

# СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ.....	7
ОТ ПЕРЕВОДЧИКА .....	9
ВВЕДЕНИЕ .....	12
<b>ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОТ РОМАНА О МЕХАНИКЕ К СОБОРУ СВЕТА.....</b>	<b>17</b>
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
<b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВО СОБОРОВ .....</b>	<b>81</b>
III. ВИДИМОЕ И НЕВИДИМОЕ .....	83
Взгляд на готию .....	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: Кентерберри, Кёльн, Прага. . . . .	163
Архитектура, цвет и витраж . . . . .	172
V. ФУНКЦИИ СКУЛЬПТУРНОГО ОБРАЗА. . . . .	190
Почитаемый образ. . . . .	191
Скульптурный образ и литургия. . . . .	203
Собор как театр памяти. . . . .	219
Выразительность, цвет, драпировка . . . . .	232
VI. МОДЕЛИ, ТРАДИЦИЯ ФОРМ И ТИПОВ, МЕТОДЫ РАБОТЫ. . . . .	253
Новая модель: королевский портрет. . . . .	254
Традиция форм и типов. . . . .	264
Творческие методы . . . . .	285
Выставка, рынок искусства . . . . .	296
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.	
СОБОР КАК ВИЗУАЛЬНАЯ СИСТЕМА. . . . .	299
ПРИЛОЖЕНИЕ.	
ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА. . . . .	313
ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМАМ . . . . .	335

## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

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

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

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

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

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

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

*17 декабря 2013 г.*

*Ролан Рехт*

\* \* \*

С удовольствием выражаю глубокую признательность Олегу Воскобойникову, взявшемуся за перевод: его работа, 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 рецензиям<sup>1</sup>. 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-

<sup>1</sup> *Maxwell R.A. L'image à l'époque romane by Jean Wirth, Le croire et le voir: l'art des cathédrales (XII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> 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 полихромии, 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 историко-графических проблем. Прежде всего нам интересно, как XIX и XX вв. представляли себе готическое искусство, как интеллектуальные течения могли повлиять на формирование исторической концепции. «Готика» не одно и то же для Виолле-ле-Дюка, Панофского, Фосийона или Зедльмайра. За каждой из двух мировых войн следовала переоценка готики, особенно в германских землях: нам представляется весьма полезным попытаться осмыслить — пусть даже в самых общих чертах — эти течения в широком интеллектуальном и символическом контексте. Важно знать, на основании каких представлений сложилось наше нынешнее понимание «готического» Средневековья. Этот очерк покажет читателю, что всякое здание, даже если оно претендует на отражение какой-то особой идеи, задуманной его автором, в наименьшей мере построено из камней, взятых из предшествующих построек. Мы не ставим задачи определить эти интеллектуальные сооружения ни в качестве «авторитетов» (*auctoritas*), ни в качестве «почтенной старины» (*vetustas*). Это скорее стратегический срез, призванный навести смысловые мосты между нашим предметом и нами самими.

ОТ РОМАНА  
О МЕХАНИКЕ  
К СОБОРУ СВЕТА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



# I. Готическая архитектура: технические и символические аспекты

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

Эмигрировав в Америку, Пауль Франкль закончил объемистую рукопись о литературных источниках и интерпретациях готического искусства в течение восьми веков, работу над которой он начал на двадцать лет раньше<sup>1</sup>. 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.

<sup>1</sup> 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»?

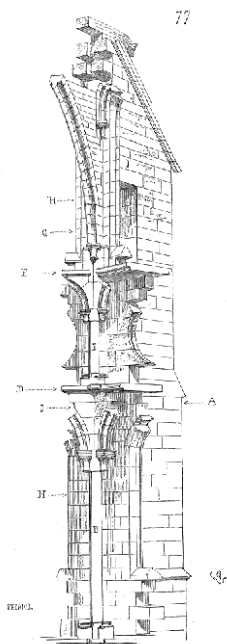
Судьба готики делится на два периода, соответствующих двум противоположным оценкам. Итальянцам XV в. и, чуть позже, Вазари мы обязаны началом бесконечной диатрибы против всевозможных несуразностей формального характера, которые приписывались готике вплоть до конца XVIII в.: лишь в середине столетия во 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, применив 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 Жюливе, позволяет заметить, в чем пошел дальше взгляд археолога, взявшегося за интерпретацию конструктивной системы прошлого. На самом деле, как сказал бы Кьюве, 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 стрельчатых перекрытий», представлявшуюся ему элементом наиболее завершенным, но все же до конца не использованным людьми XIII в. В такой способности к совершенствованию он видел будущее архитектуры, которая «объединила бы духовную братскую общину верующих под символическим сводом сооружения, одновременно ограниченного стенами и, хотя это кажется невозможным, необъятного».

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

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

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

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)