они выполняют прежде всего историческую задачу: представить набор узнаваемых знаков, вместе с надписью удостоверявших личность покойного, разумеется, «образцовую», если воспользоваться выражением Дюрана, его добродетели. Растущая точность в отображении этих знаков привела к тому, что персонажи уже не были взаимозаменяемыми. Историк Средневековья долго использовал эти памятники как эпиграфические или геральдические документы, необходимые для фиксирования биографических дат. Как уже отмечал Буркхардт, социальная группа, к которой принадлежал усопший, значила гораздо больше, чем его собственная индивидуальность.

Зарождение готического портрета заслуживает специально-го изучения, которое еще не предпринималось. Я остановлюсь лишь на двух моментах. Первый — «криптопортрет». Этот тип «скрытого портрета» в некоторых случаях вполне различим в XV в., но все гораздо сложнее в XIII в. У Бамбергского всадника отсутствуют черты Фридриха II, иначе нужно согласиться с тем, что один из королей в трансепте реймского собора также должен считаться портретом этого императора из династии Штауфенов. Можно также заметить, что лицо Фридриха II с капюанских врат сильно напоминает «портрет» Людовика Святого в церкви Менвиля. Это типы, точно такие же как на медалях, а вовсе не портреты. Мы видим, что художник, выполняющий такое изображение, всегда использует две-три формы носа или подбородка. Следует различать экспрессию и портретность: творчество Николая Верденского, а потом реймская скульптура 30-х годов XIII в., вдохновлявшиеся античными образцами, характеризуются поиском такой выразительности, которая требовала ярко выраженных физиогномических черт, далеких от

портретности. Упоминавшиеся выше фигуры из западного хора собора в Наумбурге являют собой наиболее красноречивый пример этого разделения: достаточно отметить сходство головы Уты и головы одной из женщин композиции Страшного суда из Майнца, чтобы окончательно отказаться от идеи, что перед нами цикл портретов. Целое течение в скульптуре отказалось от идеализации, свойственной XIII в. Это Девы разумные и неразумные в Магдебурге и Эрфурте, статуи в Наумбурге, страсбургские пророки, а также искусство Пизано. Но и этот экспрессивный, патетический стиль был отброшен вместе с идеальной красотой ради новой концепции человеческой фигуры, задачей которой, если воспользоваться аристотелевским определением из «Поэтики», было изображение людей не лучше и не хуже, чем они есть, но такими, какие они есть. Отсюда и родился портрет.

Мы видели, что «принцип реальности» постепенно освободил гробницу от ее чисто абстрактного, эпиграфического характера. Последовательные фазы этой эволюции: изображение псевдолежащей или лежащей фигуры с ее костюмом и инсигниями, переход от псевдолежащего к собственно лежащему изображению с закрытыми глазами вместо открытых и, наконец, портрет⁴. Это развитие шло неодинаково в разных странах, в частности, в Англии и особенно в Италии, где в надгробиях из металла глаза стали изображать закрытыми гораздо раньше, чем во Франции.

При Людовике IX в программе королевских могил и при Филиппе IV в парижских статуях идеология монархической власти нашла свое прямое выражение. И тот и другой опирались на историографическую традицию Сен-Дени. Размещение могил в 1264 г. ставило своей целью создание некрополя королей — создателей и благодетелей аббатства, из которого их некоронованные дети были выдворены в Руайомон⁵. Цикл королевского

⁴ Первые лежащие статуи с закрытыми глазами появились во Франции лишь в первой половине XIV в.: предполагаемая голова Робера Жюмьжского, возможно, немного старше головы епископа Гильома де Шанака († 1343) в Лувре.

⁵ Дж. Райт настаивает на инициативе монастыря Сен-Дени и считает, что роль Людовика Святого была менее значительной (*Wright G.S. A Royal Tomb Program in the Reign of St. Louis // The Art Bulletin. 1974. Vol. 56. P. 224–243*). Его гипотеза кажется нам более правдоподобной, чем обычно принимаемая идея, согласно которой автором программы некрополя был Людовик Святой (см., напр.: *Ле Гофф Ж. Людовик IX Святой. М.: Ладомир, 2001*).

дворца, в свою очередь, был разработан по хронологии, содержащейся в истории и чудесах Сен-Дени. Написанное по заказу Филиппа IV, но законченное лишь после его смерти, в 1317 г., сочинение Ива из Сен-Дени должно было показать роль заступничества св. Дионисия в судьбе королей Франции. Другой монах Сен-Дени, Гильом из Нанжиса, в «Сокращенной хронике» (*Chronicon abbreviatum*) описал их генеалогию; Гильяр Орлеанский назвал свою стихотворную хронику «Ветвью королевских линияжей» (*La Branche des royaus lignages*). Юрист Петр Дюбуа настаивал на том, что король «должен всегда оставаться в своей стране, чтобы, к вящей славе Господней, производить потомство, заниматься его воспитанием и образованием, а также заботиться об армии». Все эти писания делают акцент на династическом принципе, а циклы надгробий и статуй воплотили эту идею в камне. Однако Людовик Святой и Филипп IV по-разному относились к Сен-Дени. Если первый, судя по всему, доверил аббату увековечить королевское покровительство, которым оно так гордилось, в создании некрополя, то Филипп IV оспаривал у него владение останками своего отца. Сам он, как мы видели, завещал похоронить свое сердце в Пуасси. Если Людовик IX в качестве регента избрал Матвея Вандомского, аббата Сен-Дени, то при Филиппе Красивом ни один монах этого монастыря не был политическим советником, на что, кстати, жаловался Ив. Даже если он, следуя примеру предков, рекрутировал официальных историографов королевства в Сен-Дени, видно, что он сохранял дистанцию по отношению к этому «монополисту».

Все эти факты свидетельствуют о том, что патриотическое чувство и индивидуалистическое сознание росли одновременно. Последнее отразилось в надгробиях и статуях. В случае с Филиппом Красивым многочисленные изображения государя и акцент на династической преемственности были двумя психологическими признаками веры в бессмертие. Нет ничего удивительного в том, что в таком богословско-политическом контексте развилась и концепция королевского образа, эффективного в силу сходства с образом святого: аналогия между статуями королей и коллегией апостолов в стоявшей совсем рядом Сент-Шапель бросалась в глаза каждому. Эта аналогия была тем более важна, что Филипп IV выполнял священную функцию короля-целителя. Мы присутствуем при зарождении идолопоклоннического культа индивидуальной фигуры, воплощавшей

в себе власть: у истоков современного государства неизбежно должно было стоять изображение Государственного Человека. Это изображение имело такое соотношение с реальностью, что невозможно понять, чем изображение обязано королю, а чем король обязан своему изображению. Епископ Сессэ, говоря о своем сюзерене, странным образом выразил это единство: «Наш король... — самый красивый человек в мире, но он умеет лишь молча смотреть на людей... Это не человек и не зверь — это статуя»⁶.

ТРАДИЦИЯ ФОРМ И ТИПОВ

В первой версии «Эмиля» Жан-Жак Руссо писал: «Я воздержусь от того, чтобы приписать ему такого учителя рисования, который давал бы ему для копирования одни лишь рисунки, я хочу, чтобы у него не было иного учителя кроме природы и иной модели кроме предметов. Я хочу, чтобы перед глазами его был сам предмет, а не его изображение на бумаге; он должен рисовать дом, глядя на дом, дерево, глядя на дерево, человека, глядя на человека, тогда он привыкнет изучать тело и его признаки и не принимать его полную условностей имитацию за настоящее подражание. Я даже запрещу ему изображать что-либо по памяти, до того как многократное созерцание не запечатлеет в его воображении четкие образы фигур. Все это ради того, чтобы, заменяя истинные вещи странными фантастическими образами, он не потерял знания пропорций и вкуса к красотам природы».

Этим педагогическим проектом Руссо, как ему казалось, порывал с традицией художественного образования, зафиксированной начиная со Средних веков. Он хотел отвлечь ученика от двух источников, на которых могла бы строиться работа художника: внешнего источника — пластической модели и внутреннего — памяти. Тем самым Руссо отказывался от концепции платоновского происхождения, согласно которой искусство всегда воспроизводит лишь видимость, а не сущность. Для Платона художник — имитатор имитированной формы, поскольку он фиксирует лишь видимость реальности, «мимолетное воспроизведение существующих прообразов». Кроме того, произведе-

⁶ Уже в IV в. Аммиан Марцеллин описывал Констанция II как статую (*Castelnuovo E. Portrait et société dans la peinture italienne. P., 1993. P. 9*).

ние искусства немое до тех пор, пока какой-нибудь интерпретатор не заставит его говорить. Эту герменевтику, рассмотренную в «Федре», мы находим у бл. Августина: искусство художника являет такую форму красоты, которая не просто воспроизводит творения Природы; эта форма живет *внутри* художника, и изображенная им красота не более чем посредник между Богом и материальным миром.

Именно с этой проблемы *идеи* или *образа*, который художник должен был хранить в себе, и начался бесконечный спор, в который включились не сами художники, а философы и мистики. Если творческий акт подчинен внутреннему *образу*, значит, нужно вслед за Майстером Экхартом допустить, что Бог также творит согласно «существовавшим ранее образам» (*vorgëndiu bilde*). В отличие от Бога, человек обладает лишь «квазиидеями», говорил св. Фома. «Идея по-гречески значит то, что мы называем по-латински *формой* (*forma*). Под идеей, следовательно, понимается форма вещей, существующая вне самих вещей. Форма вещи вне вещи может играть две роли. Она может быть образцом (*exemplar*) той вещи, по которой она названа, а может быть принципом ее познания, поскольку говорят, что формы познаваемого сущих вещей содержатся в сущем, которое их познает». Далее св. Фома упоминает некоторых «мыслителей, по мнению которых Бог сотворил лишь первое сущее, которое в свою очередь сотворило второе и так далее до известного ныне множества». Он полемизирует с Авиценной, которому противопоставляет тот аргумент, что у Бога была идея порядка и всемирной гармонии уже в момент Творения. Причинно-следственной цепочке томизм противопоставлял универсальный план. По аналогии можно сказать, что Авиценна ближе к средневековой концепции *exemplum*, чем томизм. Но это различие связано именно с тем фактом, что для св. Фомы исключительно важны отличия идеи от «квазиидеи», эти два понятия соответствуют божественному творению и творчеству человека.

Схоластика подчиняет искусство видимой модели, при этом она имеет в виду не конкретный объект природы, а произведение искусства, похожее на то, которое, как писал св. Фома в трактате «Об истине», задумано «художником, когда он, измыслив некую форму, старается по ней создать собственную». Если художник хочет создать изображение, говорил Таулер, «он прежде всего рассматривает другое изображение, накладывает

все линии и точки на свой материал и формирует собственное изображение, максимально верно копируя оригинал». Майстер Экхарт передавал мистический опыт как постоянный переход от внешнего объекта к его внутреннему прообразу: мы мыслим образами, выражаемся ими, в них познаем и запоминаем мир. Таулер считал мудрецом человека, «лишенного мысленных образов» (*bildlos*). Иными словами, мудрец всегда живет в настоящем, без памяти и без сознания времени. Мистики уделяли большое внимание изображениям, ни один из них категорически не отрицал их дидактического значения. Будучи материальной реальностью, они должны были соответствовать «образцам» (*exempla*), предложенным художественной традицией; будучи подспорьем в благочестии, они должны были соответствовать духовной традиции.

Фундаментальная работа, отчасти прояснившая наши знания в области средневекового искусства, была проделана Юлиусом фон Шлоссером. Многие из его сочинений посвящены «художественной традиции», но самым важным из них остается то, которое он опубликовал в 1902 г. Опираясь на «начатки эмпирической психологии искусства» и отказавшись от «биологии искусства», Шлоссер видел зарождение понятия искусства в двух источниках. Один из них полностью средневековый, и в нем главным рычагом психологии творчества стал «мысленный образ» (*Gedankenbild*); этот термин исследователь использовал иногда для обозначения ментального образа, иногда мнемонического (*Erinnerungsbild*). Другой источник относится в XIV в., это непосредственное изучение природы. Следует напомнить, что Шлоссер использовал здесь ряд научных наблюдений, в частности, сделанных Вильгельмом Вундтом и Эмануэлем Лёви, а также сочинения Готфрида Земпера. Иными способами, прибегая к другим методам и примерам, эти исследователи говорили о необходимости интерпретировать изображения, созданные в периоды, называемые «архаическими», в обществах, называемых «примитивными». Обращение к геометрическим структурам позволило описать художественную деятельность как систему воспроизводства архетипов, именно знание геометрии позволяло художнику одновременно и понимать, и копировать их. «Мысленный образ» стал «тонкой дымкой» между природой и глазом, которая вела рукой художника. Ссылаясь на мистиков XIV в., Шлоссер видел в этой ментальной проекции

внешнее выражение личности (Gestalt), Образа (Bild), а также Формы, которую, если вспомнить Майстера Экхарта, человек носил внутри себя.

В работах Земпера и особенно Вёльфлина понятие полярности приобрело значение парадигмы истории искусства как истории стиля. С этой точки зрения, стили всех эпох балансировали между двумя полюсами, которые различал уже Витрувий и которые Вёльфлин назвал «классицизмом» и «барокко». В XIX в. верили, что всякая художественная форма начинается со стилизации, постепенно двигаясь к натурализму; художник якобы постепенно освобождал свой дух от геометрии, чтобы все более верным взглядом смотреть на природу. Когда Ригль писал о тенденциях осязания и оптики, он вовсе не отказывался от этой биполярной схемы.

Эта схема, ведшая художников от «стилистики», как сказал бы Анри Фосийон, к натурализму, даже реализму, считалась доказанной описанием двух больших периодов — романского и готического; более того, внутри готического периода было даже выделено два полюса в начале и в конце — «идеализм» и «натурализм» (Дворжак).

Развитие так называемой готической скульптуры — между королевским порталом Сен-Дени и 1500 г. — неизбежно ставит под вопрос правильность этой схемы. Конечно, если взять портрет, следует признать, что взглядом мастера, старавшегося схватить мельчайшие физиогномические детали, управлял «принцип реальности». Причины этого изменения можно видеть во влиянии, с одной стороны, куртуазной литературы (с ее страстью к описаниям) и, с другой стороны, трактатов по астрологии, в которых, в глазах государей, важное место занимала физиогномика. Однако если учесть то, что действительно определяло пластичность скульптуры, т.е. драпировку, тогда нужно признать, что натуралистическая тенденция выразилась, скорее, где-то в самом начале пути, чтобы постепенно уступить общей тенденции к абстрагированию. Изучая литературу, Георг Вайзе очень четко продемонстрировал, что «деконкретизация» была характерна как для миннезанга, так и для языка мистиков; оба позволяют определить готического человека, идеал которого был в «крайней тонкости и хрупкости телесного строения, в отказе от какой бы то ни было сознательной силы, с которой... связана манерная искусственность поз и жестов». Драпировка

развивалась в русле ее собственной глубоко антинатуралистичной архитектоники. Спекуляция над формой преобладала над поиском естественности и даже правдоподобия.

Вопрос об *exemplar* в готике не может ставиться равнозначно для зарождения портрета и работы с драпировкой. Попробуем разобратся с этим противоречием.

Что мы называем «моделью»? То, что скульптор намеревается копировать и на что ориентируется в работе. Модель можно найти в природе (мужчина или женщина, позирующие в мастерской, животное) или в различных областях искусства (живопись, мозаика, миниатюра, ткань). Это может быть и более или менее тщательный рисунок художника, оригинальный макет из глины, гипса или воска, уменьшенного масштаба или в полную величину, т.е. окончательное произведение из любого материала или репродукция. Каждая техника скульптуры требовала выбора и использования особой модели.

Итак, моделью могло быть произведение искусства того же рода, в котором мастер собирался создать свое произведение. Он мог также заказать транскрипцию, например, если модель представляла собой рисунок или эскиз для произведения в камне или из дерева. Модель могла быть навязана художественной традицией, в упрочении которой она участвует. В таком случае мы назовем эту модель *типологической*. Она могла быть выбрана также исходя из специфического содержания, в качестве средства передачи особых идей и значений. Такую модель назовем *культурной*. Существование самих произведений искусства — необходимая предпосылка правомерности всех этих классификаций: культурное и типологическое настолько неразрывно связаны, что их разделение остается чисто теоретической операцией.

Конец Средневековья оставил нам много свидетельств связи типологического и культурного, в особенности в области погребальной скульптуры. Людовик де Маль, граф Фландрский, писал в своем завещании 1381 г.: «Мы выбрали себе место погребения в коллегиальной церкви в Куртре, в капелле св. Екатерины, построенной нашими заботами; мы хотим, чтобы по заказу упоминаемых ниже наших приказчиков и по их усмотрению было сделано надгробие над нашим телом...» В договоре на изготовление усыпальницы Иоанна Бесстрашного, заключенном Клаусом де Верве в 1410 г., уточняется: «могила, похожая на могилу моего

покойного отца»; а в контракте 1443 г. Хуан де ла Уэрта получил задание создать «прекрасную гробницу, такой же длины и высоты и из таких же качественных камней и иных материалов, как гробница светлой памяти достославного покойного герцога Филиппа», а также ввести некоторые изменения: «кроме того он должен поставить табернакли над каждой сидящей фигурой ангела, чего нет на гробнице покойного герцога Филиппа».

Могила Филиппа Смелого считается культурной и, следовательно, типологической моделью. Она стала прообразом для целой серии аристократических надгробных памятников. В то же время эта модель могла претерпевать изменения, «улучшения», как тогда говорили. Значимость модели никогда не абсолютизировалась, именно эта относительность и объясняет бесконечность вариаций, обогащавших мир форм. Искусство погребений лучше всего документировано в завещаниях и контрактах, но множество примеров для более раннего времени можно было бы привести и из других областей: в 1390 г. Жак де Бэрз (Baerze) принял от Филиппа Смелого заказ на изготовление двух заалтарных образов, идентичных тем, которые он написал для церкви в Термонде и для аббатства Билок близ Гента.

Контракты, подробно описывающие все детали заказываемого произведения, встречаются довольно редко. Контракты Хуана де ла Уэрты на церковь Сен-Жан в Дижоне 1444 г., художника Каспара Изенманна на главный алтарь Сен-Мартен в Кольмаре и Тильмана Рименшнайдера на мюннерштадтский алтарь содержат подробные указания и, можно предполагать, были лишены рисунков. Напротив, контракт, заключенный Уэртой на изготовление гробницы Иоанна Бесстрашного в 1443 г., был одновременно подробным и должен был быть соблюден, как подчеркивает скульптор, «согласно указаниям моего патрона на этом рисунке... на листе пергамена». Этот случай особенно примечателен, поскольку скульптор, как мы видели, получил четкое указание ориентироваться в качестве модели на гробницу Филиппа Смелого. Этот документ обозначает границы верности модели и те новшества, которые скульптор мог привнести.

Нет ничего удивительного в том, что королевские или княжеские гробницы указывались в качестве моделей. Ведь это был окончательный облик, который принимал образ государя, и ему, естественно, уделялось особое внимание. Иногда требовалось воспроизвести просто размеры модели, как это было в слу-

чае с двойной гробницей Карла Бурбона и герцогини Агнессы в Сувиньи в 1448 г., которая ориентировалась на бургундский образец.

При выполнении любой программы художник располагал таким множеством иконографических вариаций, что только заказчик должен был принимать решение. Герцог Баварии-Ингольштадт Людвиг Бородатый в 1435 г. предоставил скульптору заботу изобразить его на надгробии молящимся Пресвятой Троице и «преклонившим одно колено или оба».

Модель, подкрепленная контрактом, конечно, и культурная модель, результат сознательного выбора типа произведения, выбора, в котором не последнее место занимал эстетический вкус, даже если он упоминался лишь косвенно. Могила Филиппа Смелого смогла стать прообразом, в том числе, и благодаря своим формальным достоинствам, созданным руками Жана де Марвиля, Клауса Слютера и Клауса де Верве.

Соперничество городов в позднее Средневековье отразилось в обогащении художественных форм. Городской совет Базеля заказал художнику Гансу Тифенталю декоративную программу, аналогичную дижонской обители. В 1511 г. город Кеферинг в Баварии заказал одному витражисту изготовление геральдического витража, похожего, согласно контракту, на те, которые были созданы в Нюрнберге, Ингольштадте, Ландсхуте, Штраубинге и Регенсбурге. Для Нйивекерк в Делфте Адриан Ван Везель должен был изготовить в 1484 г. заалтарный образ по образцу того, что он сделал для собора в Утрехте. Еще удивительнее документ 1546 г., из которого мы узнаем, как аббат Воклера близ Лана заказал антверпенскому скульптору Пьеру Кентену заалтарный образ, такой же, какой «сегодня видела в Антверпене» комиссия из трех человек. То, что низшие слои общества избирают для своих заказов модели, заимствованные в высших слоях, это нормальный механизм самоутверждения и самооправдания. Непонятно, почему появлялись очень богатые заказы, состоявшие из очевидно рабских копий и плагиата. Таков, например, роскошный часовник из бывшей коллекции графа Энтони Сейлерна, миниатюры которого списаны с композиций «Прекрасного часовника» и «Роскошного часовника» герцога Беррийского. Характерно, что художник «Часовника Сейлерна», настоящий *compiler*, не просто прибегает к типологическим заимствованиям, но и скрывает свой собственный стиль под стилем своих

образцов. Как и в случае с добавлениями, сделанными в XIV в. в заалтарном образе из Клостернойбурга, перед нами очевидное доказательство осознания истории стилей.

Заказчик такой книги — типичный клиент позднего Средневековья. Стилистическое единство произведения — понятие, мало о чем ему говорившее, даже, скорее, чуждое. Позднесредневековые алтари яркое тому свидетельство, несмотря на заботу, проявлявшуюся по отношению к этому единству со стороны гильдий и корпораций.

Как мы видели в случае с Маго д'Артуа, иногда заказчики проявляли особый интерес к историчности изображений. Можно себе представить, что, например, доспехи имели некоторое геральдическое значение и что их соответствие исторической реальности было тем более желательным. Такое вмешательство, обычно считающееся несоответствующим духу Средневековья, предполагало иное отношение художника к тому типу конного рыцаря (*exemplum*), который к 1320 г. уже имел за плечами солидную иконографическую традицию.

Модель гробницы Филиппа Смелого должна считаться культурной и типологической благодаря фигурам плакальщиков: тип стал здесь средством передачи культурного содержания. То же самое касается всех больших погребальных циклов, например, некрополя епископов Майнца. Фигура покойного в богатом облачении стоит на консоли, держа в руках посох и книгу. Над ней раскинут балдахин, а по бокам ее огибают откосы с расположенными друг над другом нишами, в которых размещены статуэтки святых. Лишь архитектурные мотивы и стиль фигур позволяют определить разницу в датах. Этот образец, приписываемый окружению Мадерна Гертнера, продержался более века, вплоть до изображения Бертольда фон Хеннеберга работы Ганса Бакофена. Такая устойчивость интересна не только с точки зрения выработанной в ней типологии надгробного памятника, но и потому, что все изображения выполнены в одной мастерской. В каждой готической мастерской часто сохранялась художественная традиция, гораздо сильнее ощущавшаяся в типологии, чем в стиле: художники придерживались моделей, унаследованных от далеких предшественников. Статуи в капелле св. Екатерины в страсбургском соборе воспроизводят мотивы, заимствованные у пророков западного портала, несмотря на то что их разделяет не менее пятидесяти лет и у них нет ничего общего в стиле. В кёльнском соборе

гениальный создатель статуэток в архивольте западного портала вдохновлялся, что хорошо видно в фигурке ангела с колокольчиком, изображениями на сиденьях в хоре. Между ними также прошло несколько поколений. Большая мастерская обладала небольшим количеством изображений и, следовательно, могла предложить на выбор значительный запас мотивов.

Детали надгробных памятников зачастую лучше, чем ансамбль в целом, позволяют нам понять, что такое типологическая модель и как она использовалась. Один из самых интересных примеров — это плакальщики⁷ на могилах Филиппа Смелого и Иоанна Бесстрашного (илл. 26, 27). Прежде всего надо вспомнить, что письменные источники прямо говорят о том, что первый памятник послужил образцом для второго. Но сопоставление одной за другой всех фигур приводит к следующим двум выводам. Первые восемь статуэток второго памятника воспроизводят почти один в один статуэтки первого; потом параллелизм исчезает и повторяется лишь в пяти местах. Вообще нельзя говорить о соответствии между иконографическим типом и стилем внутри каждого комплекса: фигуры диаконов, епископов и каноников в начале процессии обладают характерными для них формальными чертами, но в них невозможно определить типологию. Сравнение двух надгробий позволяет скорее оценить значение стиля в дифференциации модели и ее репродукции. Поскольку в данном случае репродукция, по сравнению с оригиналом, ниже по качеству, разница между ними могла бы легко быть приписана различным рукам, если бы нам не были известны даты изготовления обоих ансамблей. Здесь соприкасаются проблема модели и проблема стиля. Относительно плакальщиков Филиппа Смелого невозможно сказать точно, сколько мастеров над ними работало: два или больше. Слютер, вне всякого сомнения, закончил не более двух фигур, и неизвестно, оставил ли он Клаусу де Верве рисунки, т.е. типологию. Можно просто отметить, что у скорбящих ангелов «Шанмольской голгофы», которую письменные свидетельства позволяют с большой долей уверенности приписать Клаусу де Верве, можно видеть такие же жесты, как у некоторых плакальщиков, но стиль их драпировки с живыми складками скорее напоминает две статуэтки, хранящиеся сейчас в Кливленде.

⁷ Мы придерживаемся этого термина (*pleurants*), зафиксированного старыми текстами, вместо «траурных фигур» (*deuillants*).



Илл. 26. Гробница герцога Филиппа Смелого. Плакальщики. Начало XV в. Дижон. Аббатство Шанмоль. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dijon_Philippe_le_Hardi_Tombeau5.jpg?uselang=ru>

Другие статуэтки — гробницы Иоанна Бесстрашного — предлагают не более чем вариации на тему статуэток могилы Филиппа Смелого, свидетельствуя об упрощении пластичности модели: левый бок двух плакальщиков, поддерживающих рукой плащ, трактован теми же складками, что и ниспадающий на пол плащ (илл. 27).



Илл. 27. Хуан де ла Уэрта. Плакальщик. Гробница герцога Иоанна Бесстрашного. 1443 г. Дижон. Аббатство Шанмоль. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pleurant_tombeau_de_Jean_sans_Peur_51.JPG?uselang=ru>

Изучение плакальщиков показывает, что некоторые формальные мотивы могли иметь варианты или объединяться с другими по принципу коллажа. Например, мотив продолговатого треугольника, образуемого складками плаща от лица до пола. В гробнице Филиппа Смелого он появляется в двух статуэтках, в гробнице Иоанна — в четырех. Точнее говоря, мотивом эта форма становится именно в последних, так как в первой она настолько хорошо интегрирована в архитектуру драпировки, что ее невозможно выделить. Только в статуэтках второй гробницы мы можем отдать себе отчет в том, как данная форма может быть сопряжена с другими и в какой степени ощутима при этом потеря ее внутренней связанности. Изолированная от своего первоначального формального контекста, она становится мотивом, приставленным к остальным. В отличие от автора модели скульпторы Иоанна Бесстрашного поняли форму как результат напластования мотивов.

Эта аддитивная концепция произведения подтверждается в больших почитаемых образах, как «Пьета» или «Мария с Младенцем». В диссертации 1933 г. Йоханна Хайнрих предложила для корпуса северофранцузских мадонн 1250–1350 гг. биполярную интерпретацию и классификацию, делившую их на два типа: «классические», восходящие к «Деве Марии» на северном портале собора Парижской Богоматери, и золотые «Марии», тяготеющие к «барокко». Этот вельфлинианский схематизм учитывает, конечно, лишь экспрессивные данные, а не типологическую специфику, которую могло бы подчеркнуть изучение, например, трактовки фигуры Младенца в обоих случаях. Роберт Зукале показал бесперспективность, в силу фрагментарности нашего корпуса, попыток сгруппировать огромную художественную продукцию XIV в. в генеалогию, восходящую к единому прототипу. Группы могут выделяться по таким значительным признакам, как трактовка одежды, но она также должна сопоставляться с Младенцем — его положением по отношению к Матери, с его движениями. «Мадонны», созданные после 1270 г., в отличие от их предшественниц уже не представляют собой иконографические типы, но лишь композиционные (*Kompositionstyp*). Фiliation композиционных принципов показывает, как и в случае с дижонскими плакальщиками, что позднее Средневековье довольствуется комбинациями мотивов, их перераспределением и различными способами артикуляции в фигурах. Величайшие

произведения — это, конечно, те, в которых комбинирование проявилось меньше всего, но в обычных предметах мы имеем все возможности его разглядеть. Обратим внимание на статую из Леша (деп. Сена и Марна), и нас поразит разрозненность формы: различные мотивы в ней совершенно не сочетаются. Судя по надписи, это статуя 1370 г. Ясно, что эта дата ничем нам не поможет, если мы захотим, отталкиваясь от нее, восстановить какую-то хронологию. Временная дистанция, отделяющая ее от модели, может быть и короткой, и длинной, потому что все в этом типе противоречит тому, что нам известно об эволюции форм в XIV в. Сознательная ретроспекция, характерная для некоторых произведений этого столетия, также должна учитываться — она была весьма распространена в придворной живописи. Если «Мадонна с Младенцем» из Лувра восходит к первой четверти XIV в., в ней следует видеть реплику статуэтки из Сент-Шапель 1265 г., также хранящейся в Лувре.

Если попытаться выделить формальные мотивы и проследить их бытование на большом временном отрезке, можно будет заметить, что некоторые из них возникли в конкретном контексте, но использовались и доводились до совершенства гораздо позже. Сравнение «Мадонны» из Палезо (деп. Эссонна) и «Прекрасной Мадонны» из Торунни показывает, что мотив большой складки, спускающейся до земли, и накрывающей ее большой корытообразной складки во второй статуе, с формальной точки зрения является логическим завершением того же мотива в первой. То же можно сказать о каскаде ткани, падающем на руку, держащую Младенца. «Мадонна» из Нёйе-Пон-Пьер (деп. Эндр и Луара) датируется серединой XIV в. и стоит, следовательно, на полпути между «Мадоннами» из Палезо и Торунни. В ней есть тот же мотив каскада, но плащ с передником придает фигуре характер более компактный и архаизирующий по сравнению со скульптурой из Палезо. «Мадонна» из Нёйе-Пон-Пьер отличается от этой филиации другой важной чертой: ее наклон незначителен, в то время как у «Прекрасной Мадонны» из Палезо он ярко выражен. Механическое обоснование этого наклона следует искать в желании установить равновесие между Богородицей и сидящим у нее на руках Младенцем, который отклоняется от ее груди. Но в том, что касается пластичности, фигуры из Торунни и Палезо схожи в динамической связи между плащом и телом, скорлупой и ядром. Мадонна из собора в Труа,

напротив, показывает, что тип Нёйе мог быть подвергнут и более сильному изгибу в сочетании с отклонением тела Младенца, но без усиления пластичности фигуры Мадонны.

Все эти замечания были приведены для того, чтобы подчеркнуть комбинаторный характер скульптуры XIV в. Оставляя в стороне проблему стиля и обращая внимание лишь на судьбу мотивов как самостоятельных формальных величин, можно заметить, что всякая скульптура *аддитивна*, результат комбинации мотивов. Это предполагает аддитивную концепцию формы и преобладание двухмерного видения, к которому мы еще вернемся.

Нигде более, чем в многочисленных «Мадоннах с Младенцем», не выявилось смешение типа и стиля. На этом смешении зиждется тщательно выстроенная гипотеза Клазена 1974 г., согласно которой все «Прекрасные Мадонны» принадлежат резцу одного мастера. Но если внимательно присмотреться к мотивам, использованным в какой-нибудь «Прекрасной Мадонне» или в «Прекрасной Пьета» около 1400 г., очевидно, что комбинации этих мотивов позволяли создавать многочисленные типы. Внутри фиксированной иконографической темы — Марии с Младенцем — искусство комбинации позволяло группировать мотивы почти до бесконечности. Но в «Прекрасных Мадоннах» это комбинирование относительно «незаметно», поскольку схожие мотивы находятся в разных фигурах в одинаковых сочетаниях. Отсюда и гипотеза о едином мастере-путешественнике. Сегодня это явление вполне объяснимо не путешествиями мастерских, а циркуляцией мотивов, циркуляцией иногда очень быстрой. Два технических новшества должны были сыграть роль катализаторов около 1400 г.: терракота и «формованный камень» (*Steinguss*)⁸. Они предполагали использование «кальки» некоторых мотивов, например муляжа. Как можно констатировать в вотивных статуэтках начала XV в. два слепка, соответствующих лицевой и задней стороне фигуры могли сочетаться с двумя другими, в результате чего получалось четыре различ-

⁸ Это буквальный перевод, но техника производства этого искусственного материала еще является объектом дискуссий, несомненно, так как она изменялась. Чаще всего гипсовая крошка перемешивалась с песком, формовалась в блоки, которые затем подвергались резбе или, в свою очередь, формовались по восковым моделям. См.: *Koller M. Bildhauer und Malertechnologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen // Kunsthistorisches Jahrbuch. 1990. Bd. XXIV. S. 135–161.*

ных фигуры. В кладе керамики, открытом несколько лет назад в Сарбуре, нашли несколько двусторонних муляжей со специальными насечками для изготовления двух персонажей: если приставить один к другому противоположными сторонами, получится третья объемная фигура⁹. Как и терракота, камень мог формироваться по гипсовой модели, в этом случае форма сохранялась полностью. Формование камня развивалось в то же время, что и «Прекрасные Мадонны» и «Пьета», т.е. два типа изображений, обладавших особой иконографической устойчивостью, связанной с практикой обетов. Это значит, что одновременно с очень тонкой обработкой деталей скульпторы старались усовершенствовать методы воспроизводства. Связь между заботливой, почти чеканной трактовкой поверхности и производством реплик единого прототипа соответствует изменениям социального состава заказчиков. Придворное искусство послужило культурной моделью для городского патрициата¹⁰. Такие произведения могли создаваться очень быстро, ни в чем не уступая в эстетическом плане оригиналу из более благородного материала. Знаменитые «Мадонны с Младенцем» из Майнца, несомненно, связанные с братством Святой Крови, как и «Прекрасные Мадонны», свидетельствуют о том, с каким тщанием изготавливались даже фигуры из формованного камня.

Эти статуи ставились, скорее всего, перед домами патрициев, так же как терракотовые «Мадонны с Младенцем», изготавливавшиеся семейством Делла Роббья во Флоренции. Такая же работа над формой заметна в произведениях из глины, часто встречающихся на среднем Рейне, и во всем, что делалось из очень нежного и, следовательно, легко обрабатываемого песчаника (*pläner Sandstein*), добывавшегося под Прагой и часто принимаемого за формованный камень. «Голова св. Петра» из Сливицы из Национальной галереи в Праге (1385–1390) явно схожа с некоторыми терракотами среднего Рейна. Удивительная изысканность в обра-

⁹ Эта концепция фигуры, сделанной из двух взаимозаменяемых половинок, много говорит об одностороннем видении пластического объекта, которое доминировало в это время.

¹⁰ Встает вопрос о культурной функции и об идеологическом значении изображения. Даже индивидуализованные типы должны были отражать идеологические ценности, содержащиеся в придворной модели. О культурном образце см.: *Duby G. La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale* [1967] // *Idem. Hommes et structures du Moyen Age*. P.; Den Haag: Mouton, 1973.

ботке поверхности свидетельствовала о влиянии на пластику рисунка. Однако следует отметить, что это влияние обычно касалось формы волос и бороды, в то время как в одежде орнаментальная функция возлагалась в первую очередь на полихромную. Взгляд должен был останавливаться на эпидермисе скульптуры, поскольку при ее изготовлении проще было копировать прописанные графически, чем трехмерные, формы модели. В «Прекрасных Мадоннах», в «Прекрасных Пьета», вообще в центральноевропейской скульптуре рубежа XIV–XV вв. можно видеть множество заимствований формальных мотивов — рук, причесок, схем складок набедренной повязки Христа или плаща Богоматери, физиономических черт, — всего того, что легко копировалось с двухмерных «носителей», например, рисунков. Exempla из венской книги образцов как раз отличаются такой отточенностью форм.

Не раз говорилось о том, что скульптура 1400-х годов тяготела к пластичности и, следовательно, в ней изменилось соотношение объема и пространства. Можно, однако, сделать и другое наблюдение, которое, казалось бы, противоречит только что сказанному: скульптура старается подчеркнуть изящество форм с фронтальной точки зрения. В собрании Уффици во Флоренции некоторые рисунки складок трактованы линиями, напоминающими тени. Ясно, что автор этих рисунков вдохновлялся скульптурой или, во всяком случае, мыслил пластически. Но все эти объемы представлены так, как будто у них лишь одна сторона, и нужно было дожидаться прихода Дюрера, чтобы увидеть одну форму представленной под разными углами зрения. В произведениях, связанных с Мастером из Гроссломбинга, можно видеть различные решения упрощенной трактовки спины скульптуры. В большинстве произведений этой эпохи прическа со стороны спины либо передается за счет сокращения ее объема, либо скрывается под плащом. Совсем по-другому трактуется видимая поверхность: округлость статуи осмысливается не как continuum, а как сочленение переднего и заднего планов. Даже в самых замечательных «Прекрасных Мадоннах» (Альтенмаркт, Вроцлав, Чешский Штернберк и др.) форма по-прежнему подчинена принципу фронтальности.

Внимание к типовой физиогномике — другая константа позднесредневекового искусства. Нужно различать два понятия, которые часто связывались с «готическим натурализмом»: «тип» и «портрет». Если посмотреть на персонажей алтаря в Хакендове, ясно, что мужские и женские головы морфологически связаны с прототипом. Но отсылка к особенностям моды (прически)

и легкие физиогномические изменения позволяют отличать фигуры, не слишком изменяя их типологию. В венской «Книге образов» то же самое: достаточно сравнить характерную голову монаха с тонзурой с нарисованной над ней головой св. Иоанна. Судя по ярко выраженному единству этого сборника, специальностью его автора было изображение голов, и разнообразие их моделей, заметное, несмотря на общее единство, как бы «уравнено» техникой мастера. *Единый стиль* заменяет *многие стили*. В то же время именно «уравнивание» и позволяет увидеть, что перед нами типы, а не портреты. Лишь несколько художников сумели изменить прототипы на основании многих моделей. Их последовательное появление одного за другим изменило структуру форм благодаря единству каждого стиля. Вот что разделяет Никколо и Джованни Пизано: второй перерабатывал все модели, которые предлагала ему Античность, создавая из них свои собственные формулы; стиль его предшественника сознательно оставался прозрачным, сохраняя за классикой всю ее силу (илл. 28). Достаточно взглянуть на сцену Введения во Храм на кафедре пизанского баптистерия: богатство физиогномических типов объясняется тем, что они слово в слово переписаны с оригинала: Никколо — *commentator*, Джованни — *настоящий auctor*.



Илл. 28. Никколо Пизано. Сретение. Рельеф кафедры. Пиза. Баптистерий.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pisa_battistero_pulpito_di_Nicola_Pisano_3.JPG>

Характерная черта всякой книги образцов — читаемость изображений, и она достигается прежде всего в том случае, если тот, кто их зарисовал, смог навязать различным источникам свою собственную форму: сборники из библиотеки Пирпонта Моргана и из собрания Жака Далива позволяют увидеть, как много источников использовалось при их изготовлении, и, естественно, оставляют нерешенными проблемы атрибуции различных рисунков. Чем сильнее рисунок зависит от стиля модели, тем труднее определить стиль кописта.

В области скульптуры творчество Рименшайдера замечательно иллюстрирует комбинирование типов и взаимоотношения между типом и портретом. Редкий скульптор позднего Средневековья оставил столько произведений единого стиля, созданных на протяжении такого долгого времени. Рассмотрим в качестве примера голову св. Килиана из алтаря в Мюннерштадте 1492 г. и тот же образ из алтаря церкви монастыря Ноймюнстер в Вюрцбурге 1508–1510 гг. Морфология обоих лиц схожа в прорисовке глаз, морщин, форм носа, рта и подбородка. В них легко узнать мотивы, часто встречающиеся в мужских головах, созданных скульптором. Мы найдем их и на лежащей статуе епископа Рудольфа фон Шеренберга 1497–1499 гг. в вюрцбургском соборе. Единственное новшество этого предполагаемого «портрета» по сравнению с типом св. Килиана — это морщинки вокруг глаз, на лбу и на шее. Видно, что лицо словно составлено из различных элементов, которые не придают ему цельности. Многочисленные прорезы на поверхности материала призваны были скрыть этот недостаток. Как и в примерах 1400 г., здесь видно, что скульптор прибегает к графике, но теперь это нужно ему лишь для того, чтобы обогатить произведение с формальной точки зрения и четко отделить *тип* (св. Килиана) от *портрета* современника. Портрет, однако, представлял собой лишь легкое изменение типа, точно так же как бюсты пражского трифория и изображение епископа Куно фон Фалькенштайна. Первым скульптором позднего Средневековья, который отвлекся от изготовления типов, был Николай Лейденский: его человек в тюрбане из страсбургской канцелярии, в сравнении с Рудольфом Шеренбергским, свидетельствует о том, что общая форма статуи основана уже не на добавлении форм, а на смешении деталей. Одновременно создается впечатление, что пластическая форма рождается здесь не из эпидермиса, скульптор не накладывает формальную систему извне.

Форма рождается из содержания, именно поэтому считают возможным говорить о психологизме творчества этого голландца. Его рейнские последователи восприняли от него лишь вкус к фигурам простых людей, но, как и Рименшнайдер, остались верны аддитивной концепции формы. Николай из Хагенау был из них наиболее продуктивным.

Лежащая фигура, выполненная Рименшнайдером, не может считаться портретом: автор подчинил физиогномику современника архетипу св. Килиана, точно так же как автор пражских бюстов свел большинство своих «портретов» к одному типу головы. А вот головы Николая Лейденского могут быть лишь портретами (даже если представить себе, что они сделаны по памяти) благодаря их психологической индивидуальности. Это, впрочем, не мешало использовать их как типы, о чем свидетельствует один лист из базельского Кабинета эстампов, на котором какой-то художник, скопировав Августа и Сивиллу из страсбургской канцелярии, лишил их всего, что в них было новаторского.

Тип рождается из стиля, поэтому традиция типов никогда не может быть нейтральной, она сопровождается более или менее очевидной трансформацией. В отличие от Ренессанса средневековое художественное творчество относительно единообразно, и умножение типов подчинено жесткому контролю: например, вюрцбургские сенаторы потребовали от Рименшайдера, чтобы его Адам был обязательно безбородым. В конце XIII в. портрет стал первой попыткой уйти от этого контроля, попыткой настолько новаторской, что ей потребовалась поддержка теории личности короля.

Термин «натурализм», как выяснилось, не слишком-то подходящ для анализа произведений позднего Средневековья. Конечно, усилия по внедрению портрета свидетельствовали о новых представлениях о природе. Но создание типов кажется нам симптомом совсем иного явления. Тип по определению фиксирует систему изображения в соответствии с планом выражения (старость, грациозная красота); этой системы художник и его последователи чаще всего и держатся. Появление каждой новой творческой индивидуальности могло глубоко изменить этот тип, но лишь для того, чтобы создать новый. В этом смысле образование типов противоположно непосредственному наблюдению природы.

Можно лучше себе представить, что Средневековье понимало под «типом», читая теоретические проекты Дюрера. Он гово-

рит, что «можно найти аналогии между различными вещами», стараясь отыскать в разных формах общий закон, который поддерживает это разнообразие и делает его видимым. Дюрер искал решение, противоположное готическому Средневековью. Он интересовался типами ради того, чтобы обнаружить в них общую структуру, в то время как средневековый художник всегда старался распределить видимое по нескольким фундаментальным архетипам. Дюрер одновременно искал закон, на котором зиждется весь видимый мир, и закон, на основании которого художник овладевает этим миром, т.е. стиль — это закон пропорций.

Смысловая путаница в связи с «готическим натурализмом» многим обязана тем отношениям, которые были проведены между Античностью и средневековыми «ренессансами». Николай Верденский черпал образцы для своих пророков и апостолов в типологии поздней Античности. В контакте с ней, как мы говорили, и установилась его собственная типология. В глазах средневекового художника позднеантичная скульптура предлагала бесконечный источник форм. Например, медали предложили ему большое число физиогномических моделей. Эта филиация хорошо просматривается в некоторых деталях «Ковчега Волхвов» в Кёльне: медальоны на отвесах крышки украшены мужскими головами — бородатыми, безбородыми, лысыми, изображенными в профиль, в три четверти, — они за два века предвещают появление венской «Книги образцов». Эти головы, которые мы встречаем также в сценах на кафедре в Клостерной-бурге, все же не «цитаты», свойственные творчеству Николая Верденского, а использование сборника «примеров», на которую ориентирована вся работа ювелира.

Благодаря соприкосновению с Античностью средневековый художник смог обновить не только форму, но и собственное зрительное любопытство. Он создал новые типы. Но это не та Античность, за которой охотились итальянцы: северный мастер поражаюсь многообразию физиогномических типов, которые она ему предлагала. Одежду он по-прежнему трактует так, что она имеет мало общего с манерой *all'antica*. Разница между двумя этими составляющими хорошо видна в дюреровском манекене (*Gliederpuppe*): художник пользовался им для изучения движений обнаженного тела, в то время как итальянцы ссисывали с *manichino* одежды. Драпировка для них часть реального мира, в готической традиции это автономная система.

Дерево и камень несут пластическую нагрузку, которой ткань по определению обладать не может. С 40-х годов XIII в. в скульптуре Иль-де-Франса драпировка стала независимой формальной системой, как по отношению к логической или, скажем так, механической структуре ткани, так и по отношению к тому, что по идее должно было ее поддерживать, т.е. к телу.

Анализируя драпировку и лицо, мы видели, что работа скульптора строилась на шлифовании малых фрагментов формы, а произведение как целое возникало из их составления. Такие операции невозможно было запомнить и довести до совершенства без помощи рисунка. Поэтому нет ничего удивительного, что рисунок получает новое значение именно в тот момент, когда в XIV–XV вв. утвердился та концепция формы, которую мы назвали «аддитивной». Это изменение выразилось в переходе от книги образцов к блокноту эскизов. Первая фиксировала «образцы», *exempla* Идеи, второй — Идею в процессе ее оформления. Книга образцов предполагала единственную точку зрения, следовательно, «закрытую» форму, которую трудно себе представить в пространстве. Даже пластический объем всегда сведен здесь к единому плану. Ученические этюды драпировки конца XV в. указывают на взрыв пластической формы: это логическое завершение спекуляции над формой и вкуса к «малой форме», проявившегося уже в конце XIV в. Рисунок шаг за шагом стал главным средством разработки формальных принципов и мотивов, а затем их легкого распространения. Но для того чтобы рисунок взял на себя такую функцию генератора форм в области скульптуры, сначала нужно было осмыслить скульптурный образ, даже трехмерный, как чередование рельефов, т.е. в конечном счете *планов*. Новое значение рисунка объясняет, почему так часто стали прибегать к резьбе на поверхности материала.

В применении рисунка нет разрыва между Средними веками и Возрождением. Леонардо советовал ученику: «Начни с копирования рисунков хорошего мастера, не упражнений, а тех, что искусно имитируют природу; затем срисовывай рельеф, имея перед глазами рисунок этого рельефа; наконец с хорошей [живой] модели. В этом ты обретишь опыт». И задавался вопросом: «Лучше срисовывать с Античности или с природы?» Срисовывание скульптур рекомендовалось уже Альберти: копирование даже посредственных статуй позволяет изучить световые эф-

фекты, как на естественном предмете. Для Вазари живопись — дочь рисунка, а скульптура — племянница живописи. Убеждая художника работать непосредственно с природой, он говорил: «Волосы и борода должны быть гибкими, пряди и кудри должны выписываться по волоску, со всей легкостью кисти и тонкостью резца; но именно в этой области скульпторы не могут в совершенстве имитировать действительность: их мелкие пряди и кудри скорее манерны, чем близки природе». Этими двумя словами, *манера* и *природа*, Вазари определил отличие готики от Ренессанса¹¹. Они отчасти соответствуют понятиям «обычая» и «искусства», которыми Дюрер обозначал технику и теорию, призванную ее подкреплять. «Природа» Вазари очень близка «искусству» (Kunst) Дюрера: в качестве теории художественной практики оно пытается найти в природе законность формы существующих вещей. В этом концепции Дюрера и Вазари совпадают.

Поздняя готическая скульптура возникла из *maniera*, т.е. из самодостаточных формальных комбинаций. Поэтому она не могла способствовать изображению мироздания, которому посвятили себя рисунок и живопись в XV в. Познать вещи — значило научиться их изображать, и нам известно, какую роль в этом сыграл рисунок: он стал главным инструментом познания. Но на севере рисунок получил эту функцию лишь с появлением Дюрера. До него рисунок помогал увидеть единство предметов, но он еще не позволял вычленить законы, правившие реальностью: он скорее изолировал формы, чтобы распределить их по-новому. Северный рисунок XV в. был средством не познания, а опознания. Он не способствовал прогрессу объективного знания, а участвовал в повторении и сохранении существовавшего порядка образов. Распространяя типы и формы старого видения мира, которое постепенно уходило в прошлое, скульптура оказалась вне великого поиска, которому посвятило себя в XV в. двухмерное искусство. Единственный скульптор нашел в нем свое место: Николай Лейденский. Но это удалось ему лишь ценой «смены фокуса» — в «бюсте мужчины, опирающегося на локоть» (илл. 29) из Страсбургского музея внимание концентрируется уже не на бесконечной игре складок, а на психоло-

¹¹ Полезно напомнить предложенное Гёте различие трех моментов освобождения художника перед лицом природы: простая имитация, манера и стиль, который является высшим выражением великого мастера. Goethe J. W. von. *Hamburger Ausgabe*. München, 1981. Bd. 12. S. 30 ff.

гическом состоянии человека¹². Его глубоко гуманистическое искусство не порвало с формализмом поздней готики, но взыскуемая им насыщенность оказалась окруженной «маньеризмом», той вазариевской тапеге, которую оно явно отвергало и которую никак не могло примирить с природой.



Илл. 29. Николай Лейденский. Бюст человека, опирающегося на локоть. Страсбург. Музей собора. Фото О.С. Воскобойникова

ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ

Наблюдения над коллективным характером художественной деятельности в Средние века встречаются достаточно часто. Они основываются на немногочисленных и, главное, не слишком красноречивых источниках¹³. В XV в. сложилась новая ситуация

¹² Это объясняет выбор бюста в качестве основной формы. Следует подчеркнуть, что южное Возрождение, как и Средневековье, повернулось к физиогномическим типам, оставленным Античностью. Это впервые констатировал Аби Варбург (*Warburg A. Essays florentins*. P.: Klincksieck, 1990. P. 159–166).

¹³ Средневековые изображения строек и мастерских обычно показывают нам одного скульптора, трудящегося над статуей. Но иногда можно встретить и несколько персонажей, например, в одной рукописи XIV в. (London, British Library. Ms. Add. 10292. Fol. 55) можно видеть двух мастеров, работающих над изготовлением гробницы. На витраже св. Херона в Шартре (1220–1225) изображены каменщики и скульпторы: один из них режет камень, другой, судя по всему, исследует работу. В «Житии

в связи с тем, что увеличилось число заказов, и они поступали от более широких, чем ранее, слоев общества. Крупные мастерские, объединявшие многочисленных компаньонов, выпускали произведения, которые все сложнее становилось атрибутировать по их стилю. В контракте со скульптором Вейтом Вагнером заказчик настаивал, что работу он должен был выполнять «собственноручно». Легко можно себе представить, что мастера-скульпторы с большей охотой «прикладывали руку» к заказам людей высокого ранга. Коллективная работа средневекового цеха по-прежнему остается для нас загадкой. В книге о готической скульптуре Виллибальд Зауэрлендер посвятил целый параграф «Введения» коллективной работе на строительстве амьенского собора, где, как известно, были введены элементы серийного производства, т.е. рационализация труда, приведшая к выделению специальных профессий. То, что орнаментальные части одежд или корона могли быть сделаны специалистом по орнаменту, это, конечно, верно, но что это было правилом — остается гипотезой. Можно сформулировать еще одну такую же «непродуманную» гипотезу: мог ли один мастер во время работы изменить линию падения складки одежды в статуе, которую делал другой? Во всяком случае, если амьенский собор свидетельствует о значительных изменениях в художественном процессе на средневековой стройке, нужно учитывать, что такой высокой степени рационализации она могла достичь лишь при том неперменном условии, что чертежи, принятые заказчиками, заранее фиксировали и план здания и формы скульптуры. В стилистическом плане подготовительные рисунки помогали установить койне, в котором творения отдельных «рук» образуют диалекты.

Исследователи скульптуры реймского собора заметили, что драпировка и голова в одной статуе очень часто трактованы совершенно по-разному; аналогичные наблюдения были сделаны над собором Парижской Богоматери и над Амьеном. Ограничимся лишь одним примером: в реймском ангеле из Благовещения сильно ощущается несоответствие между нежной

Августина» из Констанца (ок. 1460 г.) можно видеть трех скульпторов, изготавливающих лежащее изображение епископа. В рукописи 2502 из Баварского Национального музея в Мюнхене показан каменщик, работающий над копированием с лежащей перед ним модели надгробия короля в присутствии заказчика и его свиты.

прорисовкой лика и жесткостью складок одежды. Поскольку в течение одной кампании эти отличия повторялись, разумно предположить, что существовала своего рода «ротация», которая позволяла нескольким скульпторам работать одновременно, но необязательно одна и та же «пара» должна была работать на всех статуях одного комплекса — откоса или даже целого портала. Такая организация труда существовала в витражном деле в Шартре. Было показано, что один витражист сделал все клейма своего окна, кроме одного, которое было поручено мастеру, работавшему на других окнах. Тонкий анализ стилей первых лет XIII в., избегающий постулата стилистического единства, позволяет различить внутри одного произведения следы сотрудничества. Нужно также признать, что существовали скульпторы-специалисты вроде тех, что изготовили фигурки для почти всех консолей порталов в Реймсе. Строительство собора в Орвието, рельефы фасада которого в начале XIV в. так и остались незавершенными, реконструируется с достаточной точностью. Каждый скульптор специализировался на изготовлении конкретного типа деталей, которые он должен был выполнить в каждом рельефе, не заботясь о том, как продвигалась работа с другими элементами того же рельефа, порученная какому-нибудь коллеге. Такой процесс нуждался в очень подробных чертежах и в рациональной организации производства. Представляется все более и более вероятным, что подобным образом было устроено большинство великихстроек Средневековья, во всяком случае в XIII–XV вв. Один скульптор отвечал за головы, другой — за руки, третий — за драпировку или орнамент¹⁴. Только очень тщательный анализ может продемонстрировать эти отличия, и то, повторяю, при полном отказе от представлений о стилистическом единообразии и биологическом развитии форм. Нужно как-то заменить синхронистическое видение стилей диахроническим.

¹⁴ Существовали и иные способы совместной работы: тимпан Коронавания Богородицы на портале страсбургского собора свидетельствует о том, что два скульптора работали одновременно над одним камнем, из которых более новаторски настроенный выполнил центральную группу, другой — ретроград, принадлежавший иному поколению, — ангелов-кадилоносцев. Однако неизвестно, работали ли они последовательно один после другого или одновременно, как в Орвието. См.: *White J. The Reliefs on the Façade of the Duomo at Orvieto // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1959. Vol. XXII. P. 254–302.*

Сравнивали пророков из музея в Бурже со скульптурой Жана де Камбре и отмечали, что лица пророка с филактерием и кружащегося пророка несомненно выше по качеству, чем их драпировка, и что, следовательно, Жан де Камбре ограничился ликами, оставив ткани на одного или нескольких помощников. Королевские гробницы были поручены мастерской Андре Боневё, тела Филиппа VI и Иоанна Доброго очень похожи, а вот их лица настолько отличаются, что их атрибутировали, соответственно, Боневё и Жану Льежскому.

Подобное же наблюдение было сделано над бюстами, украшающими сиденья в хоре собора в Ульме: исключительному качеству некоторых лиц, например, Вергилия, противоречит некоторая неаккуратность в трактовке одежды. Предположили, что это связано с работой двух мастеров.

В одном документе из книги счетной палаты города Анже от 31 августа 1450 г. речь идет о надгробных статуях короля Рене и королевы Изабеллы в тот момент, когда в работу над ними включилась новая группа ваятелей. Работа описана следующим образом: «Изображение короля из двух кусков, тело, почти готовое, но еще не отполированное, и голова, еще не начатая. Изображение королевы из двух частей, тело сделано наполовину, голова готова к полировке». Как часто можно констатировать, головы в надгробных изображениях, точнее бюсты до плеч, часто присоединялись к торсу. Так что ничего удивительного в том, что текст 1450 г. рассказывает нам о «двух изображениях» каждой статуи. Более интересно то, что часть из них — тело короля и голова королевы — уже находятся на той стадии, которая предшествует полировке, в то время как лицо короля еще даже не начато, а тело королевы начато лишь наполовину. Значит, работа шла неравномерно на двух статуях, и, главное, голова и тело (т.е. костюм и драпировка) обрабатывались отдельно.

Этот метод заслуживает двух замечаний. Во-первых, прочтение этого и некоторых других документов подтверждает, что реализация любого заказа шла с перерывами. Чем больше элементов было в заказанном произведении, тем больше у них было шансов ждать своей очереди в мастерской. Такой ритм работы, обычный как в Средние века, так и в мастерской, скажем, Бранкузи, непосредственно влиял на результат. Если проникнуть в логику такого производства, очевидно, что большинство элементов можно было использовать в любом произведении, как в стандартных антверпенских алтарях.

Второе замечание касается разделения труда. Из чтения анжерского документа следует, что над гробницей до 1450 г. работали минимум два, может быть, три человека: тот, кто делал головы, скульптор, работавший над телом, и полировщик, потому что полировка, требовавшая большой аккуратности, наверняка поручалась компаньону. В 1364 г. Карл V заказал Андре Боневё гробницы первых Валуа в Сен-Дени, и в тексте отмечалось, что он должен заплатить «рабочим, изготавливающим эти гробницы, и распределить деньги по своему усмотрению».

В 1384–1385 гг. Жан де Марвиль получил деньги «на траты и зарплату» своих сотрудников, с которыми он работал над усыпальницей Филиппа Смелого: их было десять и работали они от восьми до пятидесяти двух недель.

Погребальная скульптура во Франции и в Англии очень скоро стала тем типом заказа, который стимулировал специализацию и даже стандартизацию. В этих произведениях понятия «подписи» или «руки» уже не имели того же значения, что в уникальных скульптурных программах. Казус Клауса Слютера уникален, если исходить из представления о цельности такого произведения, как шанмольская «Голгофа»: Ян Ван Приндале получил деньги «за работу вместе с Клаусом над изображением Магдалины с Крестом». Это не что иное, как тесное сотрудничество при работе над одной статуей двух скульпторов из одной и той же брюссельской корпорации каменщиков, причем высочайшего класса. Мы ничего не можем сказать о том, чем «колодезь Моисея» обязан Слютеру, а чем Клаусу де Верве, при том, что участие последнего надежно подтверждено архивными данными.

Нужно также поставить вопрос о стиле мастера, которому поручено завершать чужое произведение. Йехану Тускапу (*ymagier*), в 1401–1402 гг. было поручено закончить произведение ушедшего из жизни Жака из Брабанта: для этого он получил подробный план (*devise*) того, что нужно было сделать.

На излете Средневековья коллективную работу легко обнаружить в больших комплексах — алтарях, проповеднических кафедрах, балдахинах. Если в архивном документе упоминается лишь один человек, это значит, что он был подрядчиком, не обязательно скульптором или художником — он мог быть и краснодеревщиком. Кафедра страсбургского собора, обстоятельства заказа которой нам хорошо известны, датируется по подряду Ганса Хаммера. Ему принадлежат и другие произведе-

ния, которые, следовательно, можно сравнить со страсбургской кафедрой. Она, несомненно, задумана им, но свободно стоящие в нишах статуи не обладают единством стиля и, во всяком случае, отличаются от фиксированных частей кафедры.

Стилистический анализ позволяет подтвердить, что орнамент кафедры (растительность и фигуры) выполнен одним или несколькими мастерами, в то время как цикл статуэток Хаммер поручил двум скульпторам. Стилю этого ансамбля нельзя дать точную характеристику. Неподвижные статуи скорее посредственны, а стиль двух скульптурных групп, которые мы приписываем Николаю из Хагенау, прогрессивен и высококачествен. На сохранившемся подготовительном рисунке можно видеть планы статуй, в которых с формальной точки зрения мало новаторского. Так что общий чертеж также не позволяет описать *общий* стиль этой кафедры. И все же она должна считаться цельным произведением, которое, с точки зрения подрядчика XV в., а значит, и его клиента, обладало непререкаемым формальным единством.

Наше видение Средневековья основано на многочисленных априорных суждениях, почерпнутых из эстетических теорий, которые возникли при изучении гораздо более позднего художественного творчества. Идея, что в Средние века могли существовать различные «реплики» одного произведения или что художник мог создать какое-то произведение не на заказ, а для рынка, относится то ли к области чистейшей фантазии, то ли к анахронистическому взгляду на эпоху, которая была одинаково далека, как нам кажется, и от спекуляции, и от культа производительности.

В частности, понятие «копии» или «реплики», родившееся одновременно с современным искусством, основано на особой роли, которую художественное образование получило с момента основания академий. Существование копий и реплик предполагает рынок, который бы высоко ценил одни произведения, а другие считал бы имитациями. Но точная копия в Средние века встречалась редко.

Копий не существовало не потому, что каждое произведение претендовало на оригинальность, а напротив, потому, что оно в любом случае было в определенной мере копией. Более чем в любую иную эпоху художник использовал тогда в качестве моделей другие произведения, мало интересуясь окружающей

реальностью. Средневекового художника можно было бы называть интерпретатором, и только в этом он человек творческий: Абельяр говорил, что тексты нужно интерпретировать не ради их «потребления», *per usum*, но исходя из собственных «способностей», *per ingenium*.

Эстетический взгляд, который хочет воздать должное искусству Средних веков по сравнению с предыдущими эпохами, должен учитывать это столь несовременное, на сегодняшний вкус, определение творца.

Корпорации контролировали образование художников и их деятельность. Чаще всего они препятствовали свободному перемещению мастеров и произведений, отстаивая исключительно интересы своего города.

Доминирующая в Средние века идея, что всякое произведение так или иначе принадлежит художественной традиции, оправдывает и его консерватизм, и его новаторство.

Возможность участия в реализации одного произведения нескольких человек придавала особую функцию проекту. Именно на него, наряду с контрактом, мастера могли сослаться в случае спора. Автором этого проекта — *pourtrait* или *patron* во Франции, *Visier* или *Visierung* в Германии — чаще всего, но не обязательно, был подрядчик.

Сохранилось очень мало чертежей, которые полностью соответствуют произведениям. Причину отклонений объяснил скульптор Адам Крафт: «слишком трудно» отразить в предварительном рисунке все детали будущего произведения. Следовательно, для мастера XV в. логика творчества основана не на пути от проекта к результату; сама резьба была решающим этапом в создании формы. Размер и форма отесанного блока минерала или бревна в первую очередь определяли пластику. Скульптором в процессе работы руководила его творческая память, его способность по-новому комбинировать уже увиденные когда-то формы. Эта творческая память создавала у него ощущение, что он движется в замкнутом пространстве — пространстве традиции, — схожее с настроением художника Нового времени, когда он создает свое произведение по эскизу. Для средневекового художника не эскиз имел определяющее значение, но модель, запоминавшаяся без рисунка.

Рисунок-проект в качестве формализации какой-либо концепции противоречит художественной практике Средневековья.

Поэтому письменный контракт на протяжении всего периода, от которого сохранилась документация, чаще всего был единственной основой создания произведения, потому что он гарантировал соответствие результата как заказу, так и регламенту, и этике труда, которые находились в ведении корпорации.

Исходившая от городских властей регламентация работы цехов дает очень ценную информацию для историка искусства, задавшегося целью понять роль художника и скульптора в создании заалтарных образов. Корпоративный контроль предполагал строгое разделение задач между художником и скульптором. Если последний хотел сделать полихромную статую, он обязан был отдать ее на покраску художнику или специалисту по полихромии, который мог быть членом его мастерской. Заалтарный образ церкви Св. Николая в Фельдкирхе был заказан художнику Вольфу Хуберу, он сделал его *Visierung* и раскрасил скульптуры, вырезанные приглашенным для этого скульптором. В контракте, однако, отмечалось, что живописные панно он должен был выполнить «собственноручно». Такого рода контракт предполагал, что художник нес ответственность за цельность всего облика произведения, которая зависела от цветового эффекта и общей композиции.

Часто, например, в Кёльне, Ульме, Аугсбурге, Любеке, скульпторы и художники объединялись в одну корпорацию. В противном случае возникали конфликты; в 1427 г. страсбургские каретники жаловались на художников, требуя, чтобы нанятые ими скульпторы записались в их, каретников, гильдию, поскольку они работают с тем же инструментом и материалом, т.е. деревом. На обвинение в избрании скульпторов в качестве компаньонов художники отвечали, что их деятельность по определению близка работе скульпторов, отдавая дань уважения специфике художественного творчества коллег, к чему мудро присоединился и городской Совет.

Право скульптора нанимать художника и наоборот предоставляло мастерским широкие возможности принятия заказов и их выполнения под единым контролем главы мастерской и в относительно короткий срок. Когда скульптору приходилось отдавать произведение на доработку художнику, жившему в другом городе, легко можно себе представить, какие проблемы это могло вызвать. Среди документированных примеров можно вспомнить, как в 1394 г. Жак де Бэрз, находясь в Термонде,

должен был отправить скульптуры для Шанмольской обители художнику Мельхиору Бредерламу в Ипре.

Идеальная ситуация складывалась, когда один человек, вроде Вита Ствоша, мог выполнять различные работы. Таких мастеров было немало: Ганс Штетхаймер был каменщиком, художником и архитектором; Макс Дергер — художником и скульптором; Яко-тин Папероха — sculptor ymaginum, talhator ymaginum, pictor и menuserius (скульптор, резчик, художник и столяр); Андре Боневё — художник и скульптор; Мастер HL — скульптор и гравёр, как Ствош; Ульрих Грифенберг из Констанца был скульптором, художником и витражистом; «каменщику» Перрену Дени герцог Бургундский заказал деревянные скульптуры для дворца Артуа; и наоборот, «плотнику» Жану Льежскому было поручено сделать статуи и различные предметы из камня для герцога Орлеанского.

Стоит напомнить также, что живопись могла сочетаться и с вовсе не творческой профессией: в Лувене жил художник-пекарь, а в Валансьенне — художник-сыровар. Двойные профессии были распространены гораздо больше, чем мы думаем.

Конфликты по поводу разделения труда возникали между краснодеревщиками, столярами и резчиками по дереву. Краснодеревщикам принадлежала значительная часть работы в общей программе заалтарного образа. Их мастерство ярко проявлялось в орнаментальных фигурах на цоколе и в верхней части. Но отличить одного мастера по дереву от другого было так же трудно, как резчика по камню от скульптора. В принципе краснодеревщик работал только с досками и никогда с массивом. В одном страсбургском городском статуте уточнялось, что краснодеревщики и столяры должны обрабатывать лишь те предметы, которые потом прибивались гвоздями. Старались отделить нормальную работу краснодеревщика от скульптуры. Но ловкость их резца конкурировала со стамеской скульптора. В 1515 г. Антон Тухер заплатил краснодеревщику Штенгелю за подставку под салфетки, украшенную четырьмя вырезанными из дерева человеческими головами. Требования заказчика в таком контракте могли быть так же высоки, как и в случае со статуями, о чем свидетельствует очень подробный контракт на изготовление сидений для монастырской церкви Георгенберга в Шваце, подписанный в 1482 г. *столяром* Конрадом из Байриш-Целля.

Известно много важных контрактов, заключенных с краснодеревщиками, например, на изготовление главного алтаря для

страсбургского собора, хотя подрядчиком был скульптор Николай из Хагенау. В Констанце подрядчик, столяр Симон Хайдер, поручил рельефы портала скульптору, но подписал контракт своим именем. Хотя контракт на сиденья в венецианской церкви Фрари был подписан краснодеревщиком Марко ди Джампьеро Коцци, выполнены они были около 1468 г. страсбургской мастерской. В Ульме, где скульпторы и столяры входили в одну корпорацию, некто Йорг Зирлин Старший, упоминавшийся под именем Кистлера (1462) и Шрайнера (1469), был, несомненно, автором скульптур подписанного им епископского трона.

Не учитывая конкретных ситуаций, ни стилистические отличия, ни конкретное разделение задач при изготовлении одного произведения между скульптором и краснодеревщиком, между художником и скульптором не следует понимать буквально. Особенности статуса художника в каждом городе и личные способности того или иного мастера — все эти данные делают общую картину каждой эпохи особенно сложной.

То, что касается готической архитектуры, верно и для скульптуры: полихромия здесь исключительно важна. Такие знаменитые художники, как Жан Малуэль, Мельхиор Бредерлам, Робер Кампен и Рогир ван дер Вейден, раскрашивали скульптуры, не принимая никакого участия в резьбе. Тот же Вит Ствош не отказался украсить полихромией заалтарный образ, вырезанный лет за десять до него коллегой-скульптором Тильманом Рименшнайдером.

В целом живопись ценилась выше, чем скульптура. Разница в их стоимости объясняется не только ценой золота или некоторых цветов, вроде ляпис-лазури, но и самим отношением к произведениям: за ксантенский алтарь скульптор Вильгельм фон Рермонд получил 125 флоринов, а художник и полихромист — 525 флоринов! За мюннерштадтский алтарь Рименшнайдер заработал 145 флоринов на резьбе, а Ствош 220 флоринов на покраске.

Цена была высокой не потому, что дорого стоили краски и листы золота, а потому, что «благороднее» заниматься профессией, которая связана с драгоценными материалами. До того как скульптурные одноцветные заалтарные образы стали эстетическим фактом, более соответствующим «смирненному стилю», статуи, лишённые раскраски, считались незаконченными.

В Брюсселе, где скульптурные мастерские работали активно, все же именно художники в XV в. определяли рынок искусства.

Если их доля была равной со скульпторами в работе на заказ, то они намного их превосходили в произведениях, предназначенных для свободной продажи. Скульпторы были обязаны выставлять свою продукцию нераскрашенной, и только через месяц непроданные произведения могли быть раскрашены кем-нибудь из брюссельской гильдии. Вообще же раскраска оставалась личным делом покупателя. Все это, естественно, позволяло экспертным комиссиям, назначенным корпорациями, осуществлять жесткий контроль над каждой фазой работы и над качеством используемого материала.

Ведущая роль художника основывалась также на том, что именно он, если речь шла о заалтарном образе, состоявшем из полихромной скульптуры и живописных панно, придавал незаконченному произведению формальное единство. Цвет легко мог ликвидировать или замаскировать недостатки пластики и улучшить качество целого. В 1552 г. в Инсбруке одному скульптору было поставлено на вид, что он вовсе не должен заботиться о качестве каждой детали выполняемой им работы, поскольку это дело полихромиста.

Чтобы проиллюстрировать особое положение художника, рассмотрим еще два примера. В одном контракте рассказывается о совместной работе двух художников над створками алтарного образа. Там уточняется, что в завершенном произведении не должно быть видно, что над ним работали два человека. Во втором примере видно, сколько возможностей оставлял за собой контрагент в том случае, если клиент не выдвигал особых требований. В 1507 г. художник Михаэль Вольгемут подписал контракт на изготовление заалтарного образа в Шварцахе. Скульптуру, важную в данном случае, он поручил одному из помощников Вита Ствоша, а живописные сцены — художнику, писавшему в манере, отличной от его собственной. Себе Вольгемут оставил, видимо, позолоту и полихромии. Приходится констатировать, что его контракт был выполнен на основе субподряда, в котором не участвовали даже его ученики.

Один необычный казус может продемонстрировать, насколько человек позднего Средневековья мог быть лишен какого бы то ни было духа новаторства. В 1478 г. в связи с реконструкцией церкви в Тегернзе было заказано не менее шестнадцати заалтарных образов, некоторые, возможно, имели две или три створки, — и все это одному мастеру по имени Габриэль Мелескирхер.

Общая стоимость заказа достигала 1280 флоринов. У верующих Тегернзе явно было больше средств, чем воображения: весьма вероятно, что для выполнения столь амбициозного заказа были привлечены помощники и даже субподрядчики.

ВЫСТАВКА, РЫНОК ИСКУССТВА

Возможно, что продажа произведений, сделанных не на заказ, зародилась очень рано. Можно даже предположить, что она всегда в какой-то мере сосуществовала с художественным творчеством. Но развитие больших ярмарок и соперничество городов должно было изменить отношение средневекового человека к произведению искусства, которое, наряду с остальными предметами, включилось в товарообмен. Живописные полотна или скульптуры приобретались тогда не в связи с их эстетической ценностью — во всяком случае, у нас нет тому свидетельств, — но главным образом для того, чтобы получить во владение предметы, имевшие религиозную или историческую функцию, а также товарную ценность. Например, у композитора Гильома Дюфэ, каноника собора в Камбре, было по крайней мере три картины: распятие, картина на мавританский сюжет (*mauresque*) и портрет французского короля.

Купцы, занимавшиеся торговлей произведениями искусства, появились довольно рано: герцог Бургундский купил у «Крестью Ле Ру, гражданина Брюгге, маленькое янтарное изображение Богоматери», а у «Жана Дикона из Брюгге [...] две картинки из белого янтаря». В 1432 г. упоминаются немецкие купцы в Сен-Васте, а в 1456 г. — в Амьене; один любекский купец торговал всем подряд, используя для этого даже паломничество в Сантьяго-де-Компостела; торговец предметами искусства был принят в члены антверпенской гильдии св. Луки в 1518 г.

Художники часто сами продавали свои произведения или работы собратьев. За это брались и их вдовы: в 1479 г. вдова брюссельского полихромиста Яна ван дер Персена продала заалтарный образ. Художники продавали и произведения, которые они сами же собирали. Так, английский художник Хью из Сент-Олбанса, автор росписей капеллы св. Стефана в Вестминстере, в 1362 г. продал принадлежавшую ему ломбардскую картину.

Самые информативные свидетельства о рынке искусства позднего Средневековья относятся к Нидерландам. Обычно го-

рода защищали, иногда не без ксенофобии, как в Брюгге, права художников, обладавших гражданством, причем ограничение или запрещение импорта сопровождалось жестким контролем над рынком. Запертые в пределах своих городов, художники во время больших ежегодных ярмарок могли спокойно заниматься коммерцией с разрешения и под надзором гильдии. Право на торговлю само по себе считалось привилегией, но еще больше ценилось право выставлять товар: это позволяло художнику спекулировать на чужих произведениях, а главное — он сам мог создавать не заказные произведения, вся ценность которых определялась исключительно их привлекательностью. Это обстоятельство очевидным образом способствовало тому, что художник стал острее осознавать свое значение творца, даже если поначалу это никак не отразилось на содержании произведений. В 30–40-х годах XV в. множество заалтарных образов было выставлено на продажу в Генте и в Антверпене. Мы не знаем, почему они перед этим оставались на складах художников.

Понятно, что Медичи посылали своих агентов из Брюгге на антверпенскую ярмарку для закупки произведений живописи и ковров. Удивительно, что в 1422 г. на ту же ярмарку для покупки заалтарных образов прибывают торговые представители церкви Брабанта и Фландрии. Известно, что уже до 1411 г. некий художник ездил на ярмарки в Брюгге и в Антверпен для продажи там своих произведений, среди которых фигурировала скульптурная «Пьета».

Согласно Перо Тафуру, в 1438 г. в Антверпене проводились специализированные распродажи: живопись продавалась во францисканской обители в течение всей работы ярмарки, а у доминиканцев можно было найти предметы ювелирного дела. В 1445 г. рынок у доминиканцев получил название «панд» — этот термин, судя по всему, обозначал участок стены (от *фр.* *pan*), перед которой шла торговля. Во время антверпенской ярмарки в панде доминиканцев размещались лавки гильдий св. Элуа (предметы из золота и серебра), св. Николая (украшения и гобелены) и св. Луки из Брюсселя и Антверпена (художники). Такая выставка предметов роскоши выглядела по меньшей мере странно в здании, принадлежавшем нищенствующему ордену. Однако для клира это был важный источник доходов. В 1509 г. доход от панда антверпенского собора Богоматери составил десятую часть всех затрат на очень амбициозный про-

ект строительства одной церкви. В отличие от других этот панд был отдельной, независимой от церковных зданий постройкой 1460 г., созданной специально для торговли произведениями искусства. Оставив панд доминиканцев, антверпенская и брюссельская гильдии св. Луки обустроились именно там.

Таков экономический контекст развитой торговли ретаблями. Известны многочисленные нидерландские картины, вывезенные в земли Империи, в Бургундию, Испанию, Португалию и в Скандинавские страны. Известно, и как они изготавливались: картина вставлялась в корпус, за это отвечал столяр. Одна мастерская не могла обеспечить весь производственный цикл в этом серийном производстве, и она заказывала другим (специализированным?) мастерским, скажем, детали орнамента. Часто приходилось вставлять в ту или иную сцену персонажей, сделанных для другой картины: это настолько вредило стилистической цельности произведений, что брюссельская и антверпенская гильдии запретили сочетание старых и новых элементов в одном произведении. Заботились и об относительном единообразии произведения: если два мастера работали над одной створкой, это не должно было быть заметно.

Повторение одних и тех же нарративных циклов детства и Страстей Христа способствовало стандартизации. Это наводит на мысль, что так мало индивидуализированные заалтарные образы без проблем покупались любым приходом. Возможно даже, что на продажу выставлялись скульптурные группы, оставляя покупателю инициативу в выборе алтарного корпуса под скульптурные фрагменты, которые он приобретал. Условия рынка искусства в Антверпене XV столетия и его развитие показывают нам новые взаимоотношения, которые сложились между художником и его клиентом: статус обоих изменился. На короткое время войдя в открытое экономическое пространство, искусство оказалось выставленным на суд общественности, стало предметом комментирования. В этот ключевой момент художник вдруг включается в процесс социализации искусства, и тогда он старается понравиться своему предполагаемому клиенту, который теперь способен оценивать, сравнивать произведения и, наконец, выбирать.

Заключение.

Собор как визуальная система

Суровая критика «готики» со стороны Вазари была направлена на несколько характерных черт этого искусства. Перечисляем этой знаменитый пассаж из пролога к «Жизнеописаниям»: «Всякий [элемент готики] лишен какой-либо соразмерности, поэтому можно говорить о путанице и беспорядке. Этих построек так много, что они заразили весь мир. Двери их украшены тонкими витыми колоннами, словно лозой, неспособными нести даже самый малый вес. На фасадах и декоративных элементах одна на другую нанизаны проклятые ниши, здесь столько пирамид, пинаклей, листьев, что равновесие и устойчивость всего этого смешения кажется невозможным. Все сделано будто из бумаги, а не из камня или мрамора... Часто из-за нагромождения всяких украшений вершина двери касается крыши».

Готика представлена здесь как аккумулирующее искусство, конструктивные элементы которого не соотносятся друг с другом в масштабе — имеется в виду, конечно же, человеческий масштаб — и конструктивный принцип которого состоит в дематериализации камня: «все сделано будто из бумаги». Этот пассаж следует непосредственно за упоминанием разного рода античных терминов: «половина фигуры выступает из пирамиды или из ствола дерева, превращаясь, по их прихоти, то в девушку, то в сатира, то в какое-нибудь чудовище». Вазари заимствовал это описание у римского архитектора Витрувия, осуждавшего определенный тип помпеянского декора: «Вместо колонн ставят тростник; фронтоны заменены какими-то скобами и покрыты штриховкой раковинами с вьющимися листьями и легкими волютами...; можно видеть также длинные ветви, заканчивающиеся цветами, из которых наполовину выступают фигуры, одни с человеческими лицами, другие со звериными мордами».

Оба не приемлют непристойные с точки зрения классической нормы формы искусства. Но читатели и продолжатели Вазари заметно снизили значение его оценки, полностью отвергнув готику как зодчество. Вазари же нападал на способность этого искусства создавать гибридные, неклассические формы.

Парадоксальным образом критика Вазари становится гораздо более всеобъемлющей, если ее не ограничивать архитектурой: он осуждает умение «готического» искусства «предавать» функцию за счет формы, т.е. собственно заходить за рамки «разумного» между тем, что оно хочет сказать, и тем, как оно это говорит.

После Вазари все, кто интерпретировал готику, старались возвеличить архитектуру за счет других искусств. Отчасти оправданная, эта точка зрения все же не учитывает других факторов, без которых «готическое» искусство никогда бы не увидело свет. Этих взаимодополняющих факторов три: развитие таинства евхаристии; мистика Страстей, порожденная Бернардом Клервоским, продолженная и развитая Франциском Ассизским; новый статус визуального искусства в обществе по сравнению с теряющим доминирующее значение текстом. Естественно, переосмыслению подвергся и язык зодчества. Мистика Страстей благодаря обновлению изобразительного языка теперь располагала более развитыми средствами художественного выражения, а через архитектуру она проникла в пространство, полностью построенное на евхаристической «перспективе».

«Готическое» искусство — это прежде всего обилие изображений, рамой для которых стала архитектура. Но сама она трактуется как изображение: она постоянно требует внимания, не дает человеческому глазу отдохнуть, отсылая от одной формы к другой с помощью игры соотношений. Никогда еще изображения не были такими многочисленными и такими сложными. Учение Писания облекается в видимые формы, и первостепенное значение в нем отдается Боговоплощению и финальному трагическому акту: Страсти ввели в художественный язык боль, жестокость, ненависть и страдание. Все, что неоплатонизм исключил из своего понимания прекрасного, нашло свое место во всемирной истории Спасения. Христос — Бог, «но унижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной», говорится в «Послании к Филиппийцам» (2, 7–8).

Страсти — кульминация этого унижения. Слово, которое в христианской латиноязычной литературе характеризует Боговоплощение, это *humilis*, «смиренный». У него было еще два значения. Одно из них связано с *humilitas* *tex*, к кому обращено учение, бл. Августин называл апостолов «неграмотными» (*illitterati*),

«людьми низкого рождения» (*humiliter nati*). Наконец, «низкий стиль» (*stilus humilis*) или *sermo humilis* в античной теории считался низшим жанром.

Бл. Августин произвел революцию в античном ораторском искусстве: он просто отказался от восходившего к Цицерону иерархического распределения трех «способов» (*modi*) или «жанров» (*genera*) выражения, согласно которому каждый из них должен был соответствовать высокому, среднему или низкому предмету. Это деление не подходит, утверждал бл. Августин, для духовных предметов, касающихся спасения человека. В христианстве нет ничего низкого или недостойного: у каждого свое место на пути ко Спасению. Поэтому комическое, непристойное, уродливое занимают то же положение, что и прекрасное. Уродливое лишь симметрически развернутое прекрасное — ведь и черты дьявола сродни божественной красоте. Если истины Писания остаются недоступными многим, то это не из-за высокого стиля, а потому, что они сокрыты в глубине текста, где слиты величие и простота. Смирение может указать нам единственный доступ к этим истинам.

Так были заложены основы средневековой эстетики, в центре которой находилась фигура распятого Христа. Эта эстетика заимствовала из платоновской философии красоты человеческое тело и подвергла его мученической смерти, противопоставив платоновской «гордыне» (*superbia*) измученное и униженное тело. И снова бл. Августин: «Христос смирен, а вы горды» (*Christus humilis, vos superbi*). Поэтому и натурализм, постепенный проникавший в искусство в XIV–XV вв., отразил усиление отталкивающих черт в человеческой природе Христа, чтобы подчеркнуть его духовную красоту.

Распятие обладало и космической функцией. Это очевидно из замечательного текста Отца церкви Иринея: Христос пригвожден ко кресту, «всемогущий Бог-Слово, который каждое мгновение проникает внутрь нас своим незримым присутствием; поэтому он и объемлет мир вишь и вдаль. ...Сын Божий распинаем повсюду, поскольку во всем он оставляет свой отпечаток в виде креста. Правильно и справедливо, что, явившись в чувственном облике, Он на кресте явил свою принадлежность царству видимого. Его деяния воочию и в контакте с видимыми вещами должны доказать, что Он есть тот, кто освещает выси, т.е. небо, кто достигает глубин моря и оснований земли, кто

распростер земли от зари до ночи, кто ведет мир от севера до юга, кто провозглашает единение разрозненного ради познания Отца». Когда в середине XIV в. Иоанн Мариньольский решил водрузить крест на юге Индии, «на конусе мира, напротив рая» (*in cono mundi contra paradisum*), чтобы он стоял до конца времен, сам того не зная, он возрождал этот космический образ, выраженный св. Иринеем.

Но вовсе не обязательно идти за «миссионерами» до мыса Коморин. Крест в качестве знака и таинство евхаристии в качестве обряда очерчивали перспективное пространство, в котором формировались представления человека о мире с XII в. вплоть до конца Средневековья: это неф и хор церкви. Текст св. Иринея фактически дает ему определение. Остановимся на евхаристической сценографии.

Поднятие освященной гостии делало видимым в определенном месте реальное присутствие Христа. Она — цель, точка схода, на которую направлены все взгляды. По отношению в этой точке приобретает значение все внутреннее устройство храма, основанное на ритмической последовательности травей и чередовании опор, ставших оптически более близкими друг к другу, чем раньше. Увеличение числа колонок и дублирование элементов верхней части стены также должны были усиливать эффект перспективы.

Сокращенное символическое изложение «готического» периода мы находим во фламандской живописи: в заалтарном образе «Семи таинств» Рогира ван дер Вейдена (илл. 30). Его структура, состоящая из трех неподвижных створок, совпадает с тремя нефами церкви. Каждая створка открыта в сторону соответствующего нефа, причем центральная, естественно, выше остальных. Композиция построена по чуть смещенной перспективе, благодаря чему выделен первый план: распятие с Мариями и Иоанном по сторонам. Второй план, видимый за группой, представляет собой главный алтарь хора, у которого священник поднимает гостию. В отличие от берлинского панно, на котором Ян Ван Эйк изобразил Марию в нефе храма, Рогир поместил зрителя не на уровне пола, а на такой высоте, что он смотрит на сцену распятия сверху вниз. Зато крест всей своей массой возвышается в центре, доминируя и над пространством собора, и над предполагаемым зрителем. В этой замечательной работе Рогира собраны все рассмотренные нами элементы. Он написал группу Распятия, словно реальную сцену в реальной церкви, и эти два уровня реальности настолько противоречат

друг другу, что получается эффект ирреального. Поднятая гостия на заднем плане на самом деле главный «знак», важный не сам по себе, а тем, к чему он отсылает. Картина предстает символическим изображением «реального присутствия» Тела, о котором говорил св. Фома.



Илл. 30. Рогир ван дер Вейден. Семь таинств. Триптих. Антверпен. Музей изящных искусств. <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Sevensa.jpg?uselang=ru>>

Мы видели, что концепция пространства в Средние века оставалась плоской, поскольку была построена на вертикальной оси. Всякое описание, всякая мысль, особенно же всякая символическая система подчинялись принципу иерархии. Видение космоса и повседневное поведение человека находились в борьбе между горним и дольным. Небесная иерархия Дионисия Ареопагита и мистический ковчег Гуго Сен-Викторского представляют собой два комплекса образов, подходящих для всего Средневековья. В трактате «О мистическом Ноевом ковчеге» (*De archa Noe mystica*) Гуго описывает ковчег в форме пирамиды, окруженный «картой мира» (*mappa mundi*) и Христом во славе. Эта совершенно плоская в плане интеллектуальная конструкция позволила автору поместить сюда всю историю мироздания. История эта не предполагала движения, ни тем более прогресса.

Вертикальность, постоянно усиливавшаяся в архитектуре XII–XIII вв., доведенная вплоть до физического разрыва материи, не была исключительно техническим дерзновением. Она — конкретное, просчитанное выражение структурированного снизу вверх мира, в котором были распределены скульптуры и витражи.

В этом видении нет времени, ведь чтобы его помыслить, нужно допустить существование некоего «до» и некоего «после». Вместе с искусственной перспективой флорентийцы ввели в изображение синхронность. Еще больше, чем центральное пространство, их заботила плотность времени. Ведь допустить, как они, что в одно и то же время на одном пространстве могло происходить несколько событий, это значило, что в картине два плана, а сама она — остановка между неким «до» и неким «после».

В то время как в готической церкви пластические эффекты являли взгляду структуру, оживленную бесконечными вариациями света, обогащенными или отраженными рисунком резного профиля, литургическое пространство хора было конфисковано капитулом. Месса проходила под сенью амвона, внутри закрытого стенами хора: в картине Рогира ван дер Вейдена показана решетка, закрывающая доступ в литургический хор, а верующие могут перемещаться только в обходной галерее. Да и это пространство было доступно, лишь когда храм был открыт, демонстрация реликвий и заалтарных образов строго регламентировалась. Растущей тонкости архитектурных форм, дополненной покрывавшей их цветной пленкой, противоречила целая система сокрытия этих цветов — тканей и покрывал, обволакивавших алтари и реликварии. Мир форм обогащался, требовал к себе все большего внимания, однако клир сохранял контроль над ритуалом и предметами культа.

Еще до появления литургической драмы стали инсценироваться некоторые моменты пасхальной мессы, и скульптуры выполняли при этом особую функцию: тело распятого Христа могло трансформироваться даже на глазах у паствы. Верующий становился непосредственным свидетелем самых важных событий Пасхи. Паралитургические церемонии проясняют для нас, какое новое значение придавалось изображениям в XII–XIII вв. Они представляли собой две разные реальности: ритуальную и нарративную, соответствовавшие двум различным концепциям времени. Первая реальность — «вечное возвращение», поскольку

ку в ритуале повторяется то, что уже было и что вечно будет. Время рассказа — это, напротив, «вечное настоящее»: каждый момент этих церемоний, каждая сцена в тимпане были «напоминанием», образом реальности, переданной полностью в принятой ей форме.

И средневековая концепция времени, и ритуал не придавали рассказу особого значения. Новаторство «готики» — в переоценке нарратива, нашедшего себе место рядом с ритуалом или за ним.

Вопрос о реальном присутствии Христа, который мы поднимали в связи с евхаристическим таинством, напрямую связан со скульптурным образом. В отличие от живописи скульптурное тело само по себе есть форма реального присутствия. В этом, как нам кажется, готика коренным образом отличалась от византийского искусства, где преобладал живописный образ. Икона лишь дверь, ведущая к божественному. Статуя — контратип человеческого тела в пространстве, подменяющий собой изображенного.

В «Чудесах св. Веры» клирик Бернард Анжерский признавал возможность делать в качестве святых изображений только распятия, «чтобы направить наше религиозное рвение к Страстям». Святые могут фигурировать на стенах, но Бернард присоединялся к тем, кто считал языческим суеверием изображения святых из драгоценного металла и помещение в них мощей. Вообще-то дозволенными должны были быть лишь распятия, а место святых — в книгах и во фресках. Скульптурные образы он признавал только потому, что народ к ним давно привык и не потерпел бы никакого посягательства на эти фигуры. Бернард Анжерский без обиняков сравнивал изображение святых с языческими идолами.

Однажды он побывал в Конке в день, когда был открыт доступ в культовое пространство статуи-реликвария св. Веры, и толпа, устремившись туда, бросилась ниц перед ней; было так тесно, что Бернарду пришлось остаться стоять. В то же время ему пришлось признать, что эта статуя была не «пустым идолом», а «памятником благочестия», который располагал к настоящему поклонению.

Написанный в XI в., рассказ Бернарда Анжерского очень ценен тем, что повествует о трехмерном изображении святого, когда такие статуи были еще довольно редки. Подчеркнем, что автор возводит к язычеству генеалогию этого христианского

«идола», который за счет своей трехмерной формы сильнее возбуждал фанатизм толпы. Причиной силы этого изображения было его правдоподобие.

На протяжении всего Средневековья симулякр всегда упоминался вместе с местом, в котором он находился. Это единство места и предмета отнимало у последнего всякую возможность перемещаться и саму трехмерность: принципом пластики оставалась фронтальность. Даже круглые статуи, стоящие в нишах порталов, немислимы без тени, выделяющей их на стене, к которой они присоединены. Всякой выступающей форме давалось в сопровождение углубление, подчеркивавшее ее пластичность. Этому закону подчинялась как обработка профиля, так и монументальная скульптура.

Все части церкви трактовались как плоскости, как стены, на которых выделялись пластические формы, более или менее осязаемые в зависимости от того, были они вырезаны или нарисованы. Откос портала, верхний ярус стены нефа и хора — все это плоскости. Каждая круглая статуя в большей мере сочленение плоскостей, чем форма в пространстве. Скульптурные модели передавались именно благодаря сведению их к плоскости, рисунку, чистому контуру.

Витраж получил такое значительное развитие в XII–XIII вв. не потому, что он отвечал требованиям аллегорезы на тему света, а потому, что соответствовал концепции формы, основанной исключительно на двух измерениях. При разном освещении соотношение фигура/фон смягчалось или даже становилось обратным.

Взгляд бежит по внутреннему пространству церкви или скорее по стенам из камня и стекла и может все охватить: нет ничего «за» видимыми формами. Незримое, на которое они указывают, находится в ином регистре, оно не прячется за видимым. Никто так четко не отразил сложное соотношение видимого и невидимого, как Роджер Бэкон, когда он говорил о том, что таинство евхаристии в области веры обладает той же «доказывающей» силой, какой в физике обладает оптика. Эта аналогия не случайна: она указывает на то, что в XIII в. видимый мир был призван засвидетельствовать истинность вещей. Это один уровень истины. Другой был связан с озарением, в котором участвовал внутренний свет, ведущий нас к единственной истине, к которой следует стремиться: Богу.

Предположить, что непроницаемый для взгляда видимый мир открывается по мере того, как взгляд изучает его содержание, означало признать бесконечность духовного поиска. Только двухмерный мир позволял избежать «обманки» (*trompe-l'oeil*). Фигуры и сцены размещались в нем на одном плане, скрепляя фон и фигуру.

Высшее достижение такой концепции формы представлено в живописи фламандцев. На «Меродском алтаре» Флемальский Мастер изобразил Деву Марию в сложной архитектуре складок и, что очень важно, обвел весь ее силуэт яркой теневой линией. Эта тень свела трехмерную фигуру к плоскости картины или рамы, а лежащие на столе предметы находятся скорее в проекции стола, чем картины.

Новаторство перспективной системы флорентийцев состояло в том, что эта плоскость была у них планом не проекции, а сечения (визуальной пирамиды), дающего нам почувствовать глубину пространства. В оптике XIII в. луч, исходя из глаза, встречался с «чувственным образом» объекта зрения, а во флорентийской перспективе объект видим лишь благодаря теоретическому существованию «точки схода», настоящего двойника человеческого глаза. Точка схода — это второй глаз, расположенный симметрично по отношению к нашему, на максимальном, недостижимом отдалении. Эти два полюса позволяли удостовериться в существовании того, что находилось между ними. Такая система немыслима там, где видимое имеет лишь анаagogическое значение, поскольку форма, которую человеческий глаз не охватывает полностью, не может быть эквивалентом невидимой реальности, не терпящей границ. Перспектива с центральной точкой схода, скажем, у Брунеллески с помощью иллюзионизма, трактует мир как фрагмент. Фрагмент, конечно же, полностью подчиненный тому, что художник хотел сделать видимым, в какой-то мере фрагмент счастливой случайности — и все же лишь фрагмент. Двухмерная видимость готического искусства была не фрагментом, а *analogon*. Она несла в себе и свое начало, и свой конец, она была целым.

В XII–XV вв. возможность изображения мира осмыслялась в рамках Боговоплощения. Облекшись в видимую форму, Бог освятил свидетельство воочию и, следовательно, изобразительные искусства. Но на путь мимесиса средневековое искусство смогло встать лишь благодаря нарративной разработке мистики Страстей.

Все же искусство этих веков располагало *визуальной конструкцией*, позволявшей иерархически упорядочить моменты истории Спасения. Мало распространенной формой была *тарра mundi*, доступной всем — церковь. В отличие от «карты мира» храм был двусторонней системой: его внешний вид был опорой этого иерархического порядка, интерьер — его осью. Вся эта архитектурная композиция, организация элементов, при желании разборных, служила идеальной основой для «театра памяти». Но интерьер церкви был еще и перспективной системой, как об этом напоминают некоторые фламандские полотна. Интерьер был единственным элементом, который роднил это искусство с флорентийским. В нем очевидно осознание удаленности и близости, присутствия и отсутствия, поскольку, точно так же как на полу в виде шахматной доски, значимость форм здесь относительна, она зависит от высоты, ширины и степени удаленности. Но в отличие от пространства, изображавшегося на итальянских полотнах после 1425 г., пространство церкви не беспредельно: главный алтарь со стоящим на нем крестом или заалтарным образом являлся его настоящим топографическим и символическим центром, замыкал пространственную систему.

Между XII и XV вв. на севере Европы единственным перспективным пространством оставался храм, но в отличие от иллюзионистского пространства Кватроченто это реальное пространство. Ни одна последующая архитектурная система не подчеркивала столь явно свою ось, по той простой причине, что лежавшая в ее основе религиозность ушла в прошлое на заре XVI столетия. Перспективное пространство собора могло бы исчезнуть после 1430 г., но флорентийская геометрическая перспектива долго не могла укорениться к северу от Альп. Почти целый век двухмерное изображение и «готическая» концепция архитектурного пространства сосуществовали.

На самом деле осевой план восходит к античной архитектуре, он был воспринят в раннехристианскую эпоху: Шартр, Реймс и Амьен его в какой-то степени сублимировали. Парадоксальным образом в Клуни и в Бурже, которые воспроизводят величие римских базилик, эффект перспективы ослабился. Причина проста: оба храма искали распространения вширь: отсюда пять нефов вместо трех. Это наименее «классические» из наших памятников. В Бурже придумали переплетенную структуру из со-

единенных друг с другом элементов с одинаковым сечением, но с разными размерами и функциями. Никогда еще архитектура не уделяла такого значения зрению даже в самых незначительных деталях.

Чтобы появилась нужда в таких визуальных эффектах, они должны были стать объектом рассмотрения, суждений, сравнений, оценок, имитаций. Ошибка, которая часто допускается исследователями, состоит в том, что, по их мнению, эти эффекты якобы были рассчитаны на всех верующих, приходивших в храм.

Чтобы попытаться навести какой-то порядок в вопросе о «публике», мы обратимся к одному касающемуся амьенского собора тексту, который история искусства оставила без внимания. Однако это текст первостепенного значения: самая длинная проповедь на романском языке, которая дошла до нас от XIII столетия, в ней проповедник (без сомнения, доминиканец) старается убедить паству покупать индульгенции¹.

Эта проповедь была произнесена однажды утром перед многочисленными собравшимися не в соборе, а лишь для сбора средств на его строительство, в одной из церквей диоцеза. Она построена с совершенным риторическим искусством, рассчитанным на убедительность для публики. Поскольку «милая Магдалина давала милостыню по Богу, а не по миру сему, и она, знайте это, получила за то воздаяние в вышнем рае», проповедник призывает к тому же и своих слушателей: «Знайте, что всем своим благодетелям церковь Пресвятой Богоматери в Амьене дает 140 дней отпущения грехов для облегчения покаяния, которое вы должны нести из страха огня чистилища; ...в течение 140 дней вы будете ближе к раю, чем были вчера». В частности, от греха скверноприбытчества будут освобождены те, кто от-

¹ Текст не датирован, но в нем говорится о двадцати шести аббатствах амьенского диоцеза, следовательно, он не мог возникнуть ранее 1276 г. (Zink M. *La prédication en langue romane avant 1300*. P.: Champion, 1976. P. 206 ss.). Хотя строительство собора к этому моменту было в целом завершено, отделочные работы, в частности установка витражей, еще продолжались. Поэтому поиск свидетельств, возникших чуть позднее 1276 г., вполне оправдан. Стивен Мерри, который, кажется, не знаком с работой Мишеля Зенка, старается найти соответствие между содержанием проповеди и иконографической программой собора, исходя из гипотезы, что проповедь вполне могла читаться внутри храма (Murray S. *Notre-Dame Cathedral of Amiens. The Power of Change in Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 116 ff.).

даст все несправедливо нажитое имущество или его часть не его прежнему обладателю, а «Пресвятой Богоматери Марии Амьенской, вашей матери церкви».

Текст состоит из четырех разделов. Можно предположить, что в зависимости от публики и длительности проповеди автор мог сократить ту или иную часть, не упуская из вида тему индulgенций в пользу амьенского собора.

Историка искусства прежде всего поражает то, что эта проповедь, необычно длинная и свидетельствующая об умении проповедника обращаться к крестьянам, даже не намекает на идущие в Амьене строительные работы и на красоту украшающих церковь произведений искусства. Чтобы получить деньги для завершения здания — одного из самых значительных соборов Франции, — монах говорит не об объекте, а о пастве. Это все равно что купец — и сравнение это вовсе не тривиально — начал бы убеждать своего клиента, рассказывая ему не о самом товаре, а о том, зачем его покупать и какие выгоды он мог бы извлечь из покупки.

Конечно, жиденькая группка, собравшаяся послушать доминиканца, — это свидетельство того экономического кризиса, который переживали все великие стройки Северной Франции после 1276 г. Крушение собора в Бове — еще одно тому свидетельство: не только финансовые, но и технические проблемы оказались непреодолимыми. Но рассмотренный здесь казус церкви в амьенском диоцезе, где собралось несколько верующих и проповедник, вроде бы противоречит нашему тезису об искусстве, которое было рассчитано на зрение. Дело в том, что искусство предназначалось другой публике: не верующим, которым до него дела не было, а группе людей, объединенных общим эстетическим чувством. Было бы ошибкой считать, что это лишь заказчики. Туда входили прелаты, художники и некоторые интеллектуалы, группа критиков, готовых дискутировать и спорить, но и распространять информацию. Эта элита, наподобие рафинированных ценителей лирики трубадуров, обладала системой референций, необходимой для понимания всякого нового художественного начинания: в Сен-Дени, в Сансе, в парижском соборе, в Бурже и в Уэллсе мы уже предчувствуем появление этих кружков. В этом контексте в 70–80-х годах XII в. утверждается роль архитектора по отношению к заказу.

Существование таких групп мыслителей не зафиксировано текстами: аббат Сугерий, Генрих из Блуа, епископ винчестерский,

собиравший антики, Матвей Парижский могли участвовать в них, судя по тому, что нам о них известно. Архитекторы XII в., ювелиры вроде Годфруа де Юи образовывали другие группы. Во всяком случае их существование молчаливо засвидетельствовано самим развитием архитектуры и изобразительных искусств. Явные заимствования некоторых форм, подчеркнутое примыкание к той или иной традиции, ссылка на Античность или вообще на древность — все это гарантировало верность традиции, все это было частью художественного языка.

Согласно определению св. Бонавентуры, ни архитектор, ни художник ничего не создавали, не согласуясь с традицией: будь он *компилятором*, *комментатором* или *автором*, каждый раз он должен был определить свое место в связи с *auctoritas*. И это должно было быть хорошо видно. Виллар де Онкур простой компилятор; Готье де Варенфруа, по крайней мере в Эвре, настоящий комментатор, предоставивший свое творение для сохранения того, что уже было сделано до него. Но несомненно, что ни один готический мастер не был тем, кого мы сейчас назовем «творцом». Величайшие из них — Мастер Сен-Дени 1230 г., Мастер витража св. Евстафия в Шартре, скульптор апостолов в парижской Сент-Шапель — должны быть названы «интерпретаторами» традиции, их гений выразился в этой интерпретации.

Клир постоянно старался сдерживать проявления ереси и идолопоклонства, представляя взорам верующих все более богатую иконографию, включая в нее и реликвии, и тонкую игру покрывал; точно так же и художники выполняли заказы, трактуя саму художественную форму как означаемое, независимо от содержания. Этот уровень значения был рассчитан и на чувства *illitterati*, хотя аллюзии и перекрестные отсылки, задуманные художниками, оставались доступными лишь «ценителям», кругу, лишь отчасти совпадавшему с *litterati*.

Избыток произведений искусства всегда вызывал подозрение у клира: именно поэтому аббат Сугерий постоянно говорит о себе, чтобы показать, что его затраты необходимы на пути ко Спасению. Художник сам не смог бы вынести ответственность за такое дорогостоящее предприятие перед лицом такого критика, как, например, Бернард Клервоский. Искусство осуждается, если оно становится самоцелью.

В узком, — но настолько важном, — кругу, для которого создавались произведения искусства, зарождалась новая форма

восприятия. Усиление визуального эффекта влекло за собой усиление внимательности и остроты зрения, которое следовало постоянно упражнять. Взгляд учился различать тот уровень формального значения, который мы описали. Прежде чем обратиться к изучению видимого мира, этот взгляд все более старательно рассматривал изображение этого мира. В этом он оттачивался. Взгляд, порожденный искусством и направленный на него же, стимулировал преумножение различных эффектов в самом произведении искусства. Без него разработка такой системы, как иллюзионистическое трехмерное изображение мира, была бы немислимой.

Приложение.

Предмет истории искусства¹

Господин администратор, дорогие коллеги!

Создание кафедры, предназначенной для меня, свидетельствует о стремлении обеспечить преемственность в преподавании истории искусства. В этом решении, наверное, не только знак внимания к одной из главных составляющих человеческой деятельности, художественному творчеству, но и свойственная вашей коллегии убежденность в том, что изучение визуальных искусств требует тех же высоких требований и того же свободного исследования, как и любом другом виде знаний, в равной мере характерных для Коллеж де Франс.

Выражая вам благодарность — именно с нее хотелось бы начать эту лекцию, — я говорю от имени всей нашей дисциплины. Вместе со мной вы принимаете в свои ряды целое научное сообщество, в тот самый момент, когда оно, после многолетних усилий, предпринимавшихся начиная с 1983 г. одним из моих выдающихся предшественников, Андре Шастелем, получило государственное признание в виде создания Национального института истории искусства — в тот момент, когда, пусть не в должной мере, но конкретнее, чем когда-либо до сих пор, для истории искусства нашлось место и в школе.

В Коллеж де Франс история искусства более или менее систематически изучается начиная с 1878 г. Кафедра эстетики и истории искусства была создана для Шарля Блана в знак признания его деятельности по созданию модели полноценного художественного воспитания гражданина. Ему наследовал Анри Гийом, скульптор и историк, что свидетельствует о неопределенности в восприятии дисциплины, еще не имевшей тогда, по крайней мере во Франции, строго определенного статуса. История искусства стремилась установить свое исследовательское поле и свои методы по отношению, с одной стороны, к эстетике,

¹ Лекция, прочитанная профессором Роланом Рехтом в четверг, 14 марта 2002 г. в связи со вступлением в должность заведующего кафедрой истории средневекового и современного искусства Европы в Коллеж де Франс.

пропитанной гегельянством, с другой — к археологии. Но с тех пор она закрепилась здесь навсегда. Добавлю к вышеперечисленным именам Жоржа Лафенестра, Андре Мишеля, Габриэля Милле, Поля Леона, Анри Фосийона, Рене Юига, Андре Шастеля: все они прославили нашу науку с совершенно различных методических позиций. В 1998 г. Жак Тюийе после двадцати лет преподавания покинул Коллеж де Франс, но его роль в продвижении здесь истории искусства оказалась настолько значительной, что вы решили сохранить эту кафедру, последовав инициативе Марка Фюмароли, который и сам отдает ей изрядную долю своего известного всем дарования. По предложению Пьера Тубера и Мишеля Зенка вы высказались за создание кафедры под названием «История европейского искусства в Средние века и Новое время». Тем самым вы не только проявили интерес ко времени большой длительности — ведь по определению историков этот период подводит нас к кануну Французской революции, — но и выразили желание преодолеть национальные границы в рамках этой длительной истории. Если бы ваше собрание сочло меня всеведущим, меня бы это сильно встревожило. Тем более, что сегодня я постараюсь продемонстрировать вам, какого смирения на самом деле требует моя профессия. Но речь не об этом. Если я правильно вас понял, ваше решение не плод простой веры в мою способность объять необъятное, способность, которой я не обладаю, за ним, скорее, стоит желание, чтобы я связал воедино и углубил интерпретацию явлений, приведших меня из XX столетия к XIX, из Франции в Центральную Европу, от археологии памятников к историографии искусства, от университетского преподавания к руководству большим музейным комплексом.

В благодарность за оказанную мне честь быть среди вас я хотел бы прямо во вступительной лекции применить на практике прекрасное предписание Мерло-Понти, выгравированное золотыми буквами на этом здании: не усвоенные истины, а свободное исследование. И позволю себе говорить не об учебной программе, но об идеях, лежащих в ее основе. Отсюда и название лекции: «Предмет истории искусства».

Будучи убежденным в том, что мы должны регулярно возвращаться к вопросам, возникавшим перед нашей наукой в прошлом, даже в период ее наибольшей неопределенности, я хотел бы сначала постараться выделить ее основополагающие стадии,

а затем место, которое она занимает в рамках крупных систем мышления. Во второй части я останавлиюсь на понятии стиля, изучение которого традиционно считается основной задачей нашей дисциплины, в частности на стиле готическом. В конце я предложу теоретическую базу, на которой мне хотелось бы построить мое преподавание в Коллеж де Франс.

Дамы и господа, дорогие друзья!

Подозреваю, что название моей вступительной лекции, «Предмет истории искусства», может шокировать тех из вас — а сегодня вечером таких много, — кто исследует или преподает эту общепризнанную, хотя иногда оспариваемую, науку: историю искусства. Разве само слово «искусство», стоящее здесь в родительном падеже, не указывает этому историческому жанру исследования на его предмет, т.е. на «искусство» во всех его визуальных проявлениях? Разве нужно искать какой-то еще предмет? Скажем иначе: мы исследуем историю или искусство?

Этот вопрос занимает центральное место уже в сочинении, которое принято считать первым трудом по истории искусства. Книга «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари приводится со времен ее первой публикации в 1550 г., чтобы доказать — или, наоборот, опровергнуть — основательность и историографическую легитимность биографии художника. Здесь на фоне индивидуальных биографий легко прочитывается точный контур «идеального стиля», абсолютной модели. Перед нами основа нормативной истории искусства, построенной исходя из единого художественного канона — классицизма. Границы ее компетенций исключили все формы отклонений от нормы, в первую очередь готику.

Однако эта модель сформировалась в историческом контексте, благоприятном для прославления и возвеличивания города: флорентийский историк Филиппо Виллани, видимо, первым выделил художникам место среди *uomini famosi*² родного города, и это произошло в самом начале XV в. В той же Флоренции были сделаны и другие открытия: критика искусства у Пьетро Аретино и посвященная основным памятникам топография каноника Сан-Лоренцо Франческо Альбертини. Таким образом, биография мастера и монументальная топография позволяют,

² Знаменитых мужей (итал.). — Примеч. пер.

каждая по-своему, постичь локальное своеобразие. Биографический жанр предполагает убеждение в том, что историю искусства творят выдающиеся личности. В таком диахронном взгляде каждому произведению предназначено определенное место в творчестве художника, более или менее почетное, в большей или меньшей степени характеризующее его специфику. Так намечается «идеальный стиль», утверждающий флорентийскую модель. В синхронистических рамках картины памятников одного города, написанной в один конкретный момент, отдельные произведения становятся свидетелями истории, некой общей истории, а отдельно взятый художник является лишь ее составной частью и может полностью раствориться в ней при анализе множества произведений. Однако самую свежую мысль, по сей день оправдывающую существование науки, изучающей произведения искусства, следует искать у Леона Баттисты Альберти: в «Десяти книгах о зодчестве» он видит основу развития искусства не в фигуре творца, а в самом его произведении.

Возвращаясь к Вазари и его эпохе, мы найдем не одно, а несколько оснований нашей дисциплины, указывающих на ее будущие разветвления, но и некоторым образом закладывающих перспективу, в свете которой искусство можно интерпретировать именно исторически. Разве не заслуживают удивления усилия, объединенные в одном и том же городе, чтобы обеспечить место искусству не только в повседневной жизни, но и в памяти его жителей? Возникает отчетливое ощущение, что история искусства с самого начала поставлена на службу коллективной памяти, призвана укрепить коммуникацию общества, основанного на политических и исторических связях.

В Северной Европе, возможно, в силу отсутствия явной преемственности между миром древних — классическим миром — и Новым временем очень рано наметился конфликт эпистемологического характера между антикварием, занимающимся вещами, и историком. Статус материальных следов прошлого, по-видимому, меняется между концом XVII и концом XIX в., когда они превращаются из неязыковых документов, историческую ценность которых необходимо установить, в памятники, на службу которым становится историческое понимание.

Такой сдвиг произошел сначала в связи с приданием ценности национальным древностям и принятием историками методов антикварной эрудиции. Затем деятельность антиквария, как

и коллекционера, составляющего кабинет редкостей, была направлена на достижение той же цели: собирание предметов с целью производства знания, которое никогда не будет закрытым и будет распространяться как на *artificiosa*³, так и на *naturalia*⁴. Подобно тому как кабинет редкостей есть уменьшенная модель мира, самый незначительный археологический фрагмент может вмещать в себя целый пласт информации. Коллекционер и антикварий не истолковывают мир, они его просто описывают.

Именно поэтому на обоих рано ополчились историки-философы, вознамерившиеся превзойти их историописание, создав историю цивилизаций. Именно в рамках такой истории искусство найдет свое место, покинув кабинет антиквария, освободившись и от аналогий с естественными науками, и от подчинения описательной истории.

Зияющие прорехи в тексте Вазари, оставляющие в тени целые века художественного творчества, а именно Средневековье, были фундаментальным препятствием для складывания систематической истории искусства. Хотя эти столетия не могли стать объектом последовательного исторического объяснения за неимением знаний и, скажем так, в силу отсутствия насущных эстетических задач, попытки найти в художественных произведениях следы человеческой истории все же делались — не ради их художественной ценности, но в поисках исторических источников. В аббатстве Сен-Жермен-де-Пре мавристы разрабатывали методику критики подлинности текстов, что привело к появлению «О дипломатике» Жана Мабильона (1681). Уже под влиянием таких итальянских ученых, как Джованни Чампини, Мабильон понял значимость иконографии произведений искусства, но именно мавристы первыми применили к их анализу строгие методы дипломатики и палеографии. Важно отметить, что Мабильон или Монфоко́н отбирали средневековые произведения для изучения не за их красоту, и все же в их работе, наконец, нашлось место для тех памятников, которые доминирующая эстетическая норма и вазариевская историография отвергали вовсе.

Опираясь на эту методологическую традицию, некоторые антикварии попытались углубить материальное и историческое

³ Искусственные вещи (лат.). — Примеч. пер.

⁴ Естественные вещи (лат.). — Примеч. пер.

знание следов прошлого. Таков граф де Кейлюс. Он прежде всего стремился подтвердить подлинность предметов, попадавших ему в руки. Бесчисленное количество продуктов человеческой деятельности он подвергал внимательному изучению и эксперименту. Тщательный анализ, проверка на подлинность, методическое описание, сравнение — таковы последовательные действия в рамках его подхода к единичному объекту, вдохновенного примером естествознания.

Попытка Кейлюса осталась изолированной по причине враждебности, которую она встретила в лице противников: их звали Дидро и Винкельман. Дело в том, что в середине XVIII в. одновременно происходит рождение новой философской дисциплины — эстетики — и искусствovedческой критики, связанной с салонами и с историей искусства в современном понимании. Изучение этой эпохи позволяет также выявить существование двух кланов, уверенно отстаивавших свои решительно несовместимые позиции: с одной стороны — граф де Кейлюс и его друзья, для них антикварий — это физик, внимательный к мельчайшему фрагменту, который мог бы постепенно заполнить обширные лакуны, существующие в истории памятников. С другой — клан философов, сформированный Дидро, Мармонтелем и Гриммом, стремящийся, как мы сказали бы сегодня, к глобальной истории, готовый даже произвольно вычеркнуть неизведанные земли, лишь бы поставить историю прошлого на службу настоящему. Отсутствию видения истории искусства у Кейлюса мы правомерно можем противопоставить не только критику искусства Дидро, но и историю искусства Винкельмана, основанную на системе, благодаря которой он, словами Катремера-де-Кенси, «сумел придать цельность тому, что было лишь нагромождением обломков». Винкельман, в свою очередь, разделял с философами видение искусства как поиска свободы и концепцию истории как упорядоченного и порожденного этим поиском рассказа. Обратим внимание на эту общность взглядов у историка искусства и писателей-философов в противовес антиквариям-археологам. Перед нами конфликт между двумя концепциями истории искусства, одна из которых исключала другую.

Будучи предметом, произведение не сводимо к предметности. Оно — произведение искусства. Будучи предметом познания, оно одновременно судится исходя из вкуса. Оно одинаково принадлежит миру артефактов и миру искусства. Придя из от-

даленного прошлого, произведение искусства предстает перед нашим взглядом как сгусток материи, отнятый у другого времени. Прикасаясь к нему, мы прикасаемся к прошлому. Но каков его статус, когда он предстает перед нами? По какому вердикту он стал произведением искусства, которому можно задавать все те вопросы, что мы придумали в поисках всепоглощающего знания? Бауле из Кот-Дивуара, создавшие несколько лучших образцов африканской скульптуры, не придумали слова для искусства. Верующие какой-нибудь церкви XV в. наверняка не воспринимали реликварии или статуи на алтарях как произведения искусства, но как предметы религиозного почитания. Предметы, создававшиеся в самых разных обстоятельствах, радуют, очаровывают нас. Но как только они подвергаются критическому анализу и исследованию историка, целый комплекс признаков помогает превратить их в объект познания. Став произведениями искусства, предметы, если можно так выразиться, уже не могут вернуться вспять. Они оказываются в сложном сплетении не подвластных им значений. Как раз это переплетение и указывает на их бесценное значение. В рамках истории искусства единичное произведение становится предметом рассуждения и обретает тем самым уже не только вещественное, но и интеллектуальное существование.

Поиск пути к этой области исторического знания занимает центральное место в философии Гегеля. Он провозглашает *Vergangenheitscharakter* искусства, иными словами, его принадлежность прошлому, а значит, история искусства может этим прошлым овладеть. Во введении к «Лекциям по эстетике» мы находим первую попытку определить исследовательское поле, принадлежащее истории искусства. Известно, что история для Гегеля — прогресс, и «непрерывная история искусства показывает нам картину прогрессивной эволюции человеческого духа». Вслед за рассуждением о прекрасном Гегель различает и другой путь, ведущий того, кто стремится к приобретению эрудитского знания в научном подходе к искусству, который отталкивается от эмпирического. Таким образом, он порывает с противопоставлением эрудиции антиквария историческому жанру, унаследованному искусством. В то время как теории об искусстве и связанные с ними абстракции следует считать устаревшими, Гегель утверждает, что «лишь накопление знаний в истории искусства сохраняет свою ценность, и мы должны тем более этому радоваться, что

сфера ее интересов расширилась во всех направлениях благодаря уже отмеченным достижениям в духовной восприимчивости. Ее задача и ее призвание состоят в оценке эстетических качеств отдельных произведений искусства и в выявлении исторических обстоятельств... Только она может открыть доступ к индивидуальному характеру произведения».

Итак, *Kunstwissenschaft*⁵, наиболее подходящая для познания произведения искусства, — это *Kunstgeschichte*⁶. Это так несомненно потому, что в гегелевском понимании все произведения искусства прошлого раскрыты перед нами и, следовательно, как бы существуют в настоящем. Эта их доступность и делает возможной историю искусства.

Для Ницше же она признак помутнения сознания: автор «О пользе и вреде истории для жизни» предлагает отказаться от истории как науки и предпочесть ей высшую силу жизни. Искусство и религия — лекарства от псевдонауки истории, болезни, стремящейся растворить человеческое в бесконечном накоплении исторического знания. Если из-за истории человек «теряется в потоке становления», надысторическое направляет взгляд к «вечному и не утрачивающему значения», т.е. к искусству и религии. Есть три способа поставить историю на службу жизни: «монументальная» история, учитывающая великие модели прошлого — людей или движения; критическая история, деконструирующая прошлое; и антикварная история, в которой наш философ видит знак уважения по отношению к прошлому, попытку его сохранения, нечто вроде культа наследия. Антикварий «сливается с историей родного города, в крепостных стенах, вратах и башнях, в ордонансе или в народном празднике он видит как бы иллюстрированный дневник своей молодости, находит в них самого себя, свои силы и свои тяготы, свои желания, суждения, сумасбродства и недостатки». В этом процессе присвоения прошлого памятники искусства становятся корнями, связывающими нас с нашей индивидуальной историей.

Именно в рамках такой субъективной истории прошлого через иррациональный опыт его монументальных свидетелей венский историк искусства Алоис Ригль создает в 1903 г. свой путеводитель по «современному культу памятников» (*Der moderne Denkmalkultus*).

⁵ Наука об искусстве (нем.). — Примеч. пер.

⁶ История искусства (нем.). — Примеч. пер.

Ригль анализирует различные ценности, на которых основывается понятие «исторического памятника», связанные как с памятью (древность, историчность, иррациональное припоминание), так и с современным культом памятников (утилитарного и художественного характера). Среди ценностей памяти Ригль впервые конкретизирует критерий древности. «Ценность древности», «воздействующая напрямую на чувствительность, преобладает над всеми другими идеальными ценностями произведения искусства в том смысле, что она обращается ко всем без исключения и для всех одинаково дорога». Она проявляется в неспешной работе времени над памятником, в патине, в поэтике руин. Она результат работы природы, способствующей «разложению» произведений, созданных человеком. Она синонимична *Stimmung*, расположению души, чувствительности. Ригль стал пророком религиозного почитания наследия, возникшего в конце XX столетия. Область изучения взглядом больше не вмещается в границы рассматриваемого предмета, который воспринимается в «импрессионистском» взаимоотношении со всем окружающим его и с тем, что время, «этот скульптор», как говорил Виктор Гюго, изваяло. В XX столетии доминантой станет то, что я называю «эстетикой неопределенности»: по мере того как под решающим влиянием Марселя Дюшана концепция или просто жест постепенно займут место техники, преобладающая часть публики почувствует себя отстраненной от процесса, не принимая и не контролируя более его правила, обновляемые практически каждой новой творческой личностью. Памятник и музейная коллекция обретают в связи с этим двоякую функцию: с одной стороны, как эстетическая референция замкнутого, заверщенного, а значит, постигаемого мира, с другой — они сжимают всякий опыт искусства до *Stimmung*⁷, без намека на историзм и какое-либо познание, зато достигая карикатурного успеха в технологичных звуко-световых инсталляциях или музеях быта. Марсель Пруст в «Под сенью девушек в цвету» предчувствовал это: «В наше время все одержимо желанием показывать любые вещи лишь в их реальном окружении, лишая их главного — духовного усилия, выделяющего их в этой реальности. Картину “выставляют” среди мебели, безделушек и драпировок эпохи — блеклой декорации, старательно подобранной хозяйкой особняка, еще вчера слы-

⁷ Настроение (нем.). — Примеч. пер.

шей редкой невеждой, ...расположенный в центре такой декорации шедевр не вызывает у нас за ужином той пьянящей радости, которую мы можем ожидать от него лишь в музейном зале, где он самой своей наготой и лишенностью каких-либо деталей символизирует гораздо лучше те внутренние миры, в которые ушел художник, чтобы творить».

Чтобы единичный предмет не растворился в подобной «местечковой» атмосфере, на рубеже XIX–XX вв. история искусства разработала ряд приемов, позволяющих описать, проанализировать и понять его в исторической перспективе, выразив свои усилия наиболее объективно в понятии стиля.

* * *

Слово «стиль» вначале, около середины XVI в., означало «способ выражения своей мысли», но уже тогда проявилось два противоположенных оттенка термина: стиль обнаруживает субъективные черты, но, как способ выражения, он принадлежит и к общему своду правил. Причем наиболее часто термин употреблялся, как мне кажется, в отношении визуальных искусств. Описывая памятники Рима, псевдо-Рафаэль различает три типа: античные, т.е. возведенные до времени, когда Рим стал жертвой варваров (в том числе готов), созданные при готах и современные, т.е. эпохи Ренессанса. Эта периодизация основывается на исторических событиях, якобы определивших способы строительства. Уже в XV в. Антонио Манетти, которому приписывают биографию Брунеллески, упоминает различные архитектурные стили, среди них — «германский» в противоположность «римскому».

Стиль мыслится тогда как коллективное выражение отношений или символических форм во всех внешне схожих аспектах социальной жизни: в этом случае это слово синонимично *Zeitgeist*, духу времени, «культуре», «габитусу». Начиная с «Века Людовика XIV» Вольтера и вплоть до «Готической архитектуры и схоластики» Эрвина Панофского, мы находим все то же желание выявить общий принцип. Это одна из ловушек, опасность которой история и история искусства не всегда умели распознать. Освальд Шпенглер комически выражает эту идею в «Закате Европы»: «Соборы, часы, кредит, контрапункт, исчисление бесконечно малых, двойная бухгалтерия и перспектива в живописи демонстрируют общее свойство, а именно, устремленность к бесконечности, характеризующую европейскую культуру в целом».

Когда историзм XIX века пользовался словом «стиль» для обозначения какого-либо набора форм, предназначенного для выполнения той или иной функции, он видел в нем то же всеобъемлющее единство. О стиле заводят речь для того, чтобы дать четкое определение какому-то искусству прошлого. Стиль для историка есть законченная система. В 1817 г. Томас Рикман в «Опыте различения стилей английской архитектуры» отличает ордер от стиля: первый обозначает прежде всего декоративные элементы классической архитектуры, тогда как второй характеризует здание в целом. Его книга предлагает потенциальному заказчику набор формальных нормативных опций.

Однако начиная еще с конца XVIII в. стиль мог обозначать и внешние признаки произведения искусства, соотносимые с тем или иным именем. Свойственная знаточеству практика атрибуции, рост критики и личного суждения привели к появлению понятия о персональном стиле, позволяющего одновременно анализировать произведения, идентифицировать их авторов и выявлять фальшивки. Вместе с тем интерпретация стиля предполагает знание способов создания произведений в конкретных исторических условиях, вместо этого появились грубейшие ошибки, когда позднему Средневековью стали приписывать правила творчества и характеристики внутренней организации, свойственные мастерским XVII–XVIII вв. Миф Нового времени о руке мастера, о его подписи, якобы придающих подлинность индивидуальному творению, слишком долго обуславливал подход к средневековому памятнику.

Таким образом, в сфере визуальных форм стиль можно считать результатом такого образа действий, при котором одновременно проявляются и неосознанные побуждения, свойственные творческой индивидуальности, и намеченные цели, иными словами, факторы, относящиеся как к бессознательному, так и к созидательному сознанию. Это также означает, что некоторые из факторов, определяющих стиль произведения, происходят то из самых потаенных глубин памяти и чувствительности, то из умышленных заимствований из эстетического словаря, который историк искусства должен постараться реконструировать. Правда, эта ситуация значительно меняется в зависимости от того, говорим ли мы об изобразительном искусстве или об архитектуре. Архитектура по характеру производства подчинена техническим, социальным и экономическим императивам (про-

межуточные звенья между рисунком в самом начале и воплощением его в постройке, разделение профессиональных функций и т.д.), не оставляющим места ничему импульсивному в законченном памятнике.

Атрибуция не обладает собственным методом: она отталкивается от экспертизы, не нуждающейся в научном обосновании своих утверждений. Именно поэтому знаточество, *connoisseurship*, осталось уделом немногих, связанных, главным образом, с рынком искусства, тогда как история искусства вознамерилась придать легитимность стилистическому анализу. Не отказываясь от модели истории стилей, внедренной Винкельманом, она попыталась усовершенствовать ее, не сумев, впрочем, превзойти. Поэтапно романское и готическое искусство были разделены на более или менее однородные периоды, скопированные с греко-римского мира и разделенные в соответствии с представлением об акме, т.е. вершине и двух склонах: формировании и упадке. С большой тщательностью целые поколения историков искусства кропотливо совершенствовали и уточняли эту схему с учетом прогресса знаний, в частности корпуса источников. Прочно утвердившись в 20–30-е годы XX в. под вывеской теории гештальта, но и благодаря успеху гётевской морфологии, этот формализм, даже таким методически богатым, каким он предстает, например, у Анри Фосийона, представляется сегодня сильно устаревшим. Вероятно потому, что поменялся сам масштаб восприятия. Согласованные схемы создавались не исходя из точности анализа, но рассматривая его результаты со слишком большого расстояния. Скульптура реймского собора изучалась под слишком широким углом зрения, акцент делался скорее на видимых связях с Сент-Шапель или собором Парижской Богоматери, чем на внутренней логике самой постройки. Понимание стиля как филиации предполагает установление хронологии и существование некой идеальной формы, иначе говоря, нормативной и эволюционистской истории искусства. Идея филиации, по определению вмещающей в себя всякое произведение, как и линейной эволюции, в которой простейшие формы всегда помещаются в основании более сложных, отошла в прошлое. Подобные объяснительные схемы еще во многом зависели от естественных наук.

Лет пятнадцать назад мы вступили в новую фазу в развитии нашей науки, когда термину «стиль» стали придавать другое значение. Синтетический подход к стилю, взятый на вооружение

начиная с XVIII в., сменился аналитическим. Это означает, что анализ форм должен отталкиваться не от априорных категорий, а от эмпирических данных о каждой формальной конфигурации. Вместо того чтобы заявлять о существовании единого стиля, — а такое утверждение предполагает либо включение произведения в некий заранее заданный корпус, либо исключение из него, — мы должны признать, что стиль отдельного произведения лишь одна из многих формул, которыми мастер мог воспользоваться. Сегодня нужно исходить из предмета, а не из системы. Жанр или стиль отдельного произведения обусловлен тремя факторами: заказчиком (и как следствие, первичным назначением произведения), эксплицитной или имплицитной моделью, субъективностью художника. Подчеркивая роль заказчика и условия заказа, предпочтение той или иной модели, мы считаем стиль результатом процесса выбора. Формы, характеризующие произведение, — это ответ на запрос, они относительны, а не абсолютны в самой своей данности. Иными словами, художник может пользоваться целым набором различных форм для произведений, предназначенных разным заказчикам или с различными функциями, на что указал уже великий Якоб Буркхардт. Сама античная риторика оставила нам категории, которые следует использовать в области изобразительных искусств, хотя, конечно, с осторожностью. Я имею в виду *genera dicendi: stilus humilis, stilus mediocris и stilus gravis*⁸. И зодчество, благодаря своей особой общественной значимости, и другие искусства в Средние века, несомненно, учитывали связь между формой произведения и его социальным назначением. Утверждение Бальдассаре Кастильоне или Лудовико Дольче о том, что художественное совершенство может проявляться разными способами, есть признание множественности стилей, их сосуществования в рядах одного поколения или в одном и том же месте и даже в одной мастерской.

Я постараюсь дать определение стиля, отталкиваясь от одного блестящего эссе Гёте, оставшегося, на мой взгляд, совершенно не востребованным. В понимании Гёте, стиль — это наивысшее проявление индивидуального гения: тогда как «простое подражание природе» (*einfache Nachahmung der Natur*) выражает лишь прямое отношение к природе, «манера» есть индивидуальный язык, эквивалент того, что мы обычно называем стилем.

⁸ Стили речи: низкий, средний, высокий (лат.). — Примеч. пер.

Однако рождается он, лишь когда появляется с особым языком, основанным на самом сокровенном знании мира. Перед нами уже не область чистых форм, но морфология, т.е. внешние признаки организма, отношения между видимыми формами и жизненным началом.

Разовьем это определение: стиль не что иное, как прочная ткань, скрепляющая структуру с поверхностью, а поверхность — с мыслью. В противоположность формализму Ригля или иконологии Панофского, внешние формы или содержание (я вполне отдаю себе отчет в недостаточности этих терминов) не должны рассматриваться как нечто отдельное или вообще разобщаемое. Аналогичная ситуация и поучительные находки, как мне кажется, можно найти в области поэтики, кафедру которой еще недавно занимал здесь один из наших крупных писателей Ив Бонфуа. Говоря о поэзии Маларме, Поль Валери предлагал видеть в «форме смысла» отличие поэзии от прозы. «Форма смысла»: так и можно было бы определить стиль. Отсюда следует значимость, придаваемая описанию, отсюда и лексикологический императив, которые должны прийти на смену опыту Фосийона с его избыточной риторичностью. Это означает, что ни одно произведение не является эквивалентом другого, но, что, напротив, каждое формальное свойство может быть соотнесено с мыслью, с тем, что в ней есть от интенционального и от неинтенционального. Перед историком искусства стоит трудная задача разобраться в этом клубке интенций, причем идти впотьмах, недоступных сознанию, следует чрезвычайно осторожно. Осторожность здесь тем более необходима, потому что в этой области фантомы историка рискуют встретиться с фантомами художника или породить их.

Я хотел бы прямо сейчас рассмотреть ряд показательных в эвристическом и эпистемологическом плане вопросов, касающихся стилистической категории, одновременно многозначной и важной для историографии: речь пойдет о готике.

Это слово служит для обозначения в первую очередь архитектуры, которую можно охарактеризовать как первый радикальный разрыв с римской Античностью и с раннехристианской эпохой, в отличие от романской архитектуры, продолжавшей эту традицию. Этот разрыв был заложен в технических инновациях: изобретении стрельчатой подпружной арки, аркбутанов, каменного каркаса и тонкой стены, благодаря которым здания постепенно

стали выше, легче и светлее. Но это еще не все. Готическая архитектура способствовала и обогащению профиля каменной резьбы в соответствии со все более прочно утверждавшимся рациональным требованием наделять каждый несущий элемент определенной функцией. Эта богатая профилировка придала постройке особую пластичность, основанную на настоящем, обладающем удивительной драматической силой диалоге между светом и тенью. Отсюда сильный визуальный эффект. И этот акцент совпадает по времени со стремлением Церкви особым образом выделить Боговоплощение. Почти театральное выставление напоказ в раках мощей святых, как и всеобщее желание верующих лицезреть поднятую над головой гостию во время Евхаристии — все это проявления того же стремления видеть. Зрение, как физическое, так и метафизическое, становится предметом размышлений Роберта Гроссетеста, Роджера Бэкона, Джона Пекама и Витело. То, что мы называем готикой, есть целый комплекс явлений, разбросанных между концом XI и концом XV в., — явлений, которые вводят нас непосредственно в Новое время. Вместе с тем это и рациональная архитектура, с рациональными технологиями, разделением труда и растущей специализацией профессии архитектора, чей статус художника постепенно утверждается и выходит за границы строительной площадки.

До рубежа XIII–XIV вв. архитектура — первое среди искусств, ей подчинялись все иные формы выражения священного. Но уже в XIV в. в живописи развилось чувство природы, в скульптуре, а затем и в станковой живописи появился портрет. Акцент на визуальных эффектах, обогащение художественного языка через наблюдение за окружающим миром, знания о котором художник разделяет с заказчиком, а иногда уже и с коллекционером, движимым любовью к прекрасному, — все это ставит нас на пороге Нового времени, в ту эпоху, которой историк Йохан Хейзинга поставил такой сумеречный диагноз. В конце своего развития готическая архитектура отдает предпочтение растительному орнаменту, нервюры превращаются в ветви, капители — в опоры для густой листвы. По словам Фосийона, эта иррациональность породила фантастическую готику. Навязчиво подражая природе, форма пришла к отрицанию самой возложенной на нее функции. Именно к декоративной вычурности, а не к структуре поздней готики относятся язвительные комментарии итальянцев.

Я сейчас говорил о готике как о явлении исключительно архитектурном. Как же выявить черты так называемой готической скульптуры? Да и существует ли она? Есть ли хоть малейшее родство между антикизирующими формами, которые мы встречаем в Шартре и на Мозеле около 1200 г., и куртуазно изящными фигурами из Иль-де-Франса или Шампани около 1300 г.? Или между широкими складками одежды, этой элегантно полифонией изгибов так называемой интернациональной готики и прерывистыми, произвольно изломанными драпировками, словно заковыкающими бургундские статуи XV в. в минеральную оболочку? Можно также задаться вопросом, как относились к формальным правилам современники. Тот же Петрарка, первым назвавший свою эпоху «*tenebrae*»⁹, известный своей любовью к изящной латинской словесности, восторгался самым готическим из итальянских мастеров, Симоне Мартини, приучившим Сиену к орнаментальной элегантности северной живописи.

На самом деле архитектура, называемая готической, представляет собой первую фазу технического и эстетического развития, прерванного Возрождением и витрувианством, но возобновленного в XVIII в., чтобы одержать триумф в XX столетии. Интерес к этой архитектуре никогда не угасал, но вкус к ней скрывали, ведь он противоречил официальным канонам, отклонялся от нормы, подобно гротеску, осуждавшемуся Витрувием и Горацием.

Переоценка готики шла тремя путями: с точки зрения ее национальной принадлежности, эстетического чувства и как конструктивной модели, противоположной классицизму.

Началось с национального вопроса. Согласно Вазари, немецкий стиль был изобретен готами после разрушения античных построек. Впервые варварский народ ассоциировали с готической архитектурой. Итальянские зодчие XV в. вовсе не употребляют термин «готическая» по отношению к архитектуре, ограничиваясь наименованием «*tedesca*»¹⁰. Лишь в XVII в. иезуит Скрибиан заговорит о «готическом произведении», а П. Мориджа, описывая миланский собор, сделает «готический» синонимом «тевтонского». Гёте с его гимном легендарному строителю страсбургского собора (памятника, в его глазах, вполне немецкого) вовсе не был первым, кто отождествил стиль с конкретным народом: в 1576 г.

⁹ Тьма (лат.). — Примеч. пер.

¹⁰ Немецкая (итал.). — Примеч. пер.

Филибер Делорм в «Архитектуре» характеризует стрельчатый свод как «вид перекрытия, называемый строителями “на французский манер”». Для Джона Лоудона в его «Трактате» (1806) готика более, чем любой другой стиль, есть «порождение» английского климата и требований английской архитектуры. Уже около 1730 г. Шипионе Маффей отрицал связь готической архитектуры с племенами готов, но лишь в 1843 г. Франц Мертенс выявил в церкви аббатства Сен-Дени очаг готического искусства. Тогда полемика на время утихла, но ученые вплоть до 1930-х годов будут стремиться сделать из готической архитектуры северный, прежде всего, германский феномен.

Затем готика стала предметом эстетического опыта. Высота сводов и стрельчатых башен порождала у наблюдателей XVIII в. чувство опасения или страха — то, что называлось возвышенным, эстетический опыт, роднящий альпийские вершины со шпилем страсбургского собора. Фреар, Ложье, Суффло и многие другие находили в безмерности готики нечто тревожное, ужасающее. Согласно Лоудону, «общее впечатление от собора этого стиля во многом превосходит чувства, которые способна вызвать любая греческая постройка, потому что создает живоительно возвышенное ощущение, соответствующее замыслу, направившему его строительство». Однако готика обладает и другой особенностью, которая раскрылась в эклектичности ландшафтных садов: она гораздо лучше, чем любой другой стиль, вписывается в природные заросли, потому что в последней фазе своего развития она имитирует форму растений. Именно поэтому она стала ассоциироваться с другой категорией эстетики, разработанной в XVIII в., — живописностью. Сама схожесть колонн и сводов с деревьями и лесом предопределило гармоничное слияние этой архитектуры с природой. Именно об этом пишет Шатобриан в «Гении христианства», сильно способствовавшем обновлению религиозного чувства: «...в готическом ордере... шпили контрастируют с округлостью небесного свода и изгибами горизонта. Готика, сплошь состоящая из пустот, гораздо лучше подходит для украшения растениями и цветами, чем массивные греческие ордера. Двоящиеся нити пилястр, купола, рассеченные изнутри в виде листьев или вогнутые в форме корзин для плодов, превращаются в клумбы, на которые ветра приносят, вперемешку с пылью, семена плодов. Живучка пробивается сквозь известь, мох мягко обволакивает неровные руины, ежевика высовывает свои бурые колечки из

оконного проема, а плющ, проползая вдоль северных монастырских галерей, гирляндами спадает с арок».

Наконец, готика очень рано начинает восприниматься как альтернатива классической архитектуре, например, в иезуитских церквях, став как бы гарантом преемственности Римской церкви. Стремление достичь эстетического единства или стилистической целостности также породило поиск форм, подражающих готике: на протяжении всего XVII в. для трирского аббатства Св. Максимиана или в XVIII в. для собора Св. Павла в Лондоне. В базилике Св. Петрония в Болонье, незаконченной готической церкви, в XVI в. ведется поиск решений для главного фасада, а именно готических форм, ради сохранения гармонии с существующим зданием, или же смешения готических и классических элементов. Дебаты о единстве стиля возобновятся в Милане, но также и в Орлеане по поводу собора Сент-Круа, еще одной готической постройки, разграбленной гугенотами, для которой Людовик XIV высказался за «готический ордер» из соображений «уместности».

Столкнувшись с проблемами, связанными со стабильностью купола церкви Св. Женевьевы, Суффло и его критик Патт отдали предпочтение изобретательности и новизне, но также и экономичности готических зданий. Утверждение о том, что легкость готики должна поправить греческую тяжеловесность, станет настоящим топосом в XVIII в. Когда же архитектура освоила железо и стекло, наступил «ренессанс» готики, причем не в форме исторической парафразы старых формул, а с применением основных принципов, составлявших сущность и новизну готики: прозрачных фасадов, как в парижской Сент-Шапель, каменного каркаса, как в церкви Сент-Урбан в Труа или в Бове, чрезмерных масштабов, как в Кёльне или Бурже. Если мы внимательно присмотримся к выдающимся постройкам XX в., то заметим, что часто в них развивается, обогащается и модернизируется ряд открытий, сделанных между 1140 и 1350 гг. на северо-западе Европы. Именно эти открытия во многом составляют архитектурную культуру таких людей, как Пёльциг, Бруно Таут, Мис ван дер Роз, Гропиус, Нимейер, Гауди, но также и Нерви, Годен, Гери и др. Освободившись от классического идеала, современная архитектура одновременно приобрела возможность вдохновляться тем, что этот идеал отвергал: статически и эстетически переосмысленной стеной, самонесущими конструкциями, предварительным производством стандартных деталей и, возможно, главным — функцией, отчетливо различимой че-

рез форму. Именно в последнем свойстве инженеры начиная с XVIII в. смогли увидеть принцип, подходящий для обновления строительного дела. Будучи расцененной Вазари как недопустимое отклонение от классических норм, в XVIII в. готика становится единственным способом противостояния не только грекомании, но и, как ни парадоксально, странностям барокко: именно ее использует Маффеи, критикуя искусство Борромини.

* * *

В заключение я хотел бы обозначить в общих чертах теоретическую основу моего преподавания в Коллеж де Франс.

Сначала напомним слушателям и себе самому главное: как нет истины в искусстве, так нет ее и в истории искусства. Она пишется с многих точек зрения, каждый взгляд свидетельствует об особом критическом восприятии предмета, восприятии, которое зиждется на знаниях и личном понимании истории. Наши теории искусства, в большинстве случаев остающиеся не сформулированными, служат украшениями наших выкладкам, потому что мы обычно склонны искать в фактах, т.е. в произведениях, скорее подтверждение теориям, чем подвергать последние проверке. Иллюзорная вера в некую истину чаще всего рождается в результате этой встречи, казалось бы, случайной, а на самом деле тщательно подготовленной, между взлелеянной нами теорией и милыми сердцу фактами. Утверждение о том, что произведения, принадлежащие отдаленному прошлому, сегодня доступны нашему взору, а значит, и пониманию, порождает позитивистскую иллюзию. На поверку благодаря накоплению знаний каждое произведение оказывается гораздо сложнее, чем выглядело прежде. Предлагаемая нами интерпретация уникальна, но и изолирована, и даже если нам удастся получить новые сведения (локализация, идентификация автора или заказчика, архивный документ), они остаются предметом дискуссии и могут быть оспорены столь же обоснованными, но противоречащими им данными, которые иногда могут поставить вопросы, далеко выходящие за рамки специального исследовательского поля.

Вот почему наша наука должна работать одновременно в двух направлениях: присматриваться к формам и к техническим средствам, благодаря которым они таковыми стали, а также стремиться к пониманию того, что скрывается за внешней оболочкой, потому что дух нуждается в понимании духа. Именно историк искусства в большей степени, чем эстетик, интересуется этими

аспектами произведения, потому что его задача в том, чтобы реконструировать их историю во всем их своеобразии. Существуют история техники, история форм и, наконец, история творящего духа. Мы можем размышлять о принадлежности техники или форм тем или иным системам. Но когда мы начинаем интересоваться их историей и историей их авторов, внезапно возникают разрывы или неуловимые связи, скачки и остановки, однако на историческом уровне техника и формы, выбранные тем или иным мастером, не сопоставимы. Временные характеристики, свойственные этим аспектам произведения, не составляют однородной стратиграфии, даже если нам хочется так считать по естественной склонности нашего духа.

Со всей отчетливостью проявляется значение всех дискурсивных практик, разрабатываемых нами с целью достижения этого знания об искусстве. Они изучают не реальность предметов, а результат конструирования. Сам по себе язык содержит эмпирическую составляющую, в которой отражается, после прохождения ряда свойственных ему концептуальных операций, часть чувственного опыта искусства. Конечно, мы не смотрим посредством концепций, но как только мы пытаемся сказать что-либо о том, что видим, каким бы простым ни было высказывание, мы прибегаем к языковым категориям, которым чувственный опыт будет вынужден подчиниться.

Когда мы пишем об искусстве, никогда нельзя забывать, что мы занимаемся своего рода транскрипцией: она настойчиво возвращает нас к памятнику. Но эта интимная близость к произведению, какой бы она ни была насущной для историка искусства, ничего не меняет в его положении, как только он берет за перо, потому что в этот момент он уже в области мысли.

Писать об искусстве — значит взять на вооружение исторически обоснованную позицию по какой-то проблеме истории. Историк искусства прошлого не может делать вид, что он абстрагируется от той или иной имплицитной или эксплицитной теории искусства, которую он передает нам и которая предполагает занятие определенной позиции по отношению к современному искусству. Тогда как искусство прошлого образует завершенное целое, сегодняшнее искусство, расширяя наш эстетический горизонт, каждодневно влияет на взгляд, которым мы смотрим на это прошлое. Анализ форм дискурса, лежащей в его основе идеологии и поясняющей его художественной теории позволяет понять само развитие историографии искусства. Наука, способ-

ная изучать собственные истоки и развитие, размышляющая о прославивших ее ключевых фигурах, обнаруживает подлинную способность к самообновлению. Она предполагает в историке искусства саморефлексию, умение задаваться вопросами о собственном опыте, методах и эпистемологии. Возможно, благодаря решающему вкладу Ролана Барта и Мишеля Фуко мы способны сегодня увидеть, что есть в работах историков искусства от дискурсов более широкого плана, а что — от структурирующих эти дискурсы идеологий. Способны понять, что мы действительно делаем, занимаясь историей искусства. Необходимо научиться приспособливать методы искусствоведения для достижения новых целей, а не наоборот. Методы не являются ни навсегда заданными, ни главенствующими.

Наконец, я уверен в том, что историк искусства несет социальную ответственность. Жан-Пьер Бабелон и Андре Шастель не так давно в знаменательной статье напомнили, что идея культурного наследия восходит к культу мертвых у первых христиан. Сегодня культ сохранился, а адресат сменился. Светское паломничество, окрещенное «днями наследия», не способно заменить родовое сознание. У паломника от верующего осталась лишь поза. Топография наследия не может сама по себе структурировать память, ослабевшую и обманчивую, содержащую расплывчатые, иллюзорные представления о каком-то наследстве, знакомом лишь по внешней оболочке. Историк искусства должен быть всегда начеку, чтобы увидеть опасность, угрожающую памятнику. Его голос должен громко звучать, когда начинают судить и рядить об экономической выгоде удивительно богатого, но находящегося под постоянной угрозой культурного заповедника. Но главное, он должен уметь представить каждое произведение своеобразным «островком», освободить его от разного рода манипуляций, совершенно бесполезных, но милых сердцам описанных Прустом «пленников», топящих любой памятник в «декоре» и «антураже». Наконец, каждое произведение он должен связать с единичным творческим опытом, т.е. показать, что в нем есть уникального и чем уникален созерцающий его взгляд.

Приближаясь к концу лекции, я осознаю, что очень мало рассказывал о себе и о пути, пройденном примерно за тридцать лет. Ограничусь лишь упоминанием моих страсбургских учителей: Пьера Амандри, Жана Леклана, Даниэля Шлюмберже и Луи Гродеки.

Я столь многим обязан Луи Гродеки, что хотел бы сейчас почтить память этого высокопрофессионального историка искус-

ства, достойного восхищения преподавателя, наставника строгого, увлеченного и великодушного. Его роль в моем образовании тем более значима, что в семье ничто не пробуждало во мне интереса к средневековому искусству или барокко. На стенах нашего дома не было ни одного изображения. Тем не менее я хотел бы закончить лекцию детским воспоминанием, потому что оно стало для меня гофмановской сказкой, небылицей о силе взгляда и о невидимом, о реальном и иллюзорном, где рассказчик оказывается в сложной игре отражений и мистификаций, происхождение которых ему не удастся разобрать, но следы которых находит сказка. Пытаясь познать что-то, мы, несомненно, в глубине души разыскиваем что-то потаенное в нас самих.

Мой отец страстно увлекался фотографией и сам проявлял и печатал снимки. Однажды он разрешил мне заглянуть в кювету с проявителем, стоявшую на высококоватом для меня столе и освещенную неактиничной лампой. Встав на цыпочки, я смотрел, как брошенный им белый лист светочувствительной бумаги замер, покрылся едва различимыми пятнышками, без контуров, переходящими из серого в черный, затем эти пятнышки постепенно соединились, и появился четкий пейзаж. Таково мое первое воспоминание об изображении, родившемся во мраке комнаты, из какого-то далёка, которое я не знал как назвать.

Это расстояние, отделяющее нас от предмета, который мы всеми силами стремимся постичь во всех деталях, расстояние, которое нам никогда полностью не преодолеть, — не в нем ли доказательство одновременно нашего стремления к предмету и нашей вечной нужды понимать и объяснять? Не могу не вспомнить прекрасную метафору, оставленную нам в наследство Винкельманом, словно зеркальное отражение образа, рождающегося в темной комнате фотографа. В конце «Истории искусства древности» он говорит, что взгляд историка искусства на изучаемый им предмет всегда взгляд издалека, пропитанный грустью, гонящийся за какой-то тенью. Он сравнивает его с женщиной, следящей за кораблем с ее супругом на борту, — «безутешная, она стоит на берегу моря и провожает взглядом судно, похитившее ее мужа, не надеясь вновь увидеть его, но на удаляющемся парусе ей все еще мерещится образ возлюбленного».

Перевод с французского
Ланы Мартышевой и Олега Воскобойникова

ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМАМ

I. ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Abraham P. Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval. P., 1934.

Bandmann G. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin, 1951.

Braham A. L'Architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux / trad. fr. N. Bertrand. P., 1982 [1980].

Crossley P. Medieval Architecture and Meaning: the Limits of Iconography // The Burlington Magazine. 1988. Vol. CXXX. No. 1019. P. 116–121.

De Bruyne E. Études d'esthétique médiévale. 3 vols. Bruges, 1946.

Eisner L. L'Écran démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme. P., 1952.

Focillon H. Le problème de l'ogive. P., 1939.

Foucart B. La "cathédrale synthétique" de Louis Boileau // Revue de l'art. 1969. No. 3. P. 49–66.

Frankl P. The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton, 1960.

Gall E. Compte rendu de H. Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale // Kunstchronik. 1950. Nr. 4. S. 14–21, 330–332.

Garger E. von. Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst // Kritische Berichte. 1932–1933. Bd. V. S. 97–125.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Katalog der Ausstellung. Aarau; Frankfurt-am-Main, 1983.

Gosebruch M. Compte rendu de H. Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale // Göttingische Gelehrte Anzeigen. 1954. Bd. 208. S. 237–277.

Grodecki L. Compte rendu de H. Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale // Critique. 1952. Vol. VIII. No. 65. P. 847–857.

Herrmann W. Laugier and Eighteenth Century French Theory. L., 1962.

Jantzen H. Über den gotischen Kirchenraum. Freiburg-im-Breisgau, 1928.

Jantzen H. Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs: Chartres, Reims, Amiens. Hamburg, 1957.

Jantzen H. Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel. Köln, 1962.

Kidson P. Panofsky, Suger and St. Denis // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1987. Vol. 50. P. 1–17.

Kimpel D., Suckale R. Die gotische Architektur in Frankreich. 1130–1270. München, 1990.

Kracauer S. From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Princeton, 1947.

Kubler G. A Late Computation of Rib Vault Thrusts // *Gazette des beaux arts*. 1944. No. 26. P. 134-148.

Kurts R. Expressionnisme et cinéma / trad. fr. P. Goden. Grenoble, 1986 [1926].

Masson H. Le rationalisme dans l'architecture du Moyen Âge // *Bulletin monumental*. 1935. No. 94. P. 29-50.

Panofsky E. Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis / trad. P. Bourdieu. P., 1967 [1951]. (Рус. изд.: *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика. Аббат Сюжер и Аббатство Сен-Дени // *Богословие в культуре Средневековья*. Киев, 1992. С. 39-118.)

Panofsky E. La Perspective comme forme symbolique et autres essais / trad. fr. G. Baflangé et al. P., 1975 [1924-1925]. (Рус. изд.: *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004.)

Pehnt W. Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart, 1973.

Petzelt M. Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1961.

Poelzig H. Gesammelte Schriften und Werke / Hrsg. J. Posener. Berlin, 1970.

Recht R. Le Dessin d'architecture. Origine et fonctions. P., 1995.

Reudenbach B. Panofsky et Suger de Saint-Denis // *Revue germanique internationale*. 1994. No. 2. P. 137-150.

Scheerbart P. Glasarchitektur. Berlin, 1914.

Schmarsow A. Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung // *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 1914. Bd. IX. S. 66-95.

Seldmayr H. Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg, 1948. (Рус. изд.: *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М., 2008. С. 27-241.)

Seldmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.

Semper G. Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. 2 Bde. München, 1878.

Simson O. von. Compte rendu de H. Seldmayr. Die Entstehung der Kathedrale // *Kunstchronik*. 1951. No. 4. S. 78-84.

Simson O. von. The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. N.Y., 1956.

Suger. La Geste de Louis VI et autres oeuvres. P., 1994.

Taut B. Architekturlehre. Grundlagen, Theorie und Kritik aus der Sicht eines sozialistischen Architekten / Hrsg. T. Neinisch, G. Peschken. Hamburg; Berlin, 1977 [1937].

Überwasser W. Compte rendu de H. Seldmayr. Die Entstehung der Kathedrale // Kunstchronik. 1951. Nr. 4. S. 84–92, 329–330.

Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle. 10 vols. P., 1858–1868.

Viollet-le-Duc E. Entretiens sur l'architecture. 2 vols. P., 1863.

Warnke M. Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis Heute. Repräsentation und Gemeinschaft. Köln, 1984.

Watkin D.J. Morale et architecture aux XIX^e et XX^e siècle / trad. fr. M.-C. Stas. Bruxelles, 1979 [1977].

Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. Contribution à la psychologie du style / trad. fr. E. Martineau. P., 1978 [1907].

II. ОРНАМЕНТ, СТИЛЬ, ПРОСТРАНСТВО

Badt K. Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln, 1963.

Baltrušaitis J. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane. Nouvelle version. P., 1986 [1931].

Benesch O. Max Dvorák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1924. Bd. XLIV. S. 159–197.

Bergson H. L'Évolution créatrice. P., 1941.

Coellen L. Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu. Traisa; Darmstadt, 1921.

Coellen L. Die Methode der Kunstgeschichte. Traisa; Darmstadt, 1924.

Dilly H. Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin, 1990.

Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. München, 1924. (Рус. изд.: Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.)

Focillon H. L'Art des sculpteurs romans. P., 1932.

Focillon H. Sur la notion de style // Actes du XIII^e Congrès international d'histoire de l'art. Stockholm, 1933.

Focillon H. La Vie des formes. P., 1934. (Рус. изд.: Фосийон А. Жизнь форм. М., 1995.)

Frankl P. Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns // Festschrift Heinrich Wölfflin. München, 1924. S. 107–125.

Frankl P. Das System der Kunstwissenschaft. Brno; Leipzig, 1938.

Frankl P. Zu Fragen des Stils. Leipzig, 1988.

Frey D. Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg, 1929.

Frey D. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien, 1946.

Ginzburg C. Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire / trad. fr. M. Aymard et al. P., 1989. (Рус. изд.: Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы. Морфология и история. М., 2004.)

Gombrich E.H. Aby Warburg: An Intellectual Biography. L., 1970.

Kubler G. Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses / trad. fr. Y. Kornal, C. Naggar. P., 1973 [1962].

Kreis F. Der kunstgeschichtliche Gegenstand Ein Beitrag zur Deutung des Stilbegriffs. Stuttgart, 1928.

Pächt O. Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei // Kunstwissenschaftliche Forschungen. Berlin, 1933. S. 75–100.

Pächt O. Methodisches zur künstlerischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München, 1977.

Passarge W. Philosophie der Kunstgeschichte. Berlin, 1930.

Recht R. Du style en général et du Moyen Âge en particulier. Quelques remarques d'ordre théorique // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1993–1994. Bd. XLVI–XLVII. Nr. 2. S. 577–593.

Rykwert J. Semper und der Begriff des Stils // Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts / Hrsg. A.M. Vogt et al. Basel; Stuttgart, 1976.

Schapiro M. Compte rendu de J. Baltrušaitis. La Stylisation... // Kritische Berichte. 1932–1933. Bd. V. S. 1–21.

Schapiro M. The New Viennese School // The Art Bulletin. 1936. Vol. XVIII. P. 258–266.

Schapiro M. Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society. Selected Papers. N.Y., 1994.

Schlösser J. von. Präludien: Vorträge und Aufsätze. Berlin, 1927.

Schlösser J. von. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Innsbruck, 1934.

Schmarsow A. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin, 1891.

Schmarsow A. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig; Berlin, 1905.

Schmarsow A. Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi. Leipzig, 1918.

Sedlmayr H. Die Quintessenz der Lehren Riegls // Riegl A. Gesammelte Aufsätze. Wien, 1929.

Semper G. Kleine Schriften. Mittenwald, 1979.

Thuillier J., Recht R., Hart J., Warnke M. Relire Wölfflin. P., 1995.

Wickhoff F. Römische Kunst (Die Wiener Genesis, 1894–1895) // Die Schriften Franz Wickhoffs. Berlin, 1912.

Wickhoff F. Compte rendu de A. Schmarsow. Grundbegriffe... // Id. Abhandlungen, Vorträge und Anzeige. Berlin, 1913. S. 365–370.

Wölfflin H. Kleine Schriften (1886–1933). Basel, 1946.

Wölfflin H. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne / trad. fr. C. et M. Raymond. P., 1952 [1915]. (Рус. изд.: Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 1930; 2002.)

Worobiow N. Zur Neubegründung des Formalismus. Henri Focillons "Vie des formes" // Kritische Berichte. 1932–1933. Bd. V. S. 40–64.

III. ВИДИМОЕ И НЕВИДИМОЕ

Alcouffe D. La glyptique antique, byzantine et occidentale // Le Trésor de Saint-Marc de Venise (Catalogue de l'exposition). P., 1984. P. 73–76.

Auerbach E. Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale / trad. C. Heim. Paris, 1968 [1946]. (Рус. изд.: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.)

Auerbach E. Figura / trad. M.A. Bernier. P., 1993 [1938].

Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance / trad. A. Robel. P., 1970. (Рус. изд.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.)

The Opus Major of Roger Bacon / ed. J.H. Bridges. L., 1897.

Baeumker C. Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts. Münster, 1908.

Batiffol P. L'Eucharistie. La présence réelle et la transsubstantiation. P., 1913.

Baur L. Die philosophische Werke des Robert Grosseteste, Bischof von Lincoln. Münster, 1912.

Belting H. Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei. Berlin, 1977.

Belting H. L'Image et son public au Moyen Âge / trad. F. Israël. P., 1998 [1981].

Belting H. Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art / trad. F. Muller. P., 1998 [1990]. (Рус. изд.: Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002.)

Braun J. Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. München, 1924.

Browe P. Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter. Roma, 1967 [1933].

Brown P. Le Culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine / trad. A. Rousselle. P., 1984 [1981]. (Рус. изд.: Браун П. Культ святых. Его становление и роль в латинском христианстве. М., 2004.)

Brown P. La Société et le Sacré dans l'Antiquité tardive / trad. A. Roussele. P., 1985 [1982].

Carton R. L'Expérience physique chez Roger Bacon. Contribution à l'étude de la méthode et de la science expérimentale au XIII^e siècle. P., 1924.

Carton R. L'Expérience mystique de l'illumination intérieure chez Roger Bacon. P., 1924.

Cassirer E. Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance / trad. P. Quillet. P., 1983 [1927]. (Рус. изд.: *Кассирер Э.* Избранное: индивид и космос. М.; СПб., 2000.)

Chevalier B. Les Bonnes Villes de France du XIV^e au XVI^e siècle. P., 1982.

Chydenius J. La théorie du symbolisme médiéval // *Poétique*. 1975 [1960]. Vol. 23. P. 322–341.

Devlin D.S. Corpus Christi. A Study in Medieval Eucharistic Theory, Devotion and Practice. Chicago, 1975.

Duhem P. Études sur Léonard de Vinci. P., 1906–1913.

Dumoutet E. Le Désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au saint sacrement. P., 1926.

Eckhart Maître. Les Traités / trad. J. Ancelet-Hustache. P., 1971.

Eckhart Maître. Sermons / trad. J. Ancelet-Hustache. 3 vols. P., 1974–1979. (Рус. изд.: *Майстер Экхарт.* Трактаты. Проповеди / изд. подготовил М.Ю. Реутин. М., 2010.)

Flasch K. Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst // *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger* / Hrsg. K. Flasch. Frankfurt-am-Main, 1965.

Francois d'Assise saint. Œuvres / trad. A. Masseron. P., 1959. (Рус. изд.: Истоки францисканства. Ассизи, 1996.)

800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters (Catalogue de l'exposition). Krems; Stein, 1982.

Fritz J.M. Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa. München, 1982.

Gadamer H.G. Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique / trad. E. Sacre, P. Ricoeur. P., 1976 [1965]. (Рус. изд.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики. М., 1988.)

Gauthier M.-M. Émaux du Moyen Âge occidental. Fribourg (Suisse), 1972.

Gauthier M.-M. Les Routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle. P., 1983.

Grabar A. Les Origines de l'esthétique médiévale. P., 1992 [1945].

Guibert de Nogent. Dei gesta per Francos, et cinq autres textes / ed. R.B.C. Huygens. Turnhout, 1996.

Guillaume Durand. Rationale divinatorum officiorum / ed. A. Davril, T.M. Thibodeau. 3 vols. Turnhout, 1995–2000.

Hahnloser H.R. Corpus der mittelalterlichen Hartsteinschliffe des 12. bis 15. Jahrhunderts. Berlin, 1985.

Hedwig K. Sphaera Lucis: Studien zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtspekulation. Münster, 1980.

Hempel E. Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst. Leipzig, 1953.

Henze U. Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung. Forschungsbericht // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1991. Bd. 3. S. 428–451.

Koyré A. Études d'histoire de la pensée philosophique. P., 1971 [1961]. (Рус. изд.: *Койре А.* Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. М., 1985.)

Meyer E. Reliquie und Reliquiar im Mittelalter // Festschrift für Carl Georg Heise. Berlin, 1950. S. 55–66.

Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik / Hrsg. A. Leguer. 3 Bde. Köln, 1985.

Pontal O. Les Statuts de Paris et le synodal de l'Ouest. P., 1971.

Meditations of the Lift of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century, Paris BN Ms ital. 115 / eds I. Ragusa, R.B. Green. Princeton, 1961.

Steingraber E. Beiträge zur gotischen Goldschmiedekunst Frankreichs // Pantheon. 1962. S. 156–166.

Trésors des Églises de France (Catalogue de l'exposition). P., 1966.

IV. АРХИТЕКТУРА И КРУГ «ЦЕНИТЕЛЕЙ»

D'Alverny M.-T. Les Mystères de l'église, d'après Pierre de Roissy // Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son 70^e anniversaire / éd. par P. Gallais, Y.-J. Riou. Poitiers, 1966. P. 1085–1104.

Les Bâisseurs des cathédrales gothiques / sous la direction de R. Recht. Strasbourg, 1989.

Bischoff B. Eine Beschreibung der Basilika von St-Denis aus dem Jahre 799 // Kunstchronik. 1981. Bd. 34. S. 97–103.

Bony J. Architecture gothique. Accident ou nécessité? // Revue de l'art. 1983. No. 58–59. P. 9–20.

Boutier M. La reconstruction de l'abbatiale de Saint-Denis au XIII^e siècle // Bulletin monumental. 1987. T. 145. P. 357–386.

Branner R. Gothic Architecture 1160–1180 and its Romanesque Sources // Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art / ed. I.E. Rubin. Princeton, 1963. Vol. 1. Romanesque and Gothic Art. P. 92–104.

Branner R. St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture. L., 1965.

Branner R. La Cathédrale de Bourges. P.; Bourges, 1962.

Bruzelius C. The Thirteenth-Century Church at Saint-Denis. New Haven, 1985.

Chenu M.-D. Auctor, Actor, Autor // Archivium latinitatis medii aevi. Bulletin Du Cange. 1927. Vol. 3. P. 81-86.

Claussen P.C. Kathedralgotik und Anonymität 1130-1250 // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1993-1994. Bd. 46-47. S. 140-160.

Compagnon A. La Seconde Main ou le travail de la citation. P., 1979.

Deremble J.-P., Manhes C. Les Vitraux légendaires de Chartres. Des récits en images. P., 1988.

Deuchler F. Le sens de la lecture. A propos du boustrophédon // Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki. P., 1981. P. 251-258.

Esch A. Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien // Archiv für Kulturgeschichte. 1969. Bd. 51. S. 1-64.

Gage J. Colour and Culture. L., 1993.

Grodecki L. Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle // Gazette des beaux-arts. 1949. Vol. 36. P. 5-24.

Grodecki L. Le Maître de saint Eustache de la cathédrale de Chartres // Gedenkschrift Ernst Gall. München, 1965. S. 171-194.

Gross W. Gotik und Spätgotik. Frankfurt-am-Main, 1969.

Hahnloser H.R. Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Graz, 1972 [1935].

Hertz C. Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne. P., 1963.

Henriet J. La cathédrale Saint-Étienne de Sens: le parti du premier Maître et les campagnes du XII^e siècle // Bulletin monumental. 1982. T. 140. P. 81-174.

Hugues de Saint-Victor. L'Art de lire. Didascalicon / trad. M. Lemoine. P., 1991.

Ilg A. Theophilus Presbyter. Schedula diversarum artium. Wien, 1874.

Illich I. Du visible au lisible: la naissance du texte. Un commentaire du Didascalicon de Hugues de Saint-Victor / trad. J. Mignon. P., 1991.

Jencks C. The Language of Post-Modern Architecture. L., 1977.

Kemp W. Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München, 1987.

Kimpel D. Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique // Bulletin monumental. 1977. T. 135. P. 195-222.

Krautheimer R. Introduction à une "iconographie de l'architecture médiévale" / trad. A. Girod, M. Thévenaz. P., 1993 [1942].

Kunst H.-J. Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts — Die Kathedrale von Reims // Bauwerk und Bildwerk im Ho-

chmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte / Hrsg. K. Clausberg et al. Giessen, 1981.

Lautier C. Les peintres-verriers des bas-côtés de la nef de Chartres au début du XIII^e siècle // *Bulletin monumental*. 1990. T. 148. P. 7–45.

Leniaud J.-M. Jean-Baptiste Lassus (1807–1857) ou le temps retrouvé des cathédrales. P., 1980.

McKnight Crosby S. The Royal Abbey of Saint-Denis from its Beginnings to the Death of Suger, 475–1151. New Haven; L., 1987.

Michler J. Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume // *Wallraf Richartz Jahrbuch*. 1977. Bd. 39. S. 29–64.

Michler J. La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur // *Bulletin monumental*. 1989. T. 147. P. 117–131.

Michler J. Die Dominikanerkirche zu Konstanz und die Farbe in der Bettelordensarchitektur um 1300 // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1990. Bd. 55. S. 253–276.

Minnis A.J. Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages. L., 1984.

Mortet V. La maîtrise d'œuvre dans les grandes constructions du XII^e siècle et la profession d'appareilleur // *Bulletin monumental*. 1906. T. 70. P. 263–270.

Mortet V., Deschamps P. Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen Âge, XI^e–XIII^e siècles. P., 1995 [1911].

Muratova X. Vir quidem fallax et falsidicus sed artifex praelectus. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Âge // *Artistes, artisans et production au Moyen Âge*. 3 vols / éd. par X. Barral i Altet. P., 1986–1990. Vol. 1. P. 53–72.

Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite / trad. M. de Gandillac. P., 1980 [1943].

Prache A. Saint-Rémi de Reims, l'œuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique. P.; Genève, 1978.

Reudenbach B. Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und exegetischer Literatur // *Frühmittelalterliche Studien*. 1980. Bd. 14. S. 310–351.

Schlink W. Zwischen Cluny und Clairvaux. Die Kathedrale von Langres und die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts. Berlin, 1970.

Settis S. Von auctoritas zu vetustas: die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1988. Bd. 51–52. S. 157–179.

Settis S. Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique // *Annales*. 1993. Bd. 48–46. S. 1347–1380.

Sauer J. Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg-im-Breisgau, 1902.

Warnke M. Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen. Frankfurt-am-Main, 1979.

Webb G. Architecture in Britain. The Middle Ages. Harmondsworth, 1956.

V. ФУНКЦИИ СКУЛЬПТУРНОГО ОБРАЗА

Antoine J.-P. Ad perpetuam memoriam. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie: 1250-1400 // Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge — Temps modernes. 1988. Vol. 100-102. P. 541-615.

Barash M. Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art. N.Y., 1976.

Baxandall M. The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. New Haven; L., 1980.

Baxandall M. L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance / trad. Y. Delsaut. P., 1985 [1972].

Berger B.D. Le Drame liturgique de Pâques du Xe au XIIIe siècle. Liturgie et théâtre. P., 1976.

Berliner R. Arma Christi // Münchner Jahrbuch für bildende Kunst. 1955. 3. Folge. Bd. 6. S. 35-152.

Bonaventura. Opera omnia. 10 vols. Quaracchi, 1882-1902.

Braun J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. München, 1924.

Bütiner F.O. Imitatio pietatis // Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung. Berlin, 1983.

Carruthers M.J. The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge, 1990.

Corbin S. La Déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux. P.; Lisboa, 1960.

Dettloff S. Wit Stwocz. Wrocław, 1961.

Duggan L.G. Was Art really the "Book of the Illiterati"? // Word and Image. 1989. Vol. 3. P. 227-251.

Ehresmann D.L. Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece // The Art Bulletin. 1982. Vol. 64. P. 359-369.

Engemann J. Das Hauptportal der Hohnkirche in Soest, sein komplexes Bildprogramm und die Frage nach der Beziehung zum Betrachter // Artistes, artisans et production au Moyen Âge / éd. par X. Barral i Altet. 3 vols. P., 1986-1990. Vol. 3. P. 387-435.

Esmeijer A.C. Divina quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis. Assen; Amsterdam, 1978.

Francovich G. De. L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso // Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. 1938. Bd. II. S. 143-261.

Gnudi C. Le jubé de Bourges et l'apogée du "classicisme" dans la sculpture de l'Île-de-France au milieu du XIII^e siècle // *Revue de l'art*. 1969. No. 3. P. 18–36.

Goudaud L. Dévotions et pratiques ascétiques du Moyen Âge. P., 1925.

Goudaud L. Muta praedicatio // *Revue bénédictine*. 1930. Vol. 42. No. 1. P. 168–171.

Gy P.-M. La Liturgie dans l'histoire. P., 1990.

Hajdu H. Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters. Wien; Amsterdam; Leipzig, 1936.

Hamburger J.F. The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans // *The Art Bulletin*. 1989. Vol. 71. P. 20–46.

Hamburger J.F. Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript // *Gesta*. 1992. Vol. 31. P. 108–134.

Haussherr R. Das Imewardkreuz und der Volto-Santo-Typ // *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 1962. Bd. 16. S. 129–180.

Haussherr R. Der Tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes. Bonn, 1963.

Haussherr R. Über die Christus-Johannes-Gruppe. Zum Problem "Andachtsbilder" und deutsche Mystik // *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag. Berlin, 1975.

Heiler F. La Prière / trad. F. Kruger, J. Marty. P., 1931.

Hood W. Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Frescoes at S. Marco // *The Art Bulletin*. 1986. Vol. 48. P. 195–206.

Keller H. Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit // *Festschrift für Hans Jantzen*. Berlin, 1951. S. 71–91.

Keller H. Der Flügelaltar als Reliquienschrein // *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik*. Festschrift Theodor Müller. München, 1965. S. 125–144.

Konigson E. L'Espace théâtral médiéval. P., 1975.

Krüger K. Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert. Berlin, 1992.

Kurmann P. Die Pariser Komponenten in der Architektur und Skulptur der Westfassade von Notre-Dame zu Reims // *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*. 1984. Neue Folge. Bd. 35. S. 41–82.

Lane B.G. The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting. N.Y., 1984.

Lateinische Osterfeiern und Osterspiele / ed. W. Lipphardt. Berlin; N.Y., 1975–1981.

Lugli A. Guido Mazzoni e la Rinascita della Terracotta nel Quattrocento. Torino, 1990.

Marrow J.H. Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative. Kortrijk, 1979.

Meier T. Die Gestalt Mariens im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters. Berlin, 1959.

Pächt O. The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England. Oxford, 1962.

Panofsky E. La Vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer / trad. D. Le Bourg. P., 1987 [1943].

Parker E.C. The Descent from the Cross: its Relation to the Extralitur-gical Depositio Drama. N.Y., 1975.

Philippot P. Les grisailles et les "degrés de réalité" de l'image dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles // Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique. 1966. Vol. 15. P. 225-242.

Pickering F.P. Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter. Berlin, 1966.

Pressouyre L. St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Icono-graphic Program in the Cloisters // Gesta. 1973. Vol. 12. P. 71-92.

Recht R. Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525). Strasbourg, 1987.

Ringbom S. De l'icône à la scène narrative / trad. de l'anglais par P. Joly, L. Milési. P., 1997 [1965].

Ringbom S. Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the place of Art in Late Medieval Piety // Gazette des beaux-arts. 1969. No. 73. P. 159-170.

Roeder A. Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern-Oster-spiele. München, 1974.

Rosenberg A. Die christliche Bildmeditation. München, 1955.

Rossi P. Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz. Milano; Napoli, 1960.

Sauerländer W. Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblicke und Fra-gen // Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur / Hrsg. R. Haussherr. 5 Bde. Stuttgart, 1977-1979. Bd. 5. S. 169-245.

Sauerländer W. Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Duc's "Dictionnaire du mobilier français" // Arte Medievale. 1983. Vol. 1. P. 221-240.

Schaelicke B. Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahme-gruppen des Mittelalters in Spanien. Berlin, 1975.

Schmitt J.-Cl. La Raison des gestes dans l'Occident médiéval. P., 1990.

Skubiszewski P. Der Stil des Veit Stoss // Zeitschrift für Kunstgeschich-te. 1978. Bd. 41. S. 93-135.

Smith M.T. The Use of Grisaille as a Lenten Observance // Marsyas. Studies in the History of Art. 1959. Vol. 8. P. 43-54.

Söhring O. Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen. Erlan-gen, 1900.

Stratford N. Le mausolée de saint Lazare à Autun // Le Tombeau de saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus. Autun, 1985. P. 11-38.

- Stuhr M.* Der Krakauer Marienaltar von Veit Stoss. Leipzig, 1992.
- Suckale R.* Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder // *Städel Jahrbuch*. 1977. Neue Folge. Bd. 6. S. 177–208.
- Suso H.* Œuvres complètes / trad. J. Ancelet-Hustache. P., 1977.
- Taralon J.* La Majesté d'or de Sainte Foy du trésor de Conques // *Revue de l'art*. 1978. No. 40–41. P. 9–22.
- Taubert J.* Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen // *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*. München, 1978. S. 38–50.
- Toschi E.M.* L'Antico dramma sacro italiano. 2 volumi. Firenze, 1926.
- Vetter E.M.* Das Christus-Johannes Bild der Mystik // *Mystik am Oberrhein und in benachbarten Gebieten*. Freiburg-im-Breisgau, 1978. S. 37–49.
- Weise G.* Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien / Hrsg. P. Kluckhohn, E. Rothacker. Halle; Salle, 1939.
- Weyman U.* Die deutsche Mystik und ihre Wirkung auf die bildende Kunst. Berlin, 1938.
- White J.* Duccio. Toscan Art and the Medieval Workshop. L., 1979.
- Wilmart A.* Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Âge latin. Études d'histoire littéraire. P., 1932.
- Wirth J.* L'Image médiévale. Naissance et développements (VI^e–XV^e siècle). P., 1989.
- Yates F.A.* L'Art de la mémoire / trad. D. Arasse. P., 1975 [1966].
- Young K.* The Drama of the Medieval Church. 2 vols. Oxford, 1933.
- Zinn G.A.* Mandala Symbolism and Use in the Mysticism of Hugh of St. Victor // *History of Religions*. 1972. Vol. 12–11. P. 317–341.

VI. МОДЕЛИ, ТРАДИЦИЯ ФОРМ И ТИПОВ, МЕТОДЫ РАБОТЫ

- Bauch K.* Das mittelalterliche Grabbild. Berlin, 1976.
- Beck H., Bredekamp H.* Kompilation der Form in der Skulptur um 1400. Beobachtungen an Werken des Meisters von Grosslobming // *Städel-Jahrbuch*. 1977. Neue Folge. Bd. 6. S. 129–157.
- Bialostocki J.* Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Berlin, 1972.
- Bloch P.* Bildnis im Mittelalter — Herrscherbild — Grabbild — Stifterbild // *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes* / Hrsg. P. Bloch. Berlin, 1980. S. 105–120.
- Bruggen E.* Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg, 1989.
- Campbell L.* The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century // *The Burlington Magazine*. 1976. Vol. 118. P. 188–198.

Castelnuovo E. Portrait et société dans la peinture italienne / trad. S. Darses. P., 1993 [1973].

Clasen K.H. Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis. Berlin; N.Y., 1974.

Claussen P.C. Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200 // Wallraf-Richartz Jahrbuch. 1973. Bd. 35. S. 83–108.

Dehaisnes C. Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. Documents et extraits divers. 2 vols. Lille, 1886.

Didier E.R., Recht R. Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV^e siècle. À propos de l'exposition des Parler à Cologne // Bulletin monumental. 1980. T. 138. P. 173–219.

Duby G. La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale // Hommes et structures du Moyen Âge. P.; Den Haag, 1973 [1967].

Erlande-Brandenburg A. Le roi est mort. Genève, 1975.

Les Fastes du gothique. Le Siècle de Charles V. P., 1981–1982.

Ewing D. Marketing Art in Antwerp, 1460–1560: Our Lady's Pand // The Art Bulletin. 1990. Vol. LXXII. P. 558–584.

Floerke H. Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert. München; Leipzig, 1905.

Giesey R.E. The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France. Genève, 1960.

Gilson E. La Philosophie au Moyen Âge. P., 1922. (Рус. изд.: Жильсон Э. Философия в Средние века: от истоков патристике до конца XIV века. М., 2010.)

Grassi E. Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln, 1980 [1962].

Guénee B. Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval. P., 1980. (Рус. изд.: Гене Б. История и историческая культура средневекового Запада. М., 2002.)

Hahnloser H.R. Das Gedankenbild im Mittelalter und seine Anfänge in der Spätantike // Atti del convegno internazionale sul tema: tardo antico e alto medioevo: la forma artistica nel passaggio dall'antichità al Medioevo (Roma, 4–7 aprile 1967). Roma, 1968. P. 255–266.

Huth H. Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt, 1967 [1925].

Jacobs L.F. The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron // The Art Bulletin. 1989. Vol. 71. P. 208–229.

Jenni U. Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizen. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch. 2 Bde. Wien, 1976.

Kaemp H. Pierre Dubois und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalbewusstseins um 1300. Leipzig; Berlin, 1935.

Kantorowicz E.H. Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge / trad. J.-Ph. Genet, N. Genet. P., 1989 [1957]. (Рус.

изд.: Канторович Э.Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М., 2014.)

Keller H. Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters // Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1939. Bd. III. S. 226–356.

Keller H. Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart. Freiburg-im-Breisgau, 1970.

Kohn A. Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung. Greifswald, 1930.

König E. Gesellschaft, Material, Kunst. Neue Bücher zur deutschen Skulptur um 1500 // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1984. Bd. 4. S. 535–558.

Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Frankfurt-am-Main, 1975.

Kurmann P. La Façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. P.; Lausanne, 1987.

Labuda A.S. Individuum und Kollektiv in den Forschungen zur spätgotischen Kunst // Akten des XXV. Kongresses für Kunstgeschichte. Wien, 1985. Bd. 3. S. 45–50.

Ladner G. Die Anfänge des Kryptoporträts // Angesicht zu Angesicht, Porträtstudien Michael Stettler zum 70. Geburtstag / Hrsg. F. Deuchler et al. Bern, 1983. S. 78–97.

Legner A. Bilder und Materialien in der spätgotischen Kunstproduktion // Stadel-Jahrbuch. 1977. Neue Folge. Bd. 6. S. 158–176.

Le Goff J. La Naissance du Purgatoire. P., 1981. (Рус. изд.: Ле Гофф Ж. Рождение чистилища. М., 2009.)

Le Goff J. Saint Louis. P., 1996. (Рус. изд.: Ле Гофф Ж. Людовик IX Святой. М., 2001.)

Montias J.M. Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey // The Art Bulletin. 1990. No. 72. P. 358–373.

Montias J.M. Le marché de l'art aux Pays-Bas (XV^e-XVII^e siècles). P., 1996.

Neubert F. Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters // Romanische Forschungen. 1911. Bd. 39. S. 557–679.

Panofsky E. Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art / trad. H. Joly. P., 1983 [1924]. (Рус. изд.: Панофски Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002.)

Panofsky E. Sculpture funéraire / trad. D. Collins. P., 1995 [1964].

Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. 5 Bde. Köln, 1978–1980.

Pouchelle M.-C. Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge. Savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel. P., 1983.

Prinz von Hohenzollern J.G. Die Königsgalerie der französischen Kathedrale. Herkunft, Nachfolge. München, 1965.

Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. 2 Bde. Köln, 1972–1973.

Quicherat J. Histoire du costume en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. P., 1876.

Richard J.M. Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302–1329). P., 1887.

Robin F. La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René. P., 1985.

Sauerländer W. La Sculpture gothique, 1140–1270. P., 1972 [1970].

Scheffler W. Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späten Mittelalter (1292–1519) // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1910. Bd. 38. S. 318–338.

Schlosser J. von. Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1902. Bd. 23. S. 279–338.

Schlosser J. von. Portraiture // Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung. 11. Ergänzungsband Oswald Redlich zugeeignet. Innsbruck, 1929. S. 881–894.

Schmidt G. Gotische Bildhauer und ihre Meister. 2 Bde. Wien; Köln; Weimar, 1992.

Schultz A. Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. Leipzig, 1879.

Siebert F. Der Mensch um Dreizehnhundert im Spiegel deutscher Quellen. Studien über Geisteshaltung und Geistesentwicklung. Berlin, 1931.

Sommer C. Die Anklage der Idolatrie gegen Pabst Bonifaz VIII und seine Porträtstatuen. Freiburg-im-Breisgau, 1919.

Strayer R. The Reign of Philip the Fair. Princeton, 1980.

Suckale R. Die Bamberger Domsulpturen // Münchner Jahrbuch für bildende Kunst. 1987. 3. Folge. Bd. 38. S. 27–82.

Taubert J. Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München, 1978.

Vöge W. Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Strassburg, 1894.

Vöge W. Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien. Berlin, 1958.

Warburg A. Essais florentins / trad. S. Muller. P., 1990. (Рус. изд.: Варбург А. Великое переселение образов. СПб., 2008.)

Wenck K. Philipp der Schöne von Frankreich, seine Persönlichkeit und das Urteil der Zeitgenossen. Marburg, 1905.

White J. The Reliefs on the Façade of the Duomo at Orvieto // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1959. Vol. XXII. P. 254–302.

Wright G.S. A Royal Tomb Program in the Reign of St. Louis // The Art Bulletin. 1974. Vol. 56. P. 224–243.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Auerbach E. Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern, 1958.

Brincken A.D. von den. Mappa mundi und Chronographia. Studien zur imago mundi des abendländischen Mittelalters // Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters. 1968. Bd. 24/1. S. 118–186.

Camille M. Seeing and reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy // Art History. 1985. Vol. 8/1. P. 26–49.

Davies M. Rogier van der Weyden. Essai accompagné d'un catalogue critique des œuvres qui lui ont été attribuées ainsi qu'à Robert Campin. Bruxelles, 1973.

Gombrich E.H. Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance. L.; N.Y., 1966.

Gombrich E.H. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. Oxford, 1979.

Jauss H.R. Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur // Die nicht mehr Schönen Künste / Hrsg. H.R. Jauss. München, 1968. S. 143–168.

Panofsky E. Les Primitifs flamands / trad. D. Le Bourg. P., 1992 [1953].

Quadlbauer F. Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter. Wien, 1962.

Zink M. La Prédication en langue romane avant 1300. P., 1976.

Zumthor P. La Mesure du monde. P., 1993.