

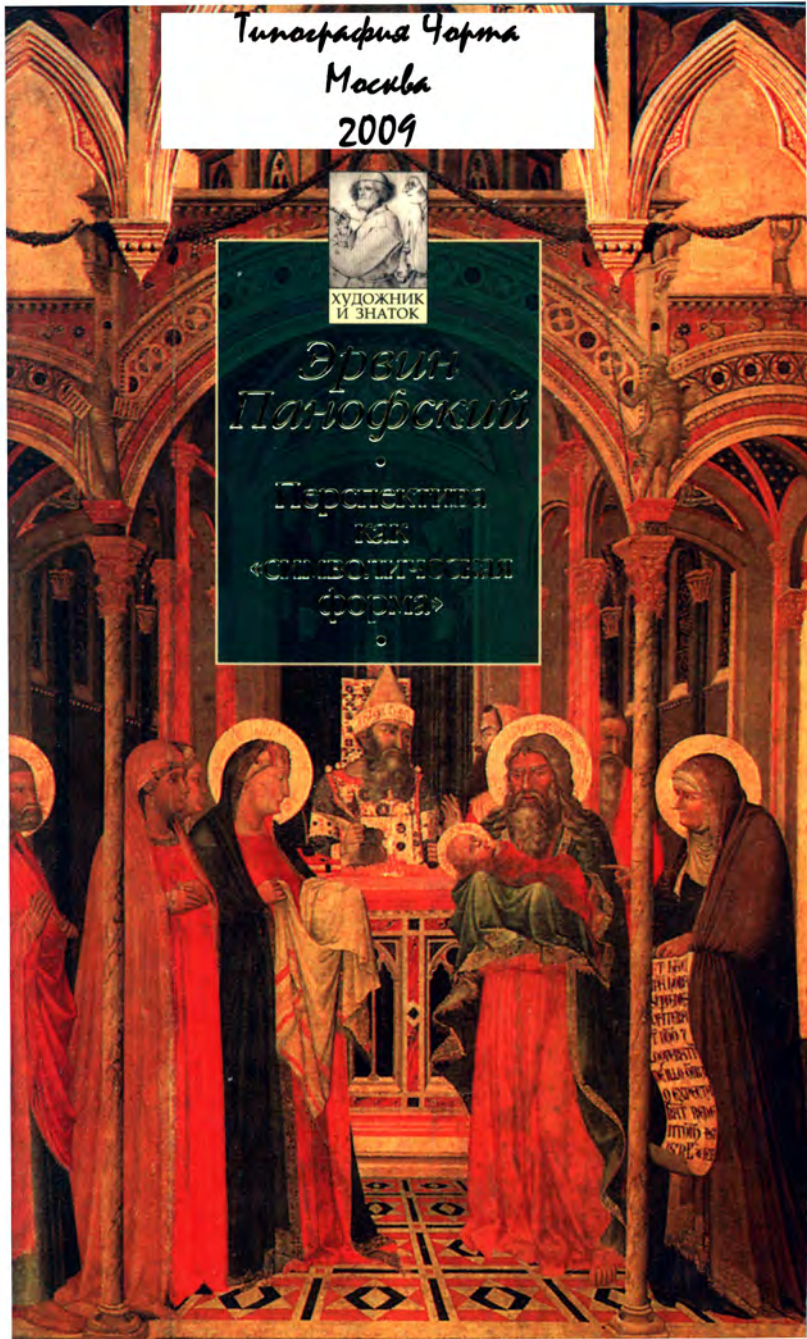
Типография Чорта
Москва
2009



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Эрвин
Пановский

Перспективная
текст
«Символическая
форма»





Серия
«ХУДОЖНИК И ЗНАТОК»

Генрих Вёльфлин
Ренессанс и барокко

Кеннет Кларк
Нагота в искусстве

Кеннет Кларк
Пейзаж в искусстве

Эрвин Панофский
Перспектива
как «символическая форма»
Готическая архитектура
и схоластика

Николай Певзнер
Английское
в английском искусстве

Умберто Эко
Эволюция
средневековой эстетики

Перспектива как «символическая форма»

Перевод

И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной

Готическая архитектура и схоластика

Перевод Л. Н. Житковой



Санкт-Петербург
«Азбука-классика»
2004

УДК 7.0
ББК 85.1
П 16

Перевод сделан по изданиям:

Panofsky E. Die Perspektive als «symbolische Form» // Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924–1925.

Leipzig; Berlin, 1927;

Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism.

Latrobe, Pennsylvania, 1951.

Серия «Художник и знаток»

Автор проекта

И. А. ДОРОНЧЕНКОВ

Перевод с немецкого

И. В. ХМЕЛЕВСКИХ, Е. Ю. КОЗИНОЙ

Перевод с английского

Л. Н. ЖИТКОВОЙ

Перевод цитат

с древнегреческого и латинского

Д. И. ЗАХАРОВОЙ

Оформление серии и макет

А. В. ДЗЯКА

Подготовка иллюстраций

В. А. МАКАРОВА

В марке серии использован рисунок

Питера Брейгеля «Художник и знаток»

Издательство благодарит д-ра Герду Панофски

за разрешение опубликовать на русском языке

труды ее мужа Эрвина Панофского

«Перспектива как „символическая форма“»

и «Готическая архитектура и схоластика»

© И. Хмелевских, перевод, 2004

© Е. Козина, перевод, статья, 2004

© Л. Житкова, перевод, 2004

© Д. Захарова, перевод цитат, 2004

© А. Дзяк, оформление серии, 2004

© «Азбука-классика», 2004

ISBN 5-352-00690-5

СОДЕРЖАНИЕ

Елена Козина

«Перспектива...» Эрвина Панофского
как символическая форма • 7

Эрвин Панофский

Перспектива как «символическая форма» • 29

Перевод И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной

Примечания • 98

Список иллюстраций • 209

Эрвин Панофский

Готическая архитектура и схоластика • 213

Перевод Л. Н. Житковой

Примечания • 312

Список иллюстраций • 326

Указатель имен • 329

«Перспектива...» Эрвина Панофского как символическая форма

Эрвин Панофский — крупнейший исследователь культуры Средних веков и Возрождения, один из основателей иконологии, «отец» американского искусствознания — навсегда останется символической фигурой в истории искусства XX века. Для нескольких поколений европейских и американских ученых авторитет его стал безусловным, а «иконологический» метод получил универсальное применение, о чем и не помышлял сам автор. Не менее значительную роль сыграл Панофский и для современного — постмодернистского — поколения в искусствознании. Развенчание иконологии и ниспровержение ее корифеев с Панофским во главе стало не только проявлением конфликта «отцов» и «детей», но и верным способом самоутверждения в «новой» истории искусства. Как бы то ни было, более полувека в самых разных сферах науки об искусстве фигура Панофского по-прежнему сохраняет свою притягательность и власть.

Эрвин Панофский родился в Ганновере 30 марта 1892 года. Его учитель и друг Вальтер Фридлиндер говорил, что в колыбели этого младенца одарили феи Достатка и Ума, а вместо Красоты он получил дар открывать взятую с полки книгу на нужном месте¹. Его память и способности поражали воображение препода-

давателей: в шестнадцать лет он знал наизусть все сонеты Шекспира и «Божественную комедию». Уже во время учебы в Берлинском университете Панофский получил премию за исследование итальянских источников в математических построениях Дюрера — работу, использованную впоследствии в большой статье «Перспектива как „символическая форма“» и положившую начало его исследованиям творчества Дюрера. В двадцать два года ученый защитил в университете Фрайбурга докторскую диссертацию «Художественная теория Дюрера». В 1921 году он получил место приват-доцента по истории искусства в только что образованном Гамбургском университете.

Трудно представить себе более благотворную среду для неординарно мыслящего немецкого ученого, чем Гамбург 20-х годов прошлого века. Здесь вокруг университета объединилась плеяда блестящих умов, среди которых были философ Эрнст Кассирер, историки искусства Макс Зауерландт, Ганс Либершютц, Эдгар Винд, историк Рихард Саломон. Другим, еще более существенным центром научной жизни довоенного Гамбурга являлась библиотека, основанная Аби Варбургом (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg). Ее издание (Vorträge der Bibliothek Warburg) стало одним из самых острых и перспективных научных журналов первой половины XX века. Одновременно с Панофским в нем печатались Фриц Закль, Рудольф Виттковер, Эрнст Кассирер, Адольф Гольдшмидт и многие другие.

В этом кругу с середины 20-х годов Аби Варбург, Эрвин Панофский и Фриц Закль, то объединяясь, то соревнуясь, ищут разные пути в исследовании знаков и символов в культуре, намечая контуры «иконологического» метода интерпретации художественных про-

изведений. Совместный триумф Панофского и Закля, расшифровавших утраченное значение гравюры Дюрера «Меланхолия I»², стал весомым доказательством жизнеспособности и перспектив нового метода. Фриц Закль отмечал в докладе о деятельности библиотеки: «В совместной работе университета и нашей библиотеки, кажется, рождается своего рода „гамбургская школа“ истории искусства...»³ В 1927 году в очередном выпуске докладов библиотеки Варбурга появилась «Перспектива как „символическая форма“» Эрвина Панофского.

Для того чтобы понять некоторые особенности этого сочинения, следует обратиться к его истокам. Точные построения в искусстве заинтересовали Панофского еще в студенческие годы. Продолжением этих занятий стало его обращение к теоретическим и в том числе математическим трудам Дюрера, а также публикация 1921 года, посвященная учениям о пропорциях, так что «Перспектива...», вышедшая в 1927 году, стала итогом многолетних исследований. (Скупулезные примечания, объем которых в четыре раза превышает основной текст, говорят прежде всего об исключительной осведомленности Панофского в этом предмете.)

Другим не менее важным вдохновителем этого труда стал Эрнст Кассирер. В 1921–1922 годах Кассирер читал в библиотеке Варбурга курс лекций, часть которого была опубликована в статье «Понятие символической формы в структуре гуманитарных наук»⁴, а в 1923 году появился первый том его книги «Философия символических форм»⁵. Восхищение Панофского работами философа ощутимо и в его лекциях той поры, и в целом ряде последующих публикаций,

но именно исследование перспективы демонстрирует влияние Кассирера ярче всего. Уже само название работы «Перспектива как „символическая форма“» свидетельствует о совершенно ином угле зрения на давно занимавшую автора проблему и одновременно — о зрелости новой методологии.

К 1927 году молодой приват-доцент был известен не только как незаурядный лектор, но и как автор нескольких значительных работ, среди которых «Художественная теория Дюрера и ее связи с художественными теориями итальянцев» (1915), «Идея. К истории понятия в художественной теории древности» (1924) и «Немецкая скульптура XI–XIII веков» (1924). Все они, согласно немецкой академической традиции, снабжены внушительным аппаратом, но именно в «Перспективе...» тяжеловесная наукообразность языка, размах и неукротимая обстоятельность комментария превосходят допустимые даже в математической среде пределы. Вряд ли возможно объяснить это обстоятельство усердием начинающего ученого — скорее возникает ощущение, что Панофский, осознавая нетрадиционность своего подхода к теме, «сверхкомпенсирует» (по его собственному выражению⁶) ее «сверхтрадиционностью» аппарата.

В перспективе как модели восприятия пространства Панофский видел прежде всего форму мироощущения, «духовного» пространства, присущего каждой эпохе. Эволюция этих представлений выстроена в тексте как сложное, но неуклонное движение к линейной перспективе и «систематической» модели мироздания Нового времени, пошатнувшейся лишь с появлением теории относительности за несколько лет до выхода книги Панофского.

Античное единство материального, то есть «тележного», мира, воспринимавшего вслед за Аристотелем самое пространство космоса как «последнюю границу наибольшего тела», породило перспективную модель с единой осью схода, но неоднородным и конечным пространством, всегда оставшимися лишь «промежутком между телами». Панофский находит для него яркую характеристику «агрегатного» пространства. Средние века отвергли иллюзионистические приемы передачи внешнего мира, максимально сведя как пространство, так и тела к плоскости, но тем самым впервые утвердили их подлинную «однородность». В единении архитектурной и пластической формы готических соборов, равно как и в синтезе скульптуры порталов и «отграниченного» балдахинами или рельефными тимпанами их пространственного окружения, Панофский видит важнейшую предпосылку появления будущей «систематической» модели пространства — линейной перспективы Ренессанса с единым центром.

Совершенно другое звучание придает этой монументальной картине развития, куда более разветвленной, чем может передать пунктир пересказа, необыкновенно напряженная, динамичная, порой страстная интонация. Ее постоянно нарастающий, не терпящий пауз и не знающий вялости ритм ощутим даже в печатном тексте. Периоды речи огромны, абзацы распростираются на несколько страниц. Отдельные слова, выражения, а иногда целые фразы для дополнительного акцента выделены разрядкой. Всякий новый оборот, имеющий какое-то отношение к предыдущему, следует за ним через точку с запятой. Порой кажется, что автор боится точек, как боятся перевести

дыхание: даже когда завершение мотива неизбежно, новое предложение начинается на той же строке через тире и/или с соединительного союза⁷. Эта живая, пульсирующая речь (берущая начало от доклада, прочитанного на семинарах библиотеки Варбурга, в отличие от сокрушительной монументальности сносок, наверняка написанных для печати) обладает совершенно особой силой убеждения.

Действительно, конструкция, созданная Панофским, не имеет изъянов, просчетов и исключений — развитие «символических форм» следует неуклонно поступательным и, что еще важнее, разумным путем. Когда «северо-готическое чувство пространства, окрепшее в архитектуре и, главным образом, в пластике, освоит фрагментарно уцелевшие в византийской живописи архитектурные и ландшафтные формы и переплавит их в новое и единое целое»⁸ — появляются Джотто и Дуччо, свершившие этот «важнейший синтез готического и византийского»⁹. Применение в «Благовещении» Амброджо Лоренцетти (1344) единой точки схода ортогоналей «словно бы символизирует открытие самой бесконечности»¹⁰, и с этого момента использование перспективно сокращающегося орнамента плиточного пола становится «примером координатной системы, воплощающей современное „систематическое пространство“»¹¹. При этом вряд ли стоит уличать Панофского в прямолинейности: и на пути «символических форм» встречаются отдельные ответвления и преграды. Так, пространственность Дуччо была, согласно его определению, «ограниченна» и «противоречива» и приводила к перспективному единству только «фрагментарную» плоскость. Поколение следовавших за ним мастеров обращалось к иным, иногда

более архаичным методам построения пространства. Кроме того, на севере, даже в Нидерландах, «имелось множество художников, которые, как, например, Рогир ван дер Вейден, мало интересовались обсуждаемой здесь проблемой и избегали в своих картинах применения единой точки схода»¹².

Однако к середине XV века Брунеллески — на практике либо Пьеро дела Франческа — в теории формулируют «математически точный образ линейной перспективы», первым олицетворением которого является уже «Троица» Мазаччо; и весь финал третьей главы становится апофозом торжествующего ratio: «Бесконечность, воплощенная в реальности, которая для Аристотеля вообще не вообразима, а для высокой схоластики вообразима только в виде Божественного всемогущества <...> отныне становится формой „natura naturata“... Неудивительно, что такой человек, как Джордано Бруно, с почти религиозным преклонением выстраивал этот вышедший из-под Божественного всемогущества пространственно-бесконечный и при этом насквозь метрический мир и придавал ему наряду с бесконечной протяженностью демокритовского *κενόν* бесконечную динамику мировой души»¹³.

Анализируя перспективу как искусственно созданную модель представлений о пространстве и, соответственно, о действительности, Панофский конструирует по аналогичному принципу систему собственных пространств, раскрывающихся во времени, разных сферах человеческой мысли и деятельности: «сферическое» и «телесное» пространства античности, «гомогенное» и «статичное» пространства линейной перспективы, «дробное» и «целостное» пространства

восприятия, «агрегатное», «систематическое», «эстетическое», «теоретическое» и, наконец, «психофизическое» пространства — усложняют и расслаивают созданный автором мир, как геологический пласт. В самой возможности появления и существования этих «сугубо субъективных» характеристик автор видит высшую философскую форму объективности пространства как такового. Из ткани математических формул, физических законов, древних текстов и иллюзорных живописных конструкций Панофский выстраивает умозрительное пространство истории и культуры, свободно перемещаясь в нем одновременно как обитатель и как Творец.

Словно подчеркивая искусственность категорий «средневековье» или «ренессанс», автор создает свою терминологию и собственную систему координат между античностью, средними веками и Новым временем. Перспектива перестает быть одним из приемов живописного воспроизведения действительности, она становится такой же самоценной моделью мироздания, как философия, поэзия, математика, то есть подлинно «символической формой» эпохи, согласно определению Кассирера¹⁴. Подводя итоги своего труда, Панофский заставляет видеть в перспективной конструкции еще и пророчество: «...неслучайно, что перспективное восприятие пространства за время всей истории своего художественного развития утверждалось дважды: впервые как знак конца — с крушением античной теократии, второй раз как знак начала — с торжеством современной антропократии»¹⁵.

Для создания столь гармоничного образа перспективы и одновременно «гуманистической» модели античности и «систематической» — Нового времени,

помимо неизменной веры Панофского в разумность цивилизации и культуры, было и другое основание. В сущности, этот портрет возникает как посмертный, ведь после появления теории относительности Эйнштейна «систематическое», а после Мировой войны и «гуманистическое» пространство уходит в небытие. Размышления на эту тему проходят лейтмотивом в философии и истории начала XX века¹⁶. В частности, столь близкий Панофскому по гамбургскому кругу Эрнст Кассирер счел необходимым написать пространное дополнение к своей книге «Материя и функция» (1910) именно в свете открытий Эйнштейна. Эта работа вышла в 1920 году и была просмотрена перед печатью самим физиком¹⁷. Панофский, который анализирует историю торжества рационального метода в рациональном мире, стоит уже на обломках последнего и, вероятно, поэтому не боится так откровенно идеализировать его.

Основная критика в адрес Панофского так или иначе оборачивалась именно против его «миротворчества»: свободное перемещение между эпохами и отдельными событиями истории, эксперименты с давно изученными источниками и фактами, избыточная эссеистичность, — но все отступало перед цельностью созданного им мира и вызывало новые и новые обращения к нему специалистов, далеких как от Средневековья, так и от Ренессанса¹⁸. В классическом немецком искусствознании «Перспектива...» Панофского навсегда осталась одной из ранних попыток увидеть под локальной художественной задачей — разработкой линейной перспективы в живописи — развивающуюся в истории философскую проблему восприятия и воспроизведения реальности.

В то же время революционный отказ от анализа формы в пользу анализа идеи в истории искусства начала прошлого века отнюдь нельзя назвать единоличным переворотом Панофского¹⁹. Его «Перспектива...» стала, в свою очередь, одной из «символических форм» эпохи. Несколькими годами раньше реформатор Венской школы искусствознания Макс Дворжак опубликовал книгу под симптоматичным названием «История искусства как история духа» (1924).

В 1931 году по приглашению Нью-Йоркского университета Эрвин Панофский впервые приехал в Америку как лектор, с условием проводить один семестр учебного года в Гамбурге. Однако после прихода к власти Гитлера ученый был вынужден остаться в Соединенных Штатах, как оказалось, навсегда. Несколько лет он преподавал в университетах Нью-Йорка и Принстона, читал отдельные лекции по всей стране, а в 1935 году получил приглашение стать членом гуманитарного отделения Института углубленных исследований (Institute for Advanced Study) в Принстоне, штат Нью-Джерси.

Судьба немецкой научной эмиграции, как и всякой другой, складывалась непросто. Многие из круга библиотеки Варбурга перебрались вслед за собранием книг в Лондон, но не все, как Фриц Закслъ или Эдгар Винд, смогли или не захотели остаться там. Эрнст Кассирер, например, некоторое время преподавал в Оксфорде, затем в Гетеборге (Швеция), пока тоже не осел в Принстоне. Вальтер Фридлиндер, эмигрировавший в Америку в шестьдесят два года и лишь в шестьдесят девять лет получивший профессорское место в Нью-Йоркском университете, был чрезвычайно стеснен в средствах до самой своей смерти.

Но для Панофского пребывание в Америке, причем именно в Принстоне, обернулось, по его собственным словам, «изгнанием в рай». Вынужденный постоянно читать лекции на неродном, по-иному организованном языке, перед аудиторией, далекой от гамбургской интеллектуальной элиты, он проясняет и оттачивает свою речь. Формулировки его обретают литую, емкую форму, не теряя при этом глубины и индивидуальной образности. Здесь Панофский стал тем, кем он остался в истории искусства, — автором «Иконологических исследований», «Ранней нидерландской живописи», «Ренессанса и ренессансов» и «Meanings...». Америка и Принстон дали ему, с одной стороны, новую свободу мысли и речи, на которую он вряд ли мог рассчитывать в интеллектуально перенаселенной и насквозь академичной Германии. С другой стороны, цвет европейского, и прежде всего немецкого, научного мира, нашедший себе убежище в Америке, не только создавал питательную среду для всего нового, но и устанавливал высокие профессиональные критерии.

Принстонский университет, где именно в 30-е годы для Панофского уже сложился круг потенциальных единомышленников во главе с Т. М. Грином и А. М. Френдом²⁰, привлекает только из числа немецких эмигрантов Пауля Франкля, Курта Вайтцмана, Адольфа Гольдшмидта, в конце 50-х годов — Эрнста Кассирера. В самом Институте углубленных исследований одновременно с Панофским работали лауреаты Нобелевской премии Альберт Эйнштейн, Вольфганг Паули, Томас Манн и социологи с мировым именем Кристиан Гаусс и Элвин Джонсон.

Средние века и средневековая архитектура, в частности, интересовали Панофского задолго до эмиграции. Но война, крушение устоев культуры, уничтожение рафинированного интеллектуального мира, осквернение Германии и перерождение немца в нациста наложили ощутимый след на всех ученых-эмигрантов, и на Панофского в том числе. В этой связи во второй половине 1940–1950-х годов в истории искусства поднимается новая волна интереса к Средним векам — как род ностальгии не только по погибшим и восстанавливаемым храмам и городам, но и по целостному, одухотворенному христианством и проникнутому разумом пространству прежней Европы, лицо которой в конечном итоге определила готика.

Одним из характерных «знаков» этого времени осознания утрат становятся так называемые Виммеровские чтения американского бенедиктинского ордена, взявшего на себя миссию поощрять искусство, так же как науку и религию²¹. Первым их лектором был католический философ Жак Маритен с сочинением «Подход человека к Богу»; за год до Панофского в колледж Св. Винсента был приглашен Ганс Зедльмайр, читавший главы своего «вагнерианского»²² опуса «Возникновение собора». В 1948 году на Виммеровских чтениях выступил Эрвин Панофский с серией лекций о готической архитектуре, которые в 1951 году вышли отдельной книгой.

«Готическая архитектура и схоластика» — компактный, четко структурированный, при этом вдохновенный и необыкновенно плотно написанный текст — характерен для «американского» стиля Панофского. Его истоки вновь можно проследить до гамбургского круга и, без сомнения, до Кассирера, однако куда

более существенна связь этого сочинения с вышедшей на пять лет раньше книгой «Аббат Сутерий и аббатство Сен-Дени»²³, с которой «Готическая архитектура...» составляет своего рода «парный» портрет эпохи.

Однако и здесь разрушительная реальность столкнулась с миром Панофского, обратив его средневековые исследования в подлинно «символическую форму». Поначалу он собирался издать комментированный перевод текстов аббата Сутерия, приурочив его к восьмисотлетнему юбилею освящения хора Сен-Дени 11 июня 1944 года. Именно эта дата стоит под предисловием автора к книге, которая вышла далеко за пределы первоначального замысла. Но появление ее в печати задержалось еще на два года не по вине автора²⁴.

6 августа 1945 года на Хиросиму была сброшена атомная бомба. Шестью днями позже был завершен объемный труд над проектом «Манхэттен», посвященный расчетам, разработке и результатам опытов над бомбой, включая первое испытание в Нью-Мексико (за которым в качестве физика наблюдал сын Панофского — Вольфганг)²⁵. Составителем этого отчета был глава отделения физики Принстонского университета Генри де Вольф-Смит, и университетское издательство отложило печать ждавшего своей очереди текста «Аббата Сутерия...» ради новой мировой сенсации. В сентябре 1945 года, наблюдая за третьим переизданием атомного отчета (в ноябре вышло пятое), Панофский писал в частном письме: «После того как мир восемьсот лет ждал английского перевода текста [Сутерия], он подождет и еще немного <...> все зависит от дальнейшего развития атомной бомбы»²⁶.

Идея преемственности и разумности человеческой цивилизации (при которых только и имеет смысл «иконология», восстанавливающая связи между разными пластами культуры) особенно в военные и послевоенные годы становится квинтэссенцией трудов Панофского. Впервые сформулировав программные определения *humanitas* и *humanismus* в статье 1940 года²⁷, ученый последовательно исходит из этих категорий во всех последующих работах. Аббат Сугерий, превратившийся в одноименной книге в коллективный образ эпохи, становится для Панофского, как ни избито это звучит, именно «гуманистическим» идеалом. Существовая у самого кормила власти Франции XII века — он далек от политических манипуляций. Неограниченный монарх в своей обители, он все амбиции, средства, силы и, наконец, душу вкладывает в создание грандиозного, драгоценного, впервые подлинно «светоносного» храма «во славу Божию». Мистический восторг аббата перед своим творением, принимающий то литургический, то визионерский характер, пропорционален преклонению Панофского перед созданным им монументом не святости — Сугерий Панофского далек от подвижничества и аскетизма, — но человеческой миссии созидания.

Излишне говорить о том, что и это произведение Панофского встретило многочисленные упреки в идеализации. Но, как точно сформулировал современный медиевист Бруно Ройденбах, «„Аббата Сугерия“ Панофского невозможно отнести к какому-либо отдельному жанру научной литературы. Это не историко-критическое издание источника... Это не обобщающее аргументированное исследование по средневековой истории или готической архитектуре и еще

менее — биография, но оно включает в себе что-то от каждого из этих жанров. И наперекор всей отчасти справедливой критике — до сих пор не появилось ничего лучше этого издания Панофского»²⁸.

«Готическая архитектура и схоластика» по сравнению с «Аббатом Сугерием...» обращает к нам другую сторону высокого Средневековья: это не история эпохи в фокусе отдельной личности, а история мысли, воплощенная в памятниках искусства. Панофский не просто обнаруживает аналогии между структурой готических соборов и схоластической доктриной (что уже делали и до него), он берется *доказать* их существование — развернуто, аргументированно входя в мельчайшие функциональные элементы обеих систем. Он утверждает, что связь между готической архитектурой и схоластикой больше чем простой «параллелизм», она представляет собой «не что иное, как причинно-следственное отношение»²⁹. Одну из основных причин тому автор видит в сложившемся в XII–XIII веках уникальном симбиозе университета — центра и источника всех форм образования и одновременно колыбели схоластики — и города. Панофский строит свой анализ взаимозависимости архитектуры и схоластики на основании «modus operandi» — способа функционирования. Так, первый руководящий принцип ранней и высокой схоластики — *manifestatio* (прояснение, истолкование) соответствует, согласно автору, «прозрачности» как сущности восприятия храма ранней и высокой готики, а второй — *consolidatio* (согласие, гармония) — аналогичен соподчиненности архитектурного целого собора. Панофский, аргументы которого, по выражению одного из критиков, в своей «виртуозной диалектичности сами приближа-

ются к схоластическим формулировкам»³⁰, находит параллели между схоластическими требованиями, предъявляемыми к всеобъемлющему жанру богословского сочинения «Summa», и принципами строительства XIII века: «тотальности», «классификации согласно единообразию частей» и «четкости и убедительности». Пиком этой неудержимо разрастающейся логической конструкции становится прямое соотношение основного принципа схоластической аргументации «*videtur quod — sed contra — respondeo dicendum*» и процесса формирования в готической архитектуре трех элементов: окна-розы, трифория и конструкции опор центрального нефа.

«Готическая архитектура и схоластика» и «Перспектива...» в чем-то глубоко сродни друг другу. Оба этих текста были предназначены для аудитории, и читатель прежде всего испытывает на себе власть их риторического изящества (ведь увлекательный искусствовед-оратор не меньшая редкость, чем увлекательный искусствовед-писатель). Блестящее владение материалом, динамизм, выпуклость образов, нарастающая сила доводов, ясность характеризуют поздний текст Панофского в еще большей степени, чем «Перспективу...», что вообще присуще его трудам на английском языке. Однако именно это произведение подверглось, пожалуй, наиболее жесткой критике среди средневековых исследований Панофского.

Насколько в книге о Сугерии несогласие могло вызвать вращение всей вселенной вокруг одной личности, вырастающей до масштаба не просто исторической фигуры, но исторического явления, настолько в «Готической архитектуре...» зодчество и теология, как основные действующие лица, обретают черты индиви-

дуальности и совершенно растворяют составляющих их людей. Абельяр, Альберт Великий, Вильгельм Овернский, св. Бонавентура и Фома Аквинский, равно как и Жан д'Орбэ, Робер де Люзарш, Жан де Шелль, Пьер де Монтро и даже Виллар де Оннекур, — становятся всего лишь носителями «умонастроения», пользуясь выражением самого автора³¹. Кроме того, готический собор впервые был в собственном смысле слова «коллективным» произведением Средневековья, и город участвовал в его строительстве наравне, а в ряде случаев (например, во Фрайбурге) и в большей мере, чем духовенство. В стройной же системе Панофского диалог между богословием и зодчеством не допускает третьих лиц и не предполагает свободы выбора собеседника. Функциональные элементы *построения* схоластического текста он зачастую сопоставляет с характеристиками *восприятия* готического пространства. Хотя для каменщиков, и даже для архитекторов, «тотальность», «соподчиненность частей» или «прозрачность» вряд ли являлись непосредственной задачей или даже осознанной конечной целью строительства и даже в таком качестве были очевидно несопоставимы с утилитарным требованием конструктивной жесткости и прочности.

Подобно самому готическому собору, мысленная конструкция текста Панофского настолько филигранна, что при слишком близком рассмотрении распадается на бесчисленное множество тончайших деталей. Но именно отдельно взятые фрагменты — особенно идеи, интерпретации и находки автора в V главе — поистине драгоценны для истории средневековой архитектуры. В сущности, он, подобно Абельяру в богословии, впервые находит форму *логическо-*

20 если не обоснования, то осознания петлистого пути развития готических архитектурных форм, который, по собственному его выражению, более всего напоминает «„скачущую процессию“: два шага вперед, один назад — словно строители намеренно возводили препятствия на своем пути»³².

Цельность миров, конструируемых ученым, так же как и его эссеистический дар, таила в себе определенную опасность, но несла и ни с чем не сравнимый потенциал. Эрвин Панофский стал для многих последующих поколений в первую очередь генератором идей, и идеи эти были гуманны в том смысле, который автор определял как «убежденность в достоинстве человека»³³.

Некоторые из трудов Панофского — «Идея», «Ренессанс и ренессансы» и «Смысл и толкование изобразительного искусства» — несколько лет назад были переведены на русский язык, открыв для отечественного читателя наследие этого крупнейшего ученого XX века. Публикуемая впервые «Перспектива как „символическая форма“» и новый, полный перевод текста «Готическая архитектура и схоластика» были выбраны для этого издания прежде всего за внутреннее созвучие. К сожалению, они не могут дать представления о широчайшем диапазоне трудов Панофского в истории искусства — от «каролингского ренессанса» до кинематографа. Они даже не могут быть названы собственно «иконологическими» исследованиями, скорее — эссе о параллельной эволюции художественной формы и мысли. А еще точнее — симптомами, или «знаками», своего времени: «Перспектива...» — как прощание с систематической моделью мира и «Готическая архитектура...» — как памятник гармоничной, разумной и

«Перспектива...» Эрвина Панофского как символическая форма созидающей цивилизации Европы. Обращаясь к словам самого Панофского, «для художественной эпохи и области искусства более существенно не то, имеют ли они перспективу, но то, *какую именно* перспективу они имеют»³⁴.

Елена Козина

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Heckscher William S.* Ervin Panofsky: A Curriculum Vitae // Three Essays on Style / Irving Lavin (ed.). Cambridge (Ma.), 1995. P. 172;

² *Saxl Fritz, Panofsky Erwin.* Dürers «Melencolia I». Eine quellenund typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig; Berlin, 1923. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd 2.)

³ *Saxl Fritz.* Bericht über die Tätigkeit der Bibliothek Warburg in den Jahren 1930 und 1931 // Vorträge der Bibliothek Warburg. Leipzig; Berlin, 1931. S. 3.

⁴ *Cassirer Ernst.* Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften // Vorträge der Bibliothek Warburg 1921–1922. Leipzig; Berlin, 1923. S. 11–39

⁵ *Cassirer Ernst.* Philosophie der symbolischen Formen. Bd I. Berlin, 1923.

⁶ *Панофский Эрвин.* Перспектива как «символическая форма». Наст. издание. С. 115.

⁷ В русском переводе это своеобразие авторской пунктуации сознательно сглажено ради удобства чтения.

⁸ *Панофский Эрвин.* Указ. соч. С. 63.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 69.

¹¹ Там же. С. 71.

¹² Там же. С. 80.

¹³ Там же. С. 86.

¹⁴ *Cassirer Ernst.* Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. S. 14f.

¹⁵ *Панофский Эрвин.* Указ. соч. С. 97.

¹⁶ Ср.: *Summers David*. Meaning in the visual arts as a humanistic discipline // Meaning in the visual arts: views from the outside / Irwing Lawin (ed.). Princeton, 1995. P. 18f.

¹⁷ *Cassirer Ernst*. Zur Einsteinischen Relativitätstheorie // Erkenntnistheoretische Betrachtungen. Berlin, 1920.

¹⁸ Например, см.: *Honnef Klaus*. Symbolic form as a Graphic Cognitive Principle: An Essay on Montage // John Heartfield. Honnef Klaus (ed.). New York, 1992. P. 49–64.

¹⁹ Хотя собственно аналитический метод Панофского в этой работе все еще мало отличается от методов его, казалось бы, идейных оппонентов — классических «формалистов» Генриха Вёльфлина и Алоиза Ригля. Анализ отдельно взятой формы, выведение общего по совокупности признаков и в результате рождение системы — вполне соответствуют нормам, освященным академической немецкой традицией.

²⁰ В эти годы группа ученых по инициативе П. Э. Мора разрабатывала комплексную программу, опирающуюся на классические дисциплины и «гуманистические» ценности. Подробнее см.: *Craig Hugh Smyth*. Panofsky's first years in Princeton // Meaning in the visual arts: views from the outside. Op. cit. P. 354f.

²¹ *Шо Квентин Л.* Предисловие // *Панофский Эрвин*. Готическая архитектура и схоластика. Наст. изд. С. 214.

²² *Sauerländer Willibald*. Barbari ad portas // Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Berlin, 1994. S. 126.

²³ *Panofsky Erwin*. Abbot Suger on the abbey church of St. Denis and its art treasures. Princeton, 1946.

²⁴ Подробнее см.: *Reudenbach Bruno*. Panofsky und Suger von St. Denis // Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. S. 110f.

²⁵ *DeWolf Smyth Henry*. Atomic energy for military purposes: The official report on the development of the atomic bomb under the auspices of the United States Government. 1940–1945. Princeton, 1945.

²⁶ *Dr. Panofsky and Mr. Tarkington*. An exchange of letters 1938–1946 / Richard M. Ludwig (ed.). Princeton, 1974. P. 83.

²⁷ Впервые: The history of art as a humanistic discipline // Green T. M. The meaning of the humanities. Princeton, 1940. P. 89f.

²⁸ *Reudenbach Bruno*. Panofsky und Suger von St. Denis // Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Op. cit. S. 112.

²⁹ *Панофский Эрвин*. Готическая архитектура и схоластика. Указ. соч. С. 228.

³⁰ *Gall Ernst*. Erwin Panofsky. Gothic Architecture and Scholasticism: Wimmer Lecture 1948 // *Kunstchronik*. Jahrgang VI. 1953. S. 42.

³¹ *Панофский Эрвин*. Указ. соч. С. 228.

³² Там же. С. 273.

³³ Цит. по: *Panofsky Erwin*. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst // *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*. Köln, 1975. S. 7.

³⁴ *Панофский Эрвин*. Перспектива как «символическая форма». Указ. соч. С. 46. Курсив мой.— *Е. К.*

Перспектива
как «символическая форма»

I

«Item перспектива — это латинское слово и означает „видение сквозь“». Так пытался описать понятие перспективы Дюрер¹. И хотя это «латинское» слово, встречающееся уже у Боэция², первоначально, по-видимому, вовсе не обладало столь отчетливым смыслом³, тем не менее мы воспользуемся здесь сутью дюреровского определения и будем говорить с этой, и только с этой, точки зрения о перспективном восприятии пространства в полном смысле слова. Когда не только отдельные объекты — дома или предметы мебели изображаются в «сокращении», но и вся картина, по словам другого ренессансного теоретика⁴, словно бы превращается в окно, через которое мы смотрим в пространство, а материальная поверхность картины или рельефа, где графически или объемно изображены формы отдельных фигур и вещей, как таковая, упразднена и понимается только как «изобразительная поверхность», на которую проецируется видимое сквозь нее и заключающее в себе все единичные предметы общее пространство. При этом не важно, обусловлена эта проекция непосредственными зрительными впечатлениями или же более или менее «корректной» геометрической конструкцией⁵. Эту «корректную» геометрическую конструк-

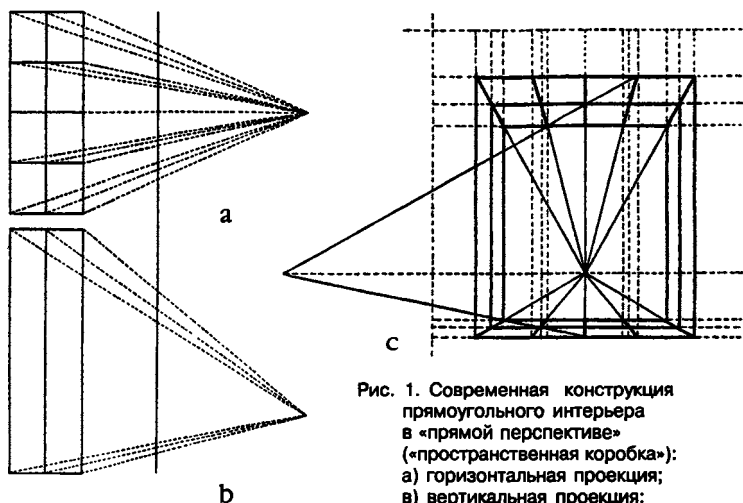


Рис. 1. Современная конструкция прямоугольного интерьера в «прямой перспективе» («пространственная коробка»): а) горизонтальная проекция; в) вертикальная проекция; с) перспективное изображение, полученное при помощи комбинации отрезков, отложенных на перспективной прямой

цию, найденную в эпоху Ренессанса и претерпевшую позднее технические усовершенствования и упрощения, но вплоть до Дезарга неизменную в своих предпосылках и целях, проще всего можно истолковать следующим образом: я представляю себе картину — согласно ее определению как окна — в виде сечения так называемой «зрительной пирамиды», возникающей вследствие того, что я принимаю зрительный центр за точку и связываю ее с несколькими заданными точками той пространственной структуры, которую требуется изобразить. Так как именно относительное положение этих «зрительных лучей» определяет визуальное положение соответствующих точек в видимом образе, то мне нужно начертить всю систему лишь в горизонтальной и вертикальной проек-

ции, с тем чтобы обозначить фигуры, появляющиеся на плоскости сечения: горизонтальная проекция дает значения ширины, вертикальная — значения высоты, и я должен только совместить эти значения на третьем рисунке, чтобы получить искомую перспективную проекцию (рис. 1). В данном случае на получившейся картине — «плоском прозрачном срезе всех лучей, падающих из глаза на предмет, который он видит»⁶, — действуют следующие законы: все ортогоналы, или линии глубины, встречаются в так называемом «оптическом центре», который определен перпендикуляром, падающим от глаза на проекционную плоскость. Параллели, как бы они ни были направлены, имеют одну общую точку схода. Если они лежат в горизонтальной плоскости, то эта точка схода всегда находится на так называемом «горизонте», т. е. на горизонтальной линии, проведенной через оптический центр; и кроме того, с изобразительной плоскостью они образуют угол в 45° , расстояние между их точкой схода и «оптическим центром» равно «дистанции», т. е. расстоянию между глазом и изобразительной плоскостью; наконец, равные величины в глубину уменьшаются в одной и той же прогрессии, так что если местоположение глаза известно, то каждый отрезок исчисляем исходя из предшествующего и последующего [отрезка] (ср.: рис. 7).

Для того чтобы обеспечить создание полностью рационального, т. е. бесконечного, статичного и гомогенного [однородного] пространства, «центральная»* перспектива требует наличия двух весьма существенных условий: первое состоит в том, что мы должны смотреть одним-единственным и неподвижным

* Центральная, или «линейная» перспектива — конструкция с единой точкой схода ортогоналей. — *Прим. ред.*

глазом, и второе, что сечение зрительной пирамиды должно считаться адекватной передачей нашего зрительного образа. Но на самом деле оба эти условия означают совершенное и полное абстрагирование от действительности (назовем в данном случае действительностью фактическое, субъективное зрительное впечатление). Таким образом, структура бесконечного, статичного и гомогенного, словом, чисто математического пространства прямо противоположна пространству психофизиологическому: «Восприятие не знает понятия бесконечности; скорее, оно с самого начала связано с отчетливыми пределами воспринимающей способности и тем самым с четко ограниченной областью пространственного. О бесконечности пространства восприятия можно сказать столь же мало, сколько и о его гомогенности. Гомогенность геометрического пространства основывается, в конце концов, на том, что все его элементы, все „точки“, которые в нем соединяются, являются не чем иным, как просто определением местоположения, но вне относительности этого „местоположения“, в котором они находятся, они еще не обладают самостоятельным содержанием. Их бытие взаимообусловлено: это не субстанциональное, а чисто функциональное бытие. Поскольку эти точки, в сущности, вообще лишены всякого содержания, поскольку они стали чистым выражением идеальных связей, то для них не существует никаких содержательных различий. Их гомогенность есть не что иное, как однородность их структуры, основанная на общности логической задачи, их идеальном назначении и смысле. Поэтому гомогенное пространство никогда не является данным, но всегда сконструированным. Таким образом, геометрическое понятие однородности может быть

прямо выражено через постулат: от каждой точки в любое место и в любом направлении можно выполнить равные построения. В пространстве непосредственного восприятия этот постулат не работает вообще. Здесь отсутствует строгая однородность места и направления, но всякое место имеет свою особенность и свою собственную ценность. Зрительное пространство, так же как и осязательное, согласно в том, что оно в противоположность метрическому пространству Евклида является „анизотропным“ и „ингомогенным“: главные организующие направления, вперед-назад, вверх-вниз, вправо-влево, одинаково неравноценны в обоих физиологических пространствах»⁷.

Точная перспективная конструкция полностью абстрагирована от этой структуры психофизического пространства: она не только является результатом абстракции, она прямо предназначена осуществлять в изображении пространства однородность и бесконечность, о которых непосредственное переживание пространства ничего не знает, — иными словами, превратить психофизическое пространство в математическое. Она отрицает, таким образом, различие между «впереди» и «позади», «справа» и «слева», телами и промежутками между ними, с тем чтобы привести пространственные части и пространственное содержание к единому quantum continuum. Эта конструкция игнорирует тот факт, что мы смотрим не одним фиксированным, но двумя постоянно подвижными глазами, вследствие чего «поле зрения» получает сферoidalную форму. Эта конструкция не принимает во внимание огромное различие между психологически обусловленным зрительным образом, через который мы осознаем видимый мир, и меха-

нически обусловленным «изображением на сетчатке глаза», которое создается в нашем физическом зрении (ведь собственное, возникающее благодаря взаимодействию зрения и осязания «постоянство» нашего сознания приписывает видимым вещам определенную, присущую им величину и форму и потому склонно не учитывать или учитывать не в полном объеме те изменения, которые претерпевают величины и формы предметов, отражаясь на сетчатке глаза). Эта конструкция игнорирует, наконец, то весьма важное обстоятельство, что отражение на сетчатке глаза, помимо своего психологического «обоснования» и факта подвижности глаза, со своей стороны показывает формы, спроецированные не на ровную, а на вогнутую поверхность, вследствие чего уже на этом допсихологическом уровне дает существенное расхождение между «действительностью» и конструкцией (разумеется, так же обстоит дело с принципом действия фотоаппарата, совершенно аналогичном последней).

Приведем простой пример: если отрезок поделен двумя точками так, что его три части a , b , c видны под одним и тем же углом, то эти объективно неравные части отражаются на вогнутой поверхности так же, как и на сетчатке глаза, — приблизительно равной длины, на плоскости же, напротив, они отражаются в своей первоначальной неравности (рис. 2). Вследствие этого возникают так называемые боковые искажения, которые каждому из нас прекрасно известны по фотоснимкам, и именно они отличают изображение, сконструированное в линейной перспективе, от изображения на сетчатке глаза. Математически их можно выразить как разницу между отношением углов зрения и отношением отрезков, спро-

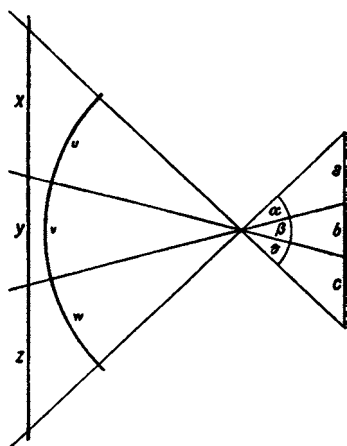


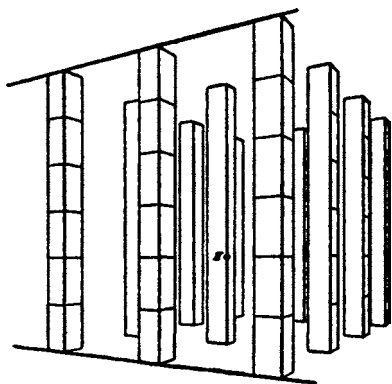
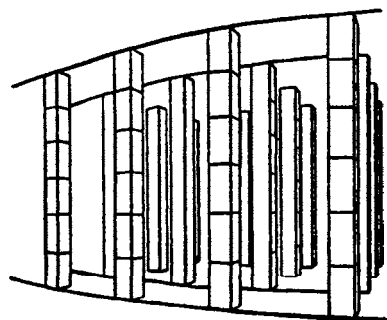
Рис. 2. Боковые искажения

ецированных на плоскость, и потому они тем заметнее, чем шире общий угол зрения, или, иными словами, чем меньше «дистанция» в сравнении с «величиной изображения»⁸. Наряду с этим чисто количественным расхождением между изображением на сетчатке глаза и линейно-перспективным изображением (расхождением, которое довольно рано заметили уже в эпоху Ренессанса) имеется еще одно формальное расхождение, которое проистекает в равной мере и из того факта, что глаз подвижен, и из искривленности формы сетчатки; в то время как перспектива проецирует прямые линии как прямые, наше зрение воспринимает их как искривленные (выпуклые, если рассматривать из центра картины): объективно прямые линии шахматной доски кажутся при ближайшем рассмотрении выгнутыми, как щит, — объективно кривые линии, напротив, кажутся выпрямленными. Ортогоналы здания, которые в линейной перспективе изображаются как прямые, должны

быть в соответствии с изображением на сетчатке глаза нарисованы как кривые,— при этом точно так же вертикали должны приобрести легкий изгиб (вопреки рисунку, приводимому Гвидо Гауком, рис. 3).

Подобные искривления видимого изображения дважды были предметом наблюдения: первый раз у великих психологов и физиков конца XIX столетия⁹ и второй, что, по-видимому, осталось без внимания, у великих астрономов и математиков XVII столетия, среди них прежде всего следует упомянуть Вильгельма Шикхардта, двоюродного брата известного вюртем-

Рис. 3. Изображение колонного зала, сконструированное согласно «субъективной» (искривленной) перспективе (вверху) и согласно схематической (линейной) перспективе (внизу).
Рис. по Гвидо Гауку



бергского архитектора и знатока Италии Генриха Шикхардта: «Я говорю, что все, в том числе и наипрямейшие линии, которые не находятся прямо против зрачка... непременно кажутся несколько изогнутыми. Этого, однако, не предполагает ни один живописец, и потому прямые стороны здания живописцы рисуют прямыми линиями, хотя, с точки зрения истинного перспективного искусства, это неверно... Орешек сам раскусит вас, господа художники!»¹⁰ Не кто иной, как сам Кеплер, соглашался с ним, по крайней мере признавая возможность того, что объективно прямой хвост кометы или объективно прямая траектория полета метеора субъективно воспринимается как кривая, и при этом самое интересное заключается в том, что Кеплер полностью отдавал себе отчет в том, что лишь воспитание линейной перспективой было виновно в том, что он первоначально не замечал эту видимую кривизну или даже отрицал ее: он держался того мнения, что прямая всегда выглядит прямой, как определено предписаниями живописной перспективы, не думая о том, что фактически глаз проецирует не на *plana tabella* [ровную поверхность], а на внутреннюю поверхность глазного яблока¹¹. И если ныне живущие люди редко замечают эти искривления, то причины этого кроются отчасти в привычке (еще более усиленной рассматриванием фотографий) к линейно-перспективной конструкции, — привычка, объяснимая, в свою очередь, совершенно определенным чувством пространства, или, если хотите, мира, свойственным Новому времени.

Если же зрительное восприятие эпохи определяется представлениями о пространстве в соответствии со строгой линейной перспективой, то ей приходится заново открывать кривизну нашего, так сказать, сфе-

роидального видимого мира. Однако существовало время, привыкшее видеть в перспективе, хотя и не линейной, для которого эта кривизна осознавалась чем-то само собой разумеющимся, а именно — античность. У античных оптиков и теоретиков искусства мы постоянно находим замечания (встречающиеся и у античных философов) о том, что прямая видится кривой, а кривая прямой, что колонны именно для того, чтобы не казаться изогнутыми, приобретали кривую энтазиса (в классический период довольно незначительную), а эпистиль и стилобат возводились искривленными именно для того, чтобы избежать впечатления прогиба. Знаменитые курватыры, прежде всего в дорических храмах, свидетельствуют о практическом применении такого рода знаний¹².

Античная оптика, в недрах которой эти знания развивались, была, таким образом, по своей принципиальной установке совершенно антиперспективной; и если она ясно отдавала себе отчет в сфероидальных изменениях формы видимых вещей, то этот факт имел основание — или, во всяком случае, свое соответствие — в еще более важном факте, что эта оптика и в отношении изменения величин была гораздо лучше, чем ренессансная перспектива, приспособлена к подлинной структуре субъективного зрительного впечатления. Представляя себе поле зрения шарообразным¹³, она во все времена без исключения исходила из того, что видимые величины (как проекции предмета на глазное яблоко) определяются не удалением объекта от глаза, а исключительно величиной угла зрения (потому их отношения, строго говоря, выражаются только через величину угла или дуги, а никак не через простую меру длины)¹⁴. Восьмая теорема Евклида¹⁵ ясно опровергает данное

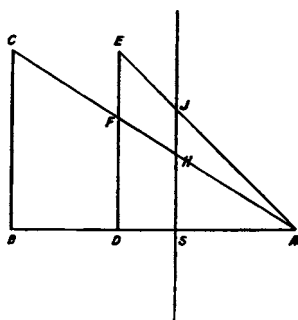
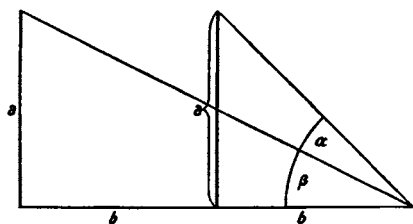


Рис. 4. Разница между восприятием в линейной перспективе и «перспективе угла»: при «линейной перспективе» (вверху) визуальные величины (HS и JS) обратно пропорциональны расстояниям (AB и AD); при «перспективе угла» (внизу) визуальные величины (v и $a + v$) не являются обратно пропорциональными расстояниям ($2b$ и b)



мнение, утверждая, что визуальное различие двух подобных, но видимых с разного расстояния величин определяется не соотношением этих расстояний, а (гораздо менее разнящимся) соотношением углов зрения (рис. 4), что диаметрально противоположно доктрине, лежащей в основе современной конструкции и выраженной в известной формулировке Жана Пелерина (Виатора) «Les quantités et les distances ont concordables différences»¹⁶ [«Длины и дистанции имеют согласованные различия»]. Видимо, это не было случайностью, когда впоследствии Ренессанс в своих евклидовских парафразах (да и в переводах Евклида) либо полностью игнорировал именно эту теорему, либо так сильно исправлял текст, что она теряла свой первоначальный смысл¹⁷. По всей видимости, ренессансные люди словно чувствовали противоре-

чие между доктриной, которая в качестве *perspectiva naturalis*, или *communis*, математически формулировала законы сугубо природного видения, и развивавшейся между тем *perspectiva artificialis*, которая, напротив, разрабатывала практикуемую систему художественного изображения на плоскости. Понятно, что это противоречие можно устранить, только забыв про аксиому угла, при признании которой создание перспективного изображения превращается в вообще неразрешимую задачу, так как поверхность шара, как известно, нельзя развернуть на плоскости.

II

Вследствие этого возникает вопрос, могла ли, и если могла, то каким образом, сама античность, которая, насколько нам известно, никогда не отступала от принципа, согласно которому визуальные величины определяются не дистанцией, а именно углом, создать геометрически перспективный метод. Так как, с одной стороны, ясно, что античная живопись при наличии только что изложенных принципов не могла рассматривать проекцию на плоскости, скорее предпочла бы проекцию на поверхности шара. С другой стороны, нет никакого сомнения в том, что античная живопись еще менее, чем живопись Ренессанса, могла стремиться к тому, чтобы *in praxi* иметь дело со «стереографическим» методом проекции в духе Гиппарха или с чем-либо подобным. Итак, осталось только уяснить, создала ли в итоге античность пригодную для художественной практики систему сокращения. Последнюю можно было бы пред-

ставить себе на основании сферической проекции, то есть проекционного круга как в горизонтальном, так и в вертикальном сечении, но такого, где дугу заменяет хорда. Тем самым достигалось некоторое сближение величин изображения с величинами угла, хотя этот метод по своей конструктивной сложности не превосходил метод Нового времени. И кажется, — отважимся на такое утверждение — действительно возможно, что античная живопись, по меньшей мере в позднеэллинистическое, римское время, обладала таким методом.

Витрувий в наиболее часто обсуждаемом месте своих «Десяти книг об архитектуре» вводит своеобразную категорию «сценографии», то есть перспективного изображения трехмерного строения на плоскости¹⁸, основываясь на «*omnium linearum ad circini centrum responsus*». Разумеется, в этом *circini centrum* хочется видеть именно «оптический центр» перспективы Нового времени, несмотря на то что среди сохранившихся античных изображений нет ни одного достоверно известного, которое обладало бы единой точкой схода. Уже буква текста¹⁹, кажется, противоречит этому толкованию, равно как и «оптический центр» современной «центральной» перспективы никоим образом нельзя обозначить как *circini centrum* (в прямом смысле «острие циркуля», в переносном «центр окружности»); как точка сходимости ортогоналей она не предполагает использования циркуля.

Если речь в данном случае вообще идет о точно-перспективном методе, что, конечно, можно предположить при упоминании *circinus*, то по меньшей мере было бы возможно, что Витрувий под выражением *centrum* имел в виду не столько расположенную на картине точку схода, сколько проекционный центр,

заменяющий глаз наблюдателя, и его же представлял бы себе (что полностью согласуется с аксиомой угла в античной оптике) центром окружности, которая в подготовительных рисунках была бы пересечена линиями зрительных лучей точно так же, как это делает в современной перспективной конструкции прямая линия, представляющая изобразительную плоскость. И если сейчас сконструировать ее с помощью подобного «проекционного круга» (при этом отрезки окружности, как сказано выше, заменить соответствующими хордами), то в любом случае получится результат, который согласуется с сохранившимися памятниками в одном решающем моменте: продленные в глубину линии никогда не соединяются в одной точке, но, едва сходясь (так как секторы круга при развертывании несколько переламываются на концах), соединяются попарно в нескольких точках, лежащих на одной оси, так что возникает впечатление рыбьего хребта (рис. 5).

Выдерживает ли такую интерпретацию отрывок из Витрувия — сложно доказать уже потому, что почти все сохранившиеся изображения достаточно вольно сконструированы. Во всяком случае, для античного изображения пространства, насколько мы можем судить, этот принцип рыбьего хребта, или, строго говоря, принцип оси схода, был крайне важен. Частично он существовал как легкое схождение, как только что было описано, в соответствии с нашей гипотетической конструкцией круга (ил. 1) — а отчасти в более схематичном, но и более удобном виде относительно точного параллельного расположения косых линий глубины, как это видно на примере нижнеиталийских ваз IV в. до н. э. (ил. 2 и 3)²⁰. Но этот способ изображения пространства в сравнении с со-

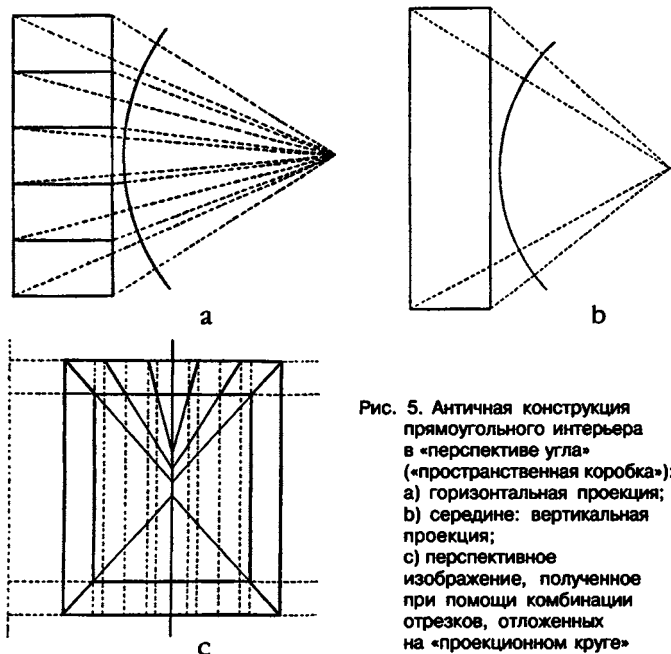
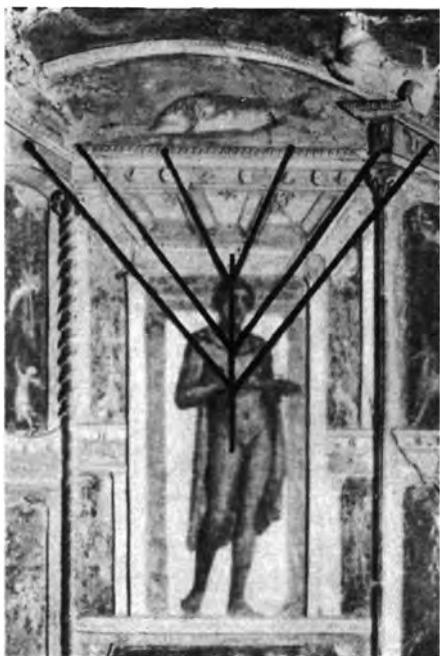


Рис. 5. Античная конструкция прямоугольного интерьера в «перспективе угла» («пространственная коробка»): а) горизонтальная проекция; б) середине: вертикальная проекция; в) перспективное изображение, полученное при помощи комбинации отрезков, отложенных на «проекционном круге»

временным отличается своеобразной неустойчивостью и внутренней непоследовательностью, в то время как современная конструкция с [общей] точкой схода — и это именно то огромное преимущество, ради которого ее с таким упорством создавали, — изменяет все значения ширины, глубины и высоты в одной и той же неизменной пропорции и вследствие этого однозначно устанавливает для каждого предмета собственные размеры и визуальную величину, соответствующие его положению по отношению к глазу. При применении оси схода это невозможно, так как для нее положение лучей не имеет значения, — что весьма ярко выражается в том, что этот



Ил. 1. Стукový и живописный фрагмент росписи «четвертого стиля» из Боскорреале. I в. н. э.

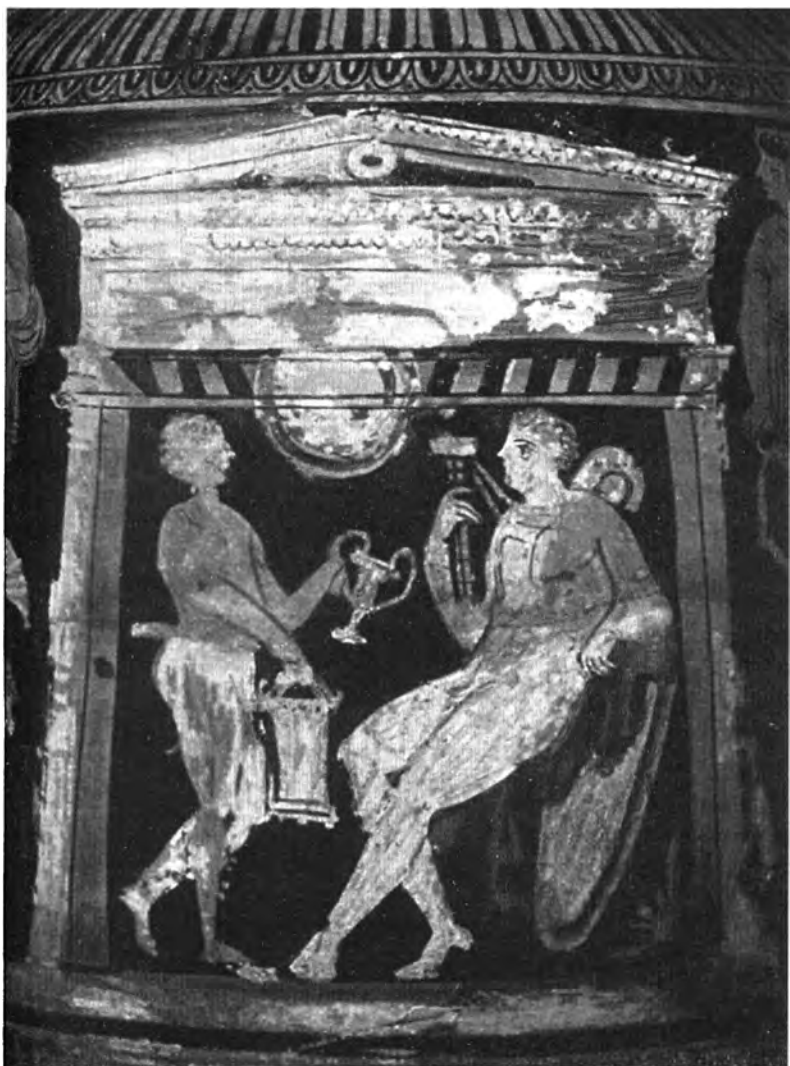
принцип никогда не может произвести согласованного сокращения клеток шахматной доски: средние квадраты по отношению к соседним окажутся либо слишком большими, либо слишком маленькими, что ведет к неприятному разнобою. Уже в античности, но прежде всего в позднем Средневековье, когда во многих областях искусства снова стали использовать такую конструкцию, это разногласие пытались прикрыть картушем, гирляндой, драпировкой или каким-нибудь иным перспективным фиговым листом²¹. Диагонали сконструированной таким образом шахматной доски только тогда могут пролегать прямолинейно, когда отрезки глубины дальней половины



Ил. 2. Перспективные дентикулы, орнамент на горлышке
нижнеиталийской вазы. Конец IV в. до н. э. См. ил. 3 и прим. 24

будут возрастать вдаль, вместо того чтобы, как положено, убывать, и, напротив, если отрезки глубины постоянно сокращаются, диагонали будут казаться переломленными.

Конечно, само по себе это не художественное, а чисто математическое явление, так как с полным правом можно сказать, что бóльшая или меньшая погрешность или даже полное отсутствие перспективной конструкции не имеет никакого отношения к художественной ценности (как, разумеется, и наоборот, строгое соблюдение перспективных законов никоим образом не вредит художественной «свободе»). Однако если перспектива не является элементом ценностным, то она все же элемент стилистический, и даже больше: если и в истории искусства воспользоваться удачно найденным термином Эрнста Кассирера, ее можно определить как одну из «символических форм», через которые «духовно значимое содержание связано с конкретным чувственным знаком и этому знаку внутренне присуще», и в этом смысле для отдельной художественной эпохи и области искусства более существенно не то, имеют ли они перспективу, но то, какую именно перспективу они имеют.



Ил. 3. Изображение архитектуры на нижнеиталийской вазе.
Конец IV в. до н. э. См. ил. 2

Классическое античное искусство было искусством чистой телесности, которое в качестве художественной действительности признавало не просто видимое, но осязаемое. Это искусство, которое приводит к пространственному единству отдельные трехмерные материальные элементы, жестко обособленные сообразно своей функции и пропорциям и потому всегда так или иначе антропоморфные, и соединяет их не живописными средствами, а тектонически или пластически. Когда же эллинизм наряду с ценностью внутреннего движения тела утверждает привлекательность внешней поверхности и (что теснейшим образом взаимосвязано) начинает воспринимать наряду с одушевленной природой неодушевленную, наряду с пластически-прекрасным живописно-уродливое или вульгарное, наряду с твердыми телами окружающее и соединяющее их пространство как явление, достойное изображения, художественное мышление все еще настолько привязано к отдельно взятым предметам, что пространство воспринимается не как нечто обеспечивающее и подчеркивающее различие между телом и нетелом, но до некоторой степени лишь как то, что остается в промежутке между телами.

Таким образом, пространство в искусстве воспринималось отчасти просто как расположение предметов друг над другом, отчасти как пока еще бесконтрольное расположение предметов друг за другом, и даже там, где эллинистическое искусство — на римской почве — пришло к изображению настоящего интерьера или настоящего пейзажа, этот обогащенный и расширенный мир еще не целостен, то есть еще не тот, внутри которого тела и незаполненные интервалы между ними были бы лишь родами и формами пространства высшего порядка. Протяжен-

ность в глубину ощутима, но она не выражена определенным пространственным modulus [модулем]; сокращенные ортогонали совпадают, но они (хотя в архитектурных изображениях, как правило, наблюдается повышение линий пола и понижение линий потолка) все же не объединены общей линией горизонта, не говоря уже о каком-либо едином центре²². Величины в основном уменьшаются в глубину, но эти уменьшения отнюдь не постоянны, они то и дело прерываются «выпадающими из масштаба» фигурами. Изменения, которые претерпевают форма и цвет тел в силу удаления и отделяющего их пространства, изображаются со столь виртуозной решительностью, что стиль таких картин можно было бы назвать явлением предшествующим или даже параллельным современному импрессионизму, лишенным лишь единого «освещения»²³. Таким образом, даже когда понятие перспективы как «видения сквозь» воспринимается настолько серьезно, что заставляет верить в непрерывность пейзажной сцены в просветах между колоннами (ср.: ил. 4), изображенное пространство по-прежнему продолжает оставаться агрегатным — оно никогда не становится тем, чего требует и достигает современность: пространством систематическим²⁴.

Именно исходя из этого понятно, что античный «импрессионизм» — это лишь квазиимпрессионизм. Ведь современное направление, обозначаемое этим термином, предполагает ту высшую степень единства свободного пространства и свободных тел, благодаря которой их восприятие изначально направленно и целно; и потому оно может размывать пространственный образ, но никак не угрожать его стабильности и компактности отдельной вещи, как бы ни



Ил. 4. Одиссей в царстве мертвых. Живописный фриз «второго стиля» из Виа Грациоза на Эсквiline. I в. н. э.

распадалась и ни обесценивалась ее форма, — в то время как в античности, при отсутствии этого всеохватного единства, каждый «плюс» пространственности оплачивается «минусом» телесности, как будто пространство действительно поглощает предметы. Этим же объясняется почти парадоксальное явление, что мир античного искусства, до тех пор пока он отказывался от передачи межтелесного пространства, представал, в противоположность современному, более прочным и гармоническим, с того же момента, как пространство включается в изображение, чаще всего в пейзажах, мир его становится, как ни странно, нереальным, противоречивым и химеричным²⁵.

Итак, античная перспектива является выражением определенного пространственного восприятия, существенно отличающегося от современного (тем не ме-

нее, вопреки представляемой, в частности, Шпенглером точке зрения, его можно считать абсолютно пространственным восприятием), и одновременно — столь же определенным и отличным от современного представлением о мире. И только поэтому можно понять, почему античный мир мог довольствоваться, по словам Гёте, «столь зыбкой и даже обманчивой» передачей пространственного впечатления²⁶; почему же он не сделал столь, казалось бы, незначительного шага — перерезать плоскостью зрительную пирамиду и таким образом прийти к действительно точной и систематической пространственной конструкции? Безусловно, этого не могло случиться до тех пор, пока для теоретиков имела значение аксиома угла; но почему не полтора тысячелетия спустя, а уже тогда эта аксиома не была опровергнута?

Этого не произошло потому, что чувство пространства, которое находило свое выражение в изобразительном искусстве, совершенно не требовало систематического пространства; античные художники столь же мало представляли себе систематическое пространство, сколько размышляли о нем философы (потому представляется методологически некорректным все еще, как во времена Перро и Салье, Лессинга и Клотцена формулировать вопрос «имела ли античность перспективу?» как «имела ли античность нашу перспективу?»). Сколь бы ни были разнообразны пространственные теории античности, ни одна из них не доходила до того, чтобы считать пространство исключительно системой отношений между высотой, шириной и глубиной²⁷. Тогда (под видом «координатной системы») различия между «спереди» и «позади», «здесь» и «там», «тело» и «нетело» растворились бы в высшем и абстрактном понятии трехмерной протя-

женности или даже, по выражению Арнольда Гойлинкса, в понятии *corpus generaliter sumptum*. Напротив, вселенная неизменно оставалась чем-то изначально прерывистым — так, будто Демокрит сначала сложил этот мир как чисто телесный из мельчайших частиц, а потом (только затем, чтобы обеспечить возможность движения) предпослал ему бесконечную «пустоту» как $\mu\eta\ \delta\upsilon\upsilon$ (хотя бы в качестве поправки к $\delta\upsilon\upsilon$ требуемого); так, будто Платон миру элементов, сводимых к геометрическим телесным формам, противопоставил пространство как некое бесформенное и даже враждебное форме $\acute{\upsilon}\lambda\omicron\delta\omicron\chi\eta$; так, будто Аристотель приписал всеобщему пространству ($\tau\acute{o}\lambda\omicron\varsigma\ \kappa\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$) совершенно нематематическим в основе своей переносом количественного в область качественного шесть измерений ($\delta\iota\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$, $\delta\iota\alpha\sigma\tau\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$) (верх и низ, вперед и назад, справа и слева), в то время как отдельным телам он позволил определиться только тремя измерениями (высота, ширина, глубина), при этом «всеобщее пространство», в свою очередь, осознается лишь как последняя граница наибольшего тела, то есть самая крайняя небесная сфера, — точно так же специфическое место единичной вещи ($\tau\acute{o}\lambda\omicron\varsigma\ \acute{\iota}\delta\iota\omicron\varsigma$) является для него границей одной [из них] по отношению к другой²⁸.

Быть может, это аристотелевское учение о пространстве с особой ясностью выражает тот факт, что античное мышление еще не могло привести к общему знаменателю *substance étendue* [протяженной субстанции] конкретно переживаемые «свойства» пространства, а именно различия между «телом» и «нетелом»: тела не входят в однородную и безграничную систему отношений величин, но являются связанными воедино составляющими некоего ограниченного сосуда.

Поскольку для Аристотеля не существовало quantum continuum, в котором растворялось бы бытие единичной вещи, то для него не существовало и ἐνερυεία ἄλειρον, которое выходило бы за пределы конкретного существования единичной вещи²⁹ (так как, говоря современным языком, и сфера неподвижной звезды была бы лишь «единичной вещью»). И именно здесь становится особенно ясно, что как «эстетическое», так и «теоретическое» пространства указывают на пространство восприятия, видоизменяемое в зависимости от обстоятельств с помощью одного и того же чувства, которое предстает нам явно символическим в одном случае и логическим в другом.

III

Когда развитие определенной художественной проблемы заходит так далеко, что — исходя из принятой предпосылки — дальнейшее движение в этом направлении становится бесплодным, обыкновенно происходит вид обратного движения, или, лучше сказать, разворота. Часто, связанные с переносом центра внимания на новую область искусства или новое художественное течение, эти «развороты», перечеркивающие ранее достигнутое и, таким образом, обращающиеся к «более примитивным» изобразительным формам, создавали возможность использовать ветхий материал старого здания для сооружения нового — именно благодаря установке дистанции они подготавливали творческое переосмысление уже возникавшей ранее проблемы. Так, мы видим, что искусство Донателло произрастало не из поблекшего классицизма эпигонов Арнольфо ди Камбио, но, не-

сомненно, из готического направления; так, могучие образы Конрада Вица могли возникнуть лишь после изящных творений Вольгемута и Шонгауэра и до того, как стали возможны «Апостолы» Дюрера; так, стоящее между античностью и Новым временем Средневековье представляет собой одно из самых крупных «обратных движений». Его миссия в истории искусства состояла в том, чтобы привести к подлинному единству то, что в античности существовало как множество (пусть даже столь изысканно связанных) единичных вещей. Но путь к этому единству ведет — и это лишь кажется парадоксальным — прежде всего через дробление существующего, то есть к застыванию и изоляции единичных вещей, соединенных ранее телесно-мимическими и пространственно-перспективными связями. На исходе античности и в связи с ростом ориентальных влияний (проникновение которых, безусловно, не причина, но симптом и орудие нового развития) начинают распадаться произвольно углубляющийся ландшафт и замкнутые интерьеры; видимая последовательность предметов друг за другом вновь уступает место размещению их друг над другом и друг возле друга. Отдельные элементы картины, будь то фигуры, здания или пейзажные мотивы, бывшие до сих пор либо содержанием, либо компонентами взаимосвязанной пространственности, превращаются если еще не в окончательно уплощенные, то все же целиком принадлежащие плоскости формы, выделяющиеся на золотом или нейтральном фоне и скомпонованные без оглядки на прежнюю композиционную логику. Это развитие можно почти шаг за шагом проследить в произведениях II–VI веков³⁰. Особенно показательна приведенная здесь мозаика с историей Авраама из Сан Витале в Равенне



Ил. 5. Явление ангелов Аврааму и Сарре и Жертвоприношение Исаака. Мозаика. Середина VI в. Церковь Сан Витале, Равенна

(ил. 5), поскольку в ней мы со всей очевидностью можем констатировать разрушение перспективной идеи: не только растения, но и поверхность земли, которая в пейзажах с Одиссеем (ил. 4) была срезана краями картины словно «оконной рамой», теперь вынуждены приспособляться к криволинейному обрамлению. Это можно выразить еще яснее: закон пространства, «вырезанного» рамой картины, снова начинает вытесняться законом обрамленной [изобразительной] поверхности, которая не пронизывается взглядом, но заполняется и ради которой, наконец, «сокращения» эллинистическо-римского искусства, утрачивая первоначальную функцию ограничения пространства, сохраняют свою линейную фиксацию формы, которая приобретает причудливое, но часто необыкновенно выразительное звучание, — прежний «взгляд сквозь» начинает закрываться. В то же время видно, что именно в этот момент отдельные элемен-

ты картины, почти полностью потерявшие свою мимически-телесную, динамическую и перспективно-пространственную связь, могут быть соединены новой и в некотором смысле более тесной связью. Элементы картины словно образуют имматериальную плотную ткань, внутри которой ритмическое чередование цвета и золота или в рельефной пластике ритмическое чередование светотени создает целостность, пусть даже исключительно колористическую или световую. Ее особая форма вновь находит теоретический аналог в философской трактовке пространства: в метафизике света языческого и христианского неоплатонизма. «Пространство есть не что иное, как чистейший свет», — сказано у Прокла³¹; тем самым мир как в философии, так и в искусстве впервые понимается как континуум, но одновременно оказывается лишенным своей компактности и рациональности: пространство преобразовалось в гомогенный, или, если можно так сказать, гомогенизирующий, но неизмеримый флюид.

Так, следующий шаг на пути к современному «систематическому» пространству должен был вести к тому, чтобы отныне единый, но растворенный в свете мир вновь сделать субстанциональным и измеримым, однако это будет не античная по сути своей, а именно средневековая субстанциональность и измеримость. Уже в византийском искусстве обнаруживается стремление (пусть сдерживаемое и частично отесняемое назад постоянно прорывающимися рецидивами античного иллюзионизма) последовательно свести пространство к плоскости (ведь мир раннехристианского-позднеантичного искусства еще не стал линейно-плоскостным, он по-прежнему остается пространственно-телесным миром, хотя его эле-

менты уже повсеместно принадлежат плоскости). А единственным средством соединения и систематизации внутри этой новой плоскостности становится приобретающая все большее значение линия. Лишь византийское искусство никогда не порывало с античной традицией, его развитие не вело к полному отказу от принципов поздней античности (как оно, с другой стороны, не вело и к собственно Ренессансу). Оно словно не могло решиться на создание графического, а не живописного мира (отсюда — приверженность мозаике, которая по природе своей имеет свойство облекать неумолимо двухмерную структуру стены мерцающей тканью); полосы света и тени античного и позднеантичного иллюзионизма затвердевают в линейных формах, однако первоначальное живописное значение этих форм оказалось не настолько забытым, чтобы превратить их в одни лишь контуры. В том, что касается перспективы, это искусство хотя и переходило к использованию пейзажных и архитектурных мотивов как аппликаций на нейтральном фоне, но последние сохраняли роль элементов если и не охватывавших пространство, то все же так или иначе указывавших на него. Так что византизм, что нам особенно важно, при всей дезорганизации целого, смог тем не менее сохранить отдельные составляющие античной перспективной структуры и донести их до западноевропейского Ренессанса³².

Искусство северо-западной Европы (границей которой в Средние века были не столько Альпы, сколько Апеннины) трансформировало позднеантичную традицию гораздо радикальнее, чем юго-восточноевропейский византизм: после сравнительно ретроспективной и именно потому подготовительной

эпохи каролингского и оттоновского «ренессансов»³³ образовался тот самый стиль, который мы называем «романским» и который, полностью сформировавшись к середине XII столетия, осуществил так и не достигнутый Византией разрыв с античностью. Теперь линия стала только линией, то есть графическим средством выразительности *sui generis*, смысл которого состоит в ограничении и орнаментальном украшении плоскости. А плоскость, в свою очередь, остается только плоскостью, то есть не обозначением (пусть условным) имматериальной пространственности, а безусловно двухмерной поверхностью материального изображения. Каким образом этот стиль, весьма последовательно развиваемый следующей эпохой в направлении дальнейшей систематизации и тектонизации, отвергает последние остатки античного перспективного восприятия — можно продемонстрировать на одном из бесчисленных и широко известных примеров водяной горки, в которую превратился перспективно сокращенный Иордан в сцене Крещения³⁴. Византийская и византизирующая живопись еще, как правило, позволяет проследить форму сходящихся в глубину речных берегов и мерцающую прозрачность воды, чистая же романика (переход к которой можно обозначить уже 1000 годом) все более решительно преобразует живописно трактованные формы воды в пластически затвердевшую водяную горку, пространственный эффект сходимости в плоскостную орнаментальную форму. Из сокращающегося по горизонтали потока, сквозь который просвечивает тело Христа, образуется вертикально стоящая кулиса (а иногда и мандорла, создающая род обрамления), за которой он исчезает — плоский берег, на котором стоит Креститель, — пре-

вращается в ряд ступенек, по которым тот должен взбираться.

Возникает ощущение, что это радикальное преобразование стало отказом раз и навсегда от всякой пространственности; и все же именно оно является предпосылкой для возникновения действительного пространственного восприятия Нового времени. Когда романская живопись равным образом и с равной решимостью сводит как тела, так и пространство к плоскости, то именно этим она впервые утверждает их однородность, превращая их шаткое оптическое единство в прочное и субстанциональное: отныне тела и пространство связаны друг с другом «на горе и на радость», и если впоследствии тело вновь освобождается от своих плоскостных связей, то оно не сможет вырасти без того, чтобы в той же мере вместе с ним не выросло и пространство.

Самым решительным образом (и с самыми далеко идущими последствиями) этот процесс совершался в пластике высокого Средневековья. Последняя, так же как и живопись, переживает процесс переоценки ценностей и консолидации — она так же отторгает все остатки античного иллюзионизма и преображает живописно-подвижную, пронизанную светом и тенью поверхность в стереометрически замкнутую и расчлененную графическими контурами; она так же создает нерушимое единство между фигурами и их пространственным окружением, т. е. плоскостью фона, — только это единство не препятствует трехмерному «разбуханию» формы. Теперь рельефное изображение больше не является телом, стоящим перед стеной или нишей, — и изображение, и фон рельефа — лишь ипостаси одной и той же сущности, и поэтому впервые в Европе возникает архитек-

турная пластика, которая в отличие от античных рельефов на метопах или античных кариатид не размещается внутри или у архитектурного сооружения, а становится неотъемлемой частью массива здания.

Романские статуи портала — это пластически оформленные пилястры, романские рельефные изображения — это пластически оформленная стена. Так стиль чистой плоскости, который создала живопись, находит свое подобие в скульптуре, создавшей стиль чистой массы, таким образом, произведения снова обладают трехмерностью и субстанциональностью, но — в противоположность античности — не трехмерностью и субстанциональностью «тел», художественное впечатление единения которых (позволим себе повториться) обеспечивается сочетанием различных частей с индивидуальной протяженностью, индивидуальной формой и индивидуальной функцией (*Organe*), но той трехмерностью и субстанциональностью гомогенной материи, взаимосвязь которой обеспечена соединением неразличимых частей с однородной, а именно бесконечно малой, протяженностью, однородной формой и однородной функцией (*Partikel*). И если искусство высокой готики — той самой высокой готики, которая воскрешает в Витело, Пеккаме и Роджере Бэконе античную оптику, а в Фоме Аквинском (хотя и с характерными изменениями)³⁵ аристотелевское учение о пространстве, — вновь преобразует эту «массу» в квазителесную структуру, если оно заставляет статую выступать из стены как самостоятельную форму, а рельефные изображения отделяет от фона почти как круглую скульптуру, то этот ренессанс чувства телесности означает в некотором смысле новое сближение с античностью (часто он сопровождался по-новому обостренной потребностью в художественной рецепции последней),



Ил. 6. Тайная вечеря. Рельеф алтарной преграды. Ок. 1260.
Собор в Наумбурге

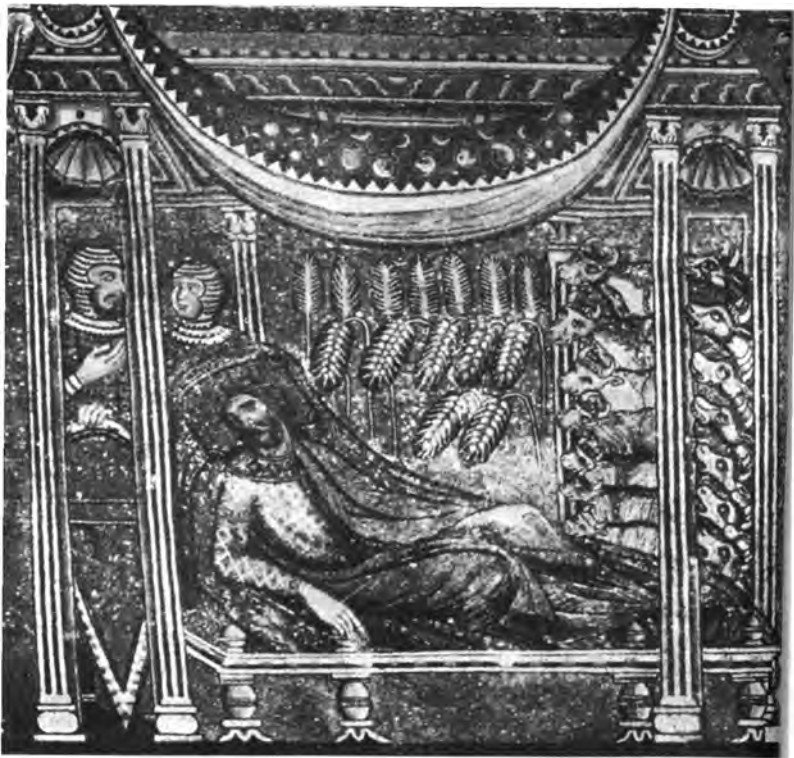
только результатом было не возвращение к античности, а прорыв к «современности».

Между тем хотя и вновь обретшие плоть архитектурные члены готических соборов, и их развив-

шиеся до «скульптуры» статуи и рельефные изображения никогда не прекращали быть составляющими того гомогенного целого, единство и неделимость которого было раз и навсегда обеспечено романикой, в то же время происходит — хочется сказать, автоматически — эмансипация пространственной среды, заключающей в себе эти тела. Самым выразительным свидетельством является то, что статуя высокой готики не может существовать без балдахина, который не только материально привязывает ее к зданию, но и выделяет и подчиняет ей определенную часть свободного пространства. Равным образом и рельеф приобретает отбрасывающую сильную тень полукруглую кровлю, задача которой предоставить отныне пластически эмансипированным фигурам определенную пространственную зону и превратить место их действия в сцену (ил. 6). К тому же в точности, как церковное здание высокой готики является безусловно пространственной постройкой, но изначально распадается на ряд четко разграниченных пролетов, которые только в поздней готике сливаются друг с другом, — [скульптурная] сцена имеет свои границы. И в этой ограниченности она уже представляет собой фрагмент мира, хотя и выстроенного из отдельных и сложенных друг с другом пространственных ячеек, однако по своей природе уже способного к неограниченной протяженности, внутри которой тела и пространство начинают приобретать значение равноценных выразительных форм однородного и неделимого единства. Точно так же было подвергнуто фундаментальному переосмыслению восторженно принятое схоластической философией учение Аристотеля о пространстве: конеч-

ности эмпирического космоса была предпослана бесконечность Божественного бытия и действия. Хотя эта бесконечность — вопреки восприятию Нового времени, формирующемуся приблизительно с 1350 года, — еще не представлялась существующей в природе, но она означала, в противоположность собственно аристотелевской трактовке, уже подлинную *ἐνεργεία ἄλειρον*, которая хотя и остается в пределах сверхъестественного, но по сути своей может проявляться и в естественном³⁶.

И здесь можно почти предсказать, где проложит свой путь «современная» перспектива: там, где североготическое чувство пространства³⁷, окрепшее в архитектуре и, главным образом, в пластике, освоит фрагментарно уцелевшие в византийской живописи архитектурные и ландшафтные формы и переплавит их в новое и единое целое. В действительности у истоков современного пространственного восприятия стали два великих художника, в стиле которых свершился этот важнейший синтез готического и византийского: Джотто и Дуччо. Их произведения демонстрируют прежние замкнутые интерьеры, но состоящие из тех самых элементов, которые сохранились в искусстве византизма и которые лишь в последнюю очередь воспринимаются как живописные проекции тех «пространственных коробок», что были созданы северной готической пластикой. Эти элементы, что часто оспаривается исследователями³⁸, в действительности были предуготовлены произведениями в *maniera gresca*. В мозаике флорентийского баптистерия (ил. 7) в иллюзорном консольном карнизе уже показана хорошо нам известная конструкция с осью схода и перспективный кессонированный потолок интерье-



Ил. 7. Сон фараона. Мозаика. Конец XIII в. Флорентийский баптистерий

ра, но отсутствует указание на пол и ясное обозначение боковых стен³⁹. Напротив, в мозаике из Монреалья (ил. 8) изображены перспективно сокращающиеся в глубину боковые стены, но без обозначения пола и на этот раз и потолка, так что, если смотреть реалистически, «Тайная вечеря» происходит на открытом дворе.

На другом изображении подобного рода (ил. 9) пол имеет сокращающийся плиточный орнамент, уходящие в глубину линии которого сходятся уже

вполне «правильно» (правда, в двух различных центрах), — только эти плиты снова никоим образом не связаны с остальными архитектурными элементами, и характерно, что они фактически прерываются точно там, где начинается фигуративная композиция⁴⁰, так что изображенные объекты кажутся стоящими скорее над полом, чем на полу. Так пространственность зрелого искусства треченто — поскольку для пейзажа имеет значение *mutatis mutandis* все то же самое, что и для интерьера, — выстраивается *ex post* из тех же

Ил. 8. Тайная вечеря. Мозаика.
Вторая половина XII в. Собор в Монреале



элементов, однако только готическое чувство пространства было способно привести эти *disiecta membra* [разъятые члены] к единству.

Этим достижением Джотто и Дуччо начинается преодоление средневекового изобразительного принципа. Изображение замкнутого интерьера, ясно читаемого как полое тело, означает больше чем взаимосвязь предметов — оно означает революцию в формальной оценке изобразительной плоскости: это более не стена или доска, на которой размещены формы отдельных предметов и фигур, это снова прозрачная поверхность, сквозь которую мы смотрим в пространство, хотя еще и ограниченное со всех сторон: мы можем ее обозначить как «изобразительную поверхность» в точном смысле этого слова. «Взгляд сквозь», встречавший преграды после античности, обретает новую свободу, и мы предчувствуем, что картина вновь может стать фрагментом, «вырезанным» из неограниченной, только в отличие от античности прочной и единообразно организованной пространственности.

Конечно, потребовался еще ряд усилий, едва ли вообразимых сегодня во всей полноте, прежде чем эта цель могла быть достигнута. Так как пространственность Дуччо (ил. 10) не только ограничена, поскольку замыкается на переднем плане «изобразительной поверхностью», на дальнем — стеной комнаты, а по бокам — ортогональными стенами: она также противоречива, поскольку предметы (в нашем случае — стол «Тайной вечера») кажутся стоящими, собственно, не *в*, а *перед* этой пространственной коробкой, а также поскольку линии глубины в «асимметричном ракурсе» (например, при боковом взгляде на здания или предметы мебели) проходят еще при-



Ил. 9. Исцеление хромого. Мозаика.
Вторая половина XII в. Собор в Монреале



Ил. 10. Дуччо ди Буонинсенья. Тайная вечеря.
Обратная сторона алтаря «Маэста». 1301–1308

близительно параллельно, в то время как в «симметричном ракурсе» (например, там, где ось картины совпадает с осью изображенных предметов) они уже приблизительно ориентированы на единую точку схода или, по меньшей мере, в вертикальной плоскости на единый горизонт⁴¹. Однако даже в «симметричном ракурсе», там, где потолок поделен на сегменты, центральная часть будет отличаться от соседних, так как только у нее линии глубины сходятся в одном месте, а у последних более или менее сильно

отклоняются⁴². Таким образом, к перспективному единству приводится только «фрагментарная», но еще не общая плоскость, не говоря уже о перспективном единстве всего пространства. Вследствие этого в следующем поколении художников, постольку, поскольку те вообще интересовались проблемами перспективы, наступает заметный раскол. По-видимому, они ощущали живую потребность в некотором прояснении и систематизации дуччевской перспективы, но достигали этого различными путями: часть художников — в некотором смысле консерваторов — манипулируют методом оси схода, который Дуччо уже, так сказать, перерос⁴³, и возвращают его к строго параллельной конструкции, как, например, Уголино да Сиена, Лоренцо ди Биччи или неизвестный мастер Страсбургского алтаря, который пытался избежать злополучной проблемы центра с помощью формы, напоминающей конек крыши⁴⁴. Другие художники — в некотором смысле прогрессивные, — напротив, совершенствуют и систематизируют тот метод, который Дуччо применяет именно в центральных сегментах потолка и которому они подчиняют и изображение пола: этот важнейший шаг прежде всех сделали братья Лоренцетти. Именно тот факт, что все видимые ортогонали плоскости пола впервые и, без сомнения, с полным математическим осознанием ориентированы на одну точку, делает столь значительной икону «Благовещение» Амброджо Лоренцетти (ил. 11), датированную 1344 годом (ведь открытие точки схода как «образа бесконечно далекой точки всех линий глубины» словно бы символизирует открытие самой бесконечности). В ней нижняя плоскость, как таковая, приобретает совершенно новое значение: отныне она является не поверхностью пола



Ил. 11. Амброджо Лоренцетти. Благовещение. 1344

замкнутой справа и слева пространственной коробки, пересекающейся на боковых срезах картины, но поверхностью пространственного слоя, который хотя и ограничен в глубине архаичным золотым фоном, а спереди — поверхностью доски, однако обладает любой мыслимой протяженностью в стороны. И что,

быть может, еще важнее: эта поверхность отныне позволяет нам ясно распознавать как размеры, так и дистанции между расположенными на ней отдельными объектами. Как мотив шахматный рисунок пола использовался уже, как мы видели, в византинизирующих мозаиках из Монреалья, но отнюдь не с подобной целью — теперь он расположен действительно под фигурами и становится кодом пространственности как отдельных тел, так и интервалов между ними: мы можем найти для них и одновременно для диапазона каждого движения непосредственное числовое выражение через подсчет квадратов пола. Можно без преувеличения утверждать, что использование в этих целях плиточного орнамента (только так и объясняется фанатизм, с которым он повторяется и варьируется) стало первым примером координатной системы, воплощающим современное «систематическое пространство» в художественно-конкретной сфере раньше, чем его сформулировала абстрактно-математическая мысль. Действительно, ведь проективная геометрия XVII века должна происходить из занятий перспективой: она, так же как и многие дисциплины современной «науки», в конечном счете — продукт [деятельности] художественных мастерских. Но даже по отношению к упомянутой иконе возникает вопрос, действительно ли в ней вся плоскость пола ориентирована на одну точку схода; поскольку здесь, как и во многих других изображениях⁴⁵, фигуры, сдвинутые к краям картины, прикрывают боковые участки пространства, что не позволяет понять, сходятся ли в одной точке и те линии глубины, которые начинаются вне картинного пространства, и те, которые проведены справа и слева от фигур. Скорее, в этом можно усомниться⁴⁶, поскольку на другой ико-



Ил. 12. Амброджо Лоренцетти. Принесение во храм. 1342

не того же художника, где боковые участки пространства остались открытыми (ил. 12), отчетливо видно, что боковые ортогоналы еще не привязаны к центральной точке схода, то есть что строгая концепция [перспективы] все еще ограничена «фрагмен-

тарной» плоскостью, хотя именно последняя икона со своим сильным эффектом глубины кажется более важной для дальнейшего развития.

Это расхождение между средними и боковыми ортогоналями можно подтвердить бесчисленными примерами вплоть до XV века⁴⁷. Оно показывает, во-первых, что понятие ~ [бесконечности] находится еще в процессе становления, во-вторых (и в этом ее значение в истории искусства), что графическая модель пространства, насколько бы единым ни считалось и ни ощущалось его содержание, все же следовала графической модели фигуративной композиции: еще не пришла пора для мысли, которую через 160 лет вы-

Ил. 13. *Мастер Бертрам из Миндена. Сотворение небесной тверди. Грабоверский алтарь. 1379–1383*



разит Помпонио Гаурик,— «место существовало раньше, чем помещенное там тело, и поэтому должно быть нарисовано в первую очередь»⁴⁸.

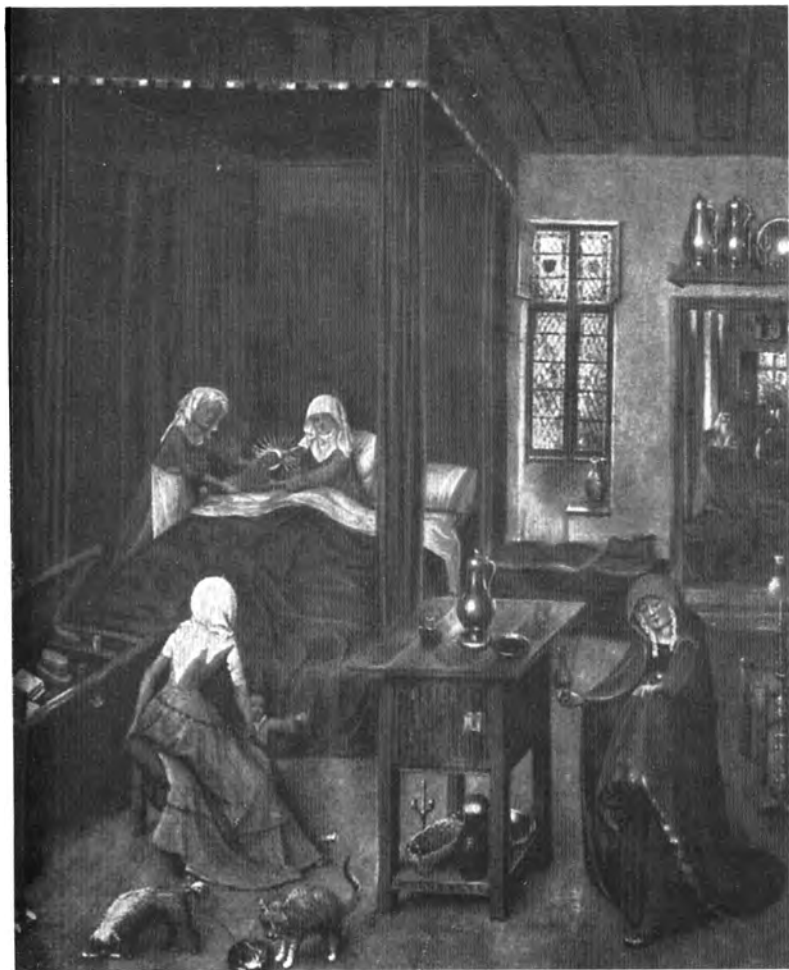
Завоевание этой новой и в полной мере «современной» точки зрения происходило, очевидно, на севере и на юге по-разному. Уже к середине XIV столетия на севере был известен метод с осью схода, а к последней трети уже и метод с точкой схода; в частности, Франция как в первом, так и в последнем случае обогнала прочие страны. Например, Мастер Бертрам под влиянием богемского искусства конструирует весь свой плиточный пол по методу оси схода, при этом он пытается прикрыть критическую центральную часть то как бы случайно выступающей ногой, то намеренно прихотливо расположенным краем одежды (ил. 13)⁴⁹. Напротив, Мастер Франке, искусство которого происходит непосредственно из Франции, так же как Брудерлам и другие французские и франко-фламандские мастера, создает [перспективные] конструкции с точкой схода подобно братьям Лоренцетти, но при этом в боковых ортогоналях он обнаруживает ту же неуверенность (особенно это заметно на правой стороне «Мученичества Фомы»), как и большинство его современников и предшественников: на первых порах художникам словно претит так скашивать боковые линии глубины, чтобы привести их в одну точку с центральными⁵⁰. И вероятно, лишь ко времени стилистической зрелости братьев ван Эйк (ил. 14–17; рис. 6) наконец осознанно осуществилась общая [центральная] ориентация отдельно взятой плоскости целиком — в том числе и по вертикали⁵¹. Тогда же была предпринята отважная попытка (личная заслуга великого Яна) —



Ил. 14. Ян (?) ван Эйк. Заупокойная служба.
Миниатюра из Турино-Миланского часослова.
Между 1415 и 1417. См. прим. 52



Ил. 15. Ян (?) ван Эйк.
Мадонна в церкви
Ок. 1432–1434



Ил. 16. Ян (?) ван Эйк. Рождество Иоанна Крестителя.
Миниатюра из Турино-Миланского часослова.
Между 1415 и 1417. См. прим. 52



Ил. 17. Ян (?) ван Эйк. Портрет семейства Арнольфини. 1434.
См. прим. 52

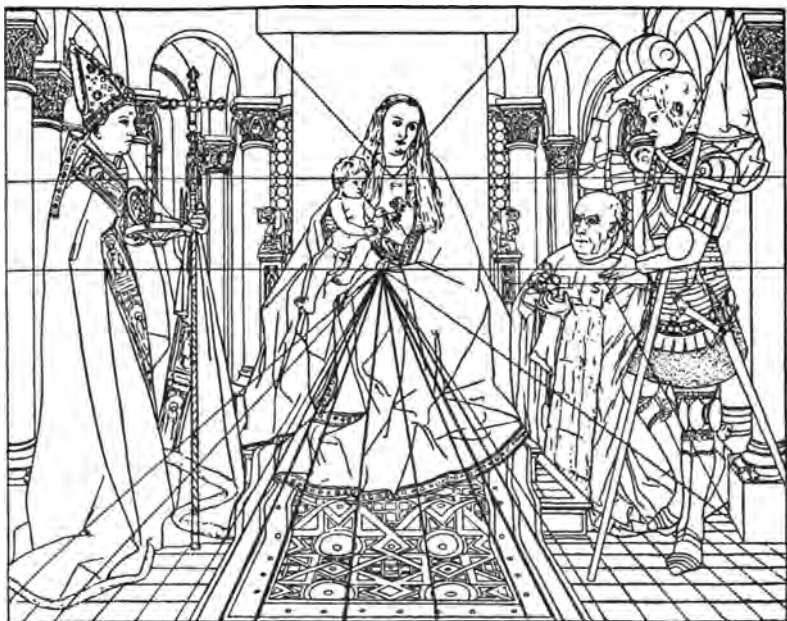


Рис. 6. Перспективная схема «Мадонны каноника Ван дер Пале» Яна ван Эйка. 1436. Городской музей изящных искусств Брюгге. С использованием диаграммы Г. Йозефа Керна

освободить трехмерное пространство от его привязанности к передней плоскости картины. До этого даже в миниатюре (ил. 14), которую можно отнести к ранним работам самого Яна ван Эйка, пространственность изображена так, что, хотя ее и можно продолжать в стороны и в глубину сколь угодно далеко, она все же завершается передней плоскостью картины; однако в «Мадонне в церкви» начало [изображенного] пространства не совпадает более с границей картины — изобразительная плоскость проходит сквозь него так, что оно кажется выступающим впе-

ред и окружающим стоящего рядом зрителя: картина и в своем масштабе, и по смыслу стала «срезом действительности», так что представленное пространство отныне разворачивается во всех направлениях, выходя за пределы изображенного, и именно конечность картины заставляет почувствовать бесконечность и непрерывность пространства (ил. 15)⁵².

При этом перспектива картин ван Эйка с чисто математической точки зрения все еще не совсем «корректна», поскольку ортогонали сходятся в одной-единственной точке, охватывая лишь отдельно взятую плоскость, но не все пространство целиком (рис. 6). Последнего, по-видимому, сможет достигнуть только Дирк Боутс (рис. 7) или, самое раннее, Петрус Кристус⁵³; и поначалу это открытие не получило на севере ни поддержки, ни распространения, так как даже в Нидерландах имелось множество художников, которые, как, например, Рогир ван дер Вейден, мало интересовались обсуждаемой здесь проблемой и избегали в своих картинах применения единой точки схода⁵⁴. И в Германии, за исключением работ наполовину италянизированного Пахера, на протяжении всего XV столетия не появилось ни одной правильно сконструированной картины — пока, благодаря главным образом Альбрехту Дюреру, не привилась математически обоснованная теория итальянцев⁵⁵.

В то время как север — хотя и исходя из методов итальянского треченто — достиг в сущности эмпирическим путем «корректной» [перспективной] конструкции, итальянская художественная практика, что типично, прибегла к помощи ранее существовавшей математической теории: картины треченто после братьев

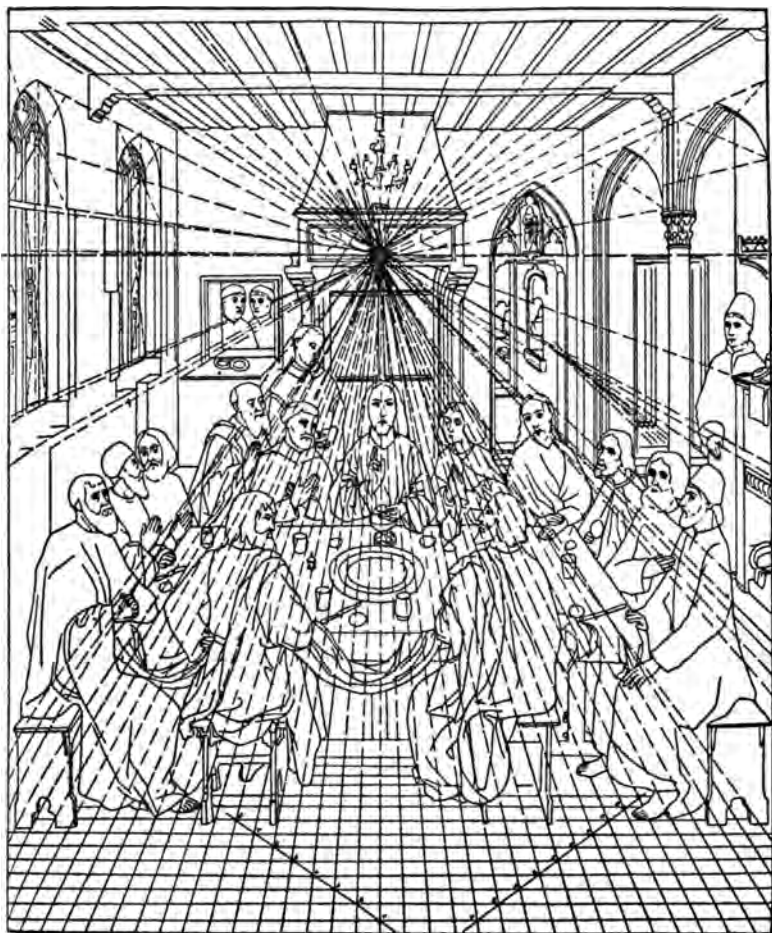


Рис. 7. Перспективная схема «Тайной вечери» Дирка Боутса. 1464–1467.
Церковь Св. Петра, Лувен. По К. Дёлеманну

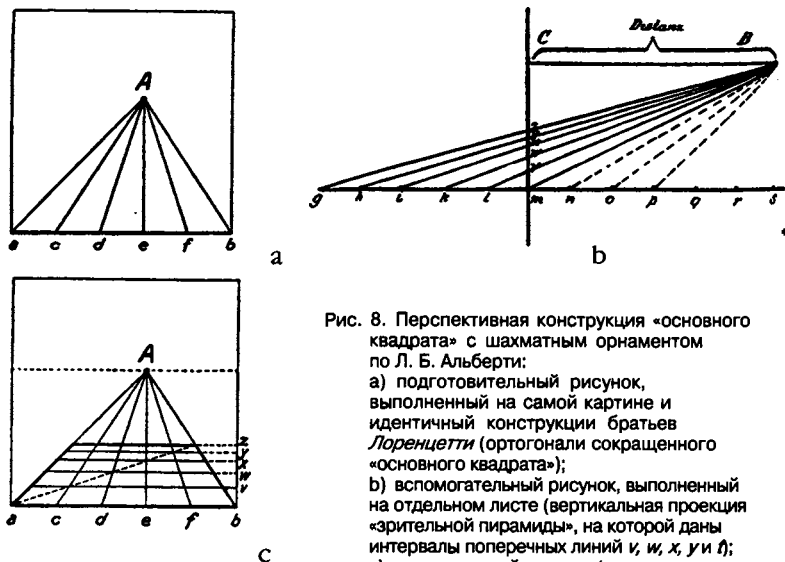


Рис. 8. Перспективная конструкция «основного квадрата» с шахматным орнаментом по Л. Б. Альберти:

а) подготовительный рисунок, выполненный на самой картине и идентичный конструкции братьев Лоренцетти (ортогонали сокращенного «основного квадрата»);
 б) вспомогательный рисунок, выполненный на отдельном листе (вертикальная проекция «зрительной пирамиды», на которой даны интервалы поперечных линий v, w, x, y и l);
 в) окончательный рисунок (перенос значений глубины, полученных на вспомогательном рисунке, на подготовительный рисунок; диагональ служит только для проверки результата)

Лоренцетти становятся все более неправильными, пока около 1420 года не была, можно сказать, изобретена *costruzione legittima*⁵⁶. Мы не знаем — хотя это и вполне вероятно, — был ли Брунеллески действительно первым, кто сформулировал математически точный метод линейной перспективы, и соответствовал ли этот метод той конструкции из горизонтальной и вертикальной проекции (рис. 1), которая двумя поколениями позднее была письменно зафиксирована в «*Prospettiva pingendi*» Пьеро делла Франческа⁵⁷. Во всяком случае, уже фреска Мазаччо «Троица» целиком выстроена [математически] точно⁵⁸, а не-

сколькими годами позднее этот наиболее распространенный метод будет подробно описан, став непосредственным развитием, хотя и основанным на совершенно новом принципе, метода, известного уже в треченто. Ведь еще братья Лоренцетти следили за строго математическим схождением ортогоналей, но им недоставало метода, позволяющего с такой же точностью измерить отрезки глубины между так называемыми поперечными линиями (в особенности положение тех поперечных линий, которые ограничивают «основной квадрат», начинающийся от переднего края картины); и если верить Альберти, то и в его время все еще преобладал порочный прием механически уменьшать на треть каждую последующую полосу пола⁵⁹. Именно по этому поводу Альберти и выдвигает свое основополагающее для всего последующего времени определение: «Картина — это плоское сечение зрительной пирамиды». И если ортогоналя данной картины уже известны, то стоит сконструировать эту «зрительную пирамиду» в боковом разрезе, чтобы без труда определить искомые расстояния глубины по вертикальной секущей и приложить их к существующей системе сходящихся ортогоналей (рис. 8)⁶⁰.

Весьма вероятно, что этот (наиболее удобный и часто применяемый) прием Альберти целиком выведен из опыта горизонтальной и вертикальной проекции. Ведь идея усовершенствовать обычную практику треченто, приложив к ней вертикальную проекцию зрительной пирамиды, оформилась только тогда, когда стала известна система построения всей зрительной пирамиды полностью. Мы не видим причин отказывать Брунеллески в изобретении этого подлинно ар-

хитектурного построения — как и напротив, за живописцем-дилетантом Альберти вполне можно оставить славу теоретика, приведшего абстрактно-логический метод в согласие с традиционным навыком и упростившего таким образом его практическое применение. И разумеется, оба эти метода, опираясь равным образом на принцип *intercissione della piramide visiva*, обеспечивают и построение замкнутых пространств, и разработку пейзажных композиций, и, наконец, «корректное» распределение и соотношение отдельных предметов в них⁶¹.

Тем самым Ренессансу удалось рационализировать математически тот пространственный образ, который еще раньше был осмыслен как эстетическая целостность, — как мы уже видели, ценой полного отрешения от его психофизиологической структуры и искажения античных авторитетов, однако в результате стало возможным построение однозначного и непротиворечивого пространства, предполагающего бесконечную протяженность (в пределах «однонаправленности» взгляда)⁶². Внутри этой структуры телá и пространственные интервалы между ними закономерно соединяются в *corpus generaliter sumptum*: здесь действует всеобщее и математически обоснованное правило, согласно которому «явствует, насколько одно должно отстоять или прилегать к другому, чтобы понимание изображения не было смущено ни сутолокой, ни скудостью»⁶³. Тем самым завершился первый этап великого перехода от агрегатного пространства к систематическому; и вновь это достижение в области перспективы было не чем иным, как конкретным выражением того, что в то же самое время происходило в гносеологической и

натурфилософской областях. В те же годы пространственность Джотто и Дуччо, соответствующая переходному состоянию высокой схоластики, была преодолена благодаря постепенному формированию собственно «центральной» перспективы с ее бесконечно протяженным и центрированным в произвольно выбранной точке пространством. В те же годы стал окончательным и явным скрытый до тех пор разрыв с аристотелианством в области абстрактной мысли, отбросивший представление о космосе, возведенном над центром Земли как абсолютным центром и ограниченном внешней небесной сферой как абсолютной границей, что послужило развитию категории бесконечности (и в определенной степени категории *ἐπερεια ἄπειρον* внутри природы), не только изначально заложенной в Боге, но и непосредственно осуществленной и эмпирической реальности: «Entre ces deux propositions: l'infiniment grand en puissance n'est pas contradictoire — l'infiniment grand peut être réalisé en acte, les logiciens du XIV siècle, les Guillaume Ockam, les Walther Burley, les Albert de Saxe, les Jean Buridan, avaient élevé une barrière qu'ils croyaient solide et infranchissable. Cette barrière, nous allons la voir s'effondrer; non pas cependant, qu'elle s'abatte tout d'un coup; sourdement ruinée et minée, elle croule peu à peu, tandis que le temps s'écoule de l'année 1350 à l'année 1500» [«Между этими двумя положениями: бесконечно большое потенциально непротиворечиво — бесконечно большое реализуемо в действительности — логики XIV века, такие как Уильям Оккам, Вальтер Берли, Альберт Саксонский, Жан Буридан, воздвигли преграду, которую они считали прочной и непреодолимой. Вскоре, как мы увидим, преграда

рухнула, однако произошло это не сразу: скрытно подрываемая и подтачиваемая, она разрушалась постепенно в продолжение времени с 1350 по 1500 г.]]⁶⁴.

Бесконечность, воплощенная в реальности, которая для Аристотеля вообще невообразима, а для высокой схоластики вообразима только в виде Божественного всемогущества, то есть в *ἄπεροῦράμιος τόπος*, отныне становится формой *natura naturata*: восприятие универсума словно десакрализуется, пространство, превосходство которого над единичными вещами весьма наглядно выразил уже Гаурик, становится отныне «*quantitas continua, physica triplici dimensione constans, natura ante omnia corpora et citra omnia corpora consistens, indifferenter omnia recipiens*» [«величиной непрерывной, постоянной в своих трех физических измерениях; природой, существующей прежде всех тел и вне всех тел, безразлично все приемлющей»]. Неудивительно, что такой человек, как Джордано Бруно, с почти религиозным преклонением выстраивал этот освободившийся от Божественного всемогущества пространственно-бесконечный и при этом насквозь метрический мир и придавал ему «наряду с бесконечной протяженностью демокритовского *κεῖόν* бесконечную динамику мировой души»⁶⁵. Хотя уже по своей мистической окраске это было то самое пространственное восприятие, которое позднее будет рационализировано картезианством и формализовано кантовской доктриной.

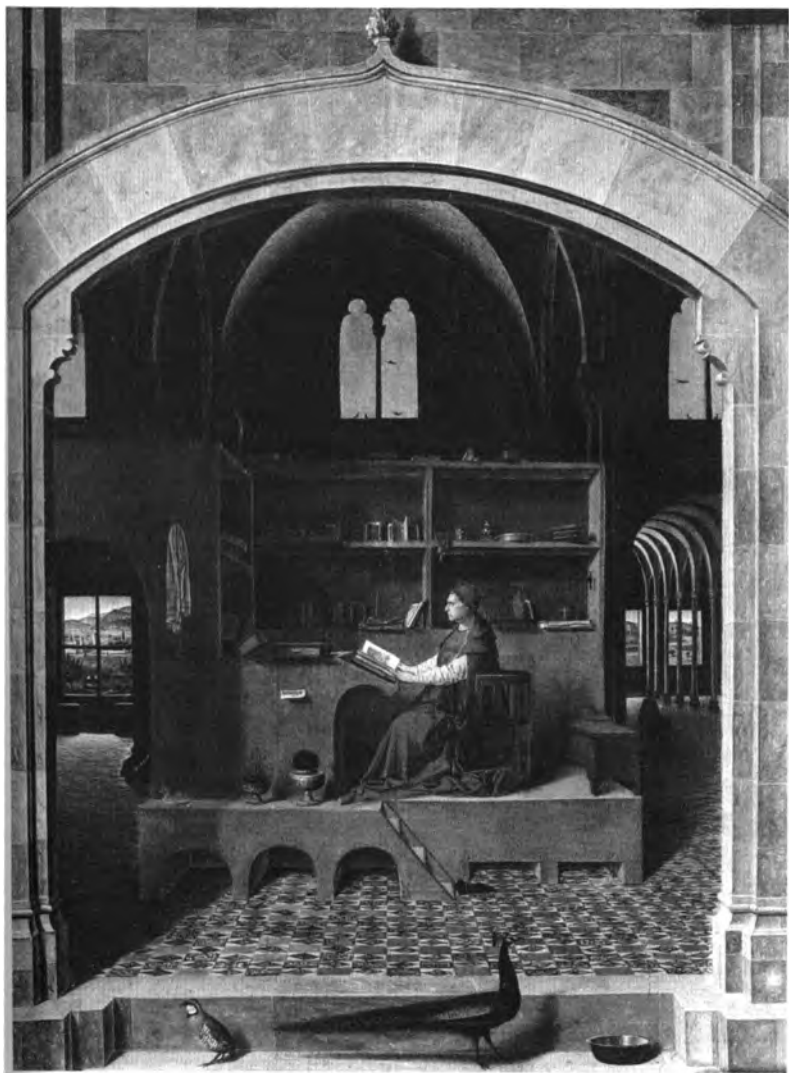
Нам сегодня может показаться несколько странным, что такой гений, как Леонардо, называл перспективу «кормилом и путеводной нитью живописи», а такой изобретательный художник, как Паоло Уччелло, на призыв своей супруги идти наконец

спать обыкновенно отвечал: «О, сколь же сладостна эта перспектива!»⁶⁶; однако стоит задуматься и попытаться представить себе, что тогда означали эти открытия. Дело не только в том, что благодаря им искусство возвысилось до «науки» (а для Ренессанса это было действительно возвышением): субъективное зрительное впечатление было столь рационализировано, что уже могло стать основой для построения фундаментального, но в абсолютно современном смысле «бесконечного» эмпирического мира (функцию ренессансной перспективы можно прямо сравнить с функцией критицизма, а функцию эллинистической римской перспективы с функцией скептицизма). Так был достигнут переход психофизиологического пространства в математическое, иными словами: объективизация субъективного.

IV

Эта формулировка означает еще и то, что перспектива, именно перестав быть технико-математической проблемой, в еще большей мере должна была стать проблемой художественной. Однако по своей природе перспектива — обоюдоострое оружие: она предоставляет телам поле для их пластического развития и мимического движения, но, с другой стороны, она позволяет и свету распространяться в пространстве и живописно растворять тела; она создает дистанцию между человеком и предметами («Первое — это глаз, который видит, второе — это предмет, который видим, третье — это расстояние между ними», — говорит Дюрер вслед за Пьеро делла

Франческа⁶⁷), но она же эту дистанцию вновь упраздняет, поскольку вовлекает в поле зрения человека предметный мир, противостоящий ему в самостоятельном бытии. Перспектива сводит художественное явление к жесткому, т. е. математически точному правилу, но она же делает его зависимым от человека, от индивидуума, подчиняя это правило психофизическим условиям зрительного впечатления, поскольку способ ее действия определен произвольно выбранным местоположением субъективной «точки зрения». Таким образом, историю перспективы с равным правом можно трактовать и как триумф отстраненного и объективного осознания действительности, и как триумф упраздняющего дистанции человеческого властолюбия, равно и как упрочение и систематизацию внешнего мира, и одновременно как расширение сферы собственного Я (Ichsphäre). Поэтому перспектива постоянно ставит перед художественной мыслью вопрос, как именно следует применять такой амбивалентный метод. Следовало спросить себя (и спрашивали), должно ли перспективное устройство картины учитывать фактическую точку зрения зрителя (как, например, в «иллюзионистической» плафонной живописи, где необходимо располагать изобразительную плоскость горизонтально и делать выводы лишь на основании поворота всего мира на 90 градусов), или же, напротив, сам зритель должен мысленно настраиваться на перспективное устройство картины⁶⁸. В этом последнем случае — в каком именно месте изобразительного поля может быть наилучшим образом помещен оптический центр⁶⁹, какую дистанцию следует установить⁷⁰, допустима ли и в какой мере диагональная точка зрения по отношению



Ил. 18. *Антонелло да Мессина. Св. Иероним в келье. Ок. 1465 или 1474*



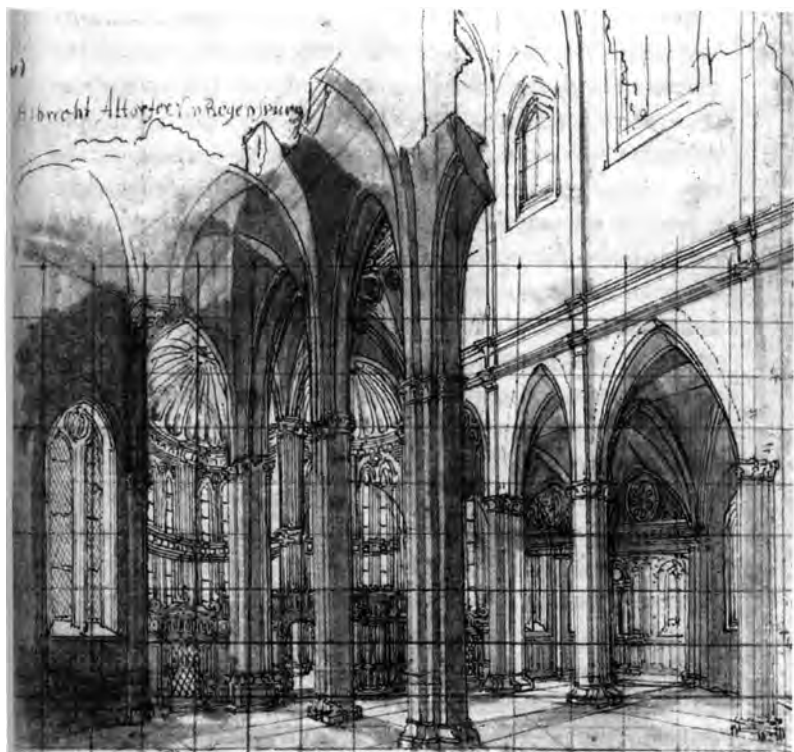
Ил. 19. Альбрехт Дюрер. Св. Иероним в келье.
Гравюра на меди. 1514

ко всему этому пространству в целом. Во всех перечисленных вопросах, выражаясь современным языком, «требования» предметного противостоят амбициям субъективного. Предмет (как нечто «объективное») стремится к сохранению дистанции со зрителем, а также к беспрепятственному проявлению собственных законов формы, например симметрии или фронтальности, вместо того чтобы зависеть от эксцентричного оптического центра или вовсе, как при диагональной точке зрения, от координатной системы, оси которой существуют только в представлении зрителя. Очевидно, что окончательное решение принадлежит глобальным оппозициям такого рода, как произвол и закон, индивидуализм и коллективизм, иррациональность и разум и т. д., и что именно эти проблемы перспективы Нового времени должны были призвать эпохи, нации и личности к четкому определению своей позиции.

Потому вполне естественно, что Ренессанс должен был толковать смысл перспективы совершенно иначе, чем барокко; Италия — совершенно иначе, чем север. Одни (если говорить в общем) считали более существенным объективное, другие — субъективное значение. Так, даже Антонелло да Мессина, испытавший сильное нидерландское влияние, конструирует келью святого Иеронима с дальней дистанции (так, что она, как почти все итальянские интерьеры, воспринимается скорее как экстерьер со снятой передней стенкой), художник разворачивает пространство, начиная от изобразительной плоскости (и даже за ней), и располагает оптический центр почти точно в середине (ил. 18). В отличие от него Дюрер показывает нам настоящую комнату так, что мы сами чувствуем

себя внутри нее, поскольку пол кажется продолжающимся под нашими собственными ногами и дистанция [до зрителя], переведенная в реальные размеры, составляет не более одного метра. Сильно смещенный оптический центр усиливает впечатление того, что изображение зависит не от объективных законов архитектуры, а от субъективного взгляда зрителя, словно бы входящего в помещение. Большой частью своего особого «интимного» воздействия эта гравюра обязана именно перспективному устройству (ил. 19)⁷¹.

В то время как в Италии становлению перспективной конструкции препятствовало распространенное еще в период треченто построение с диагональной точкой зрения, от которой страдало если не все пространство целиком, то, по крайней мере, отдельные архитектурные детали, Альтдорфер использовал этот ракурс для того, чтобы в мюнхенском «Рождестве Марии» (ил. 20) создать «абсолютно скошенное пространство», т. е. пространство, в котором полностью отсутствуют фронтальные линии и ортогонали, и сверх того он зрительно усилил завихряющееся движение вдохновенным кружением хоровода ангелов. Тем самым он предвосхитил принцип изображения, которым полностью овладели лишь великие голландцы XVII века — Рембрандт, Ян Стен и, главным образом, дельфтские архитектурные живописцы, прежде всего Де Витте, и не случайно это были те самые голландцы, которые в мельчайших подробностях исследовали проблему «ближнего пространства», в то время как итальянцы придерживались принципа «дальнего пространства», осуществленного ими в плафонных росписях.



Ил. 20. Альбрехт Альддорфер. Набросок к мюнхенскому «Рождеству Марии». После 1520

«Дальнее пространство», «ближнее пространство» и «скошенное пространство» — эти три образа отражают идею восприятия пространством художественного изображения специфически субъективных характеристик; и все же именно в этот момент, как ни парадоксально это звучит (в философии — благодаря Декарту, в теории перспективы — благодаря Дезаргу), пространство как выражение мировоззрения полно-

стью очищается от всякой примеси субъективного. Так как искусство завоевало собственное право решать, что должно быть «сверху» и «снизу», «спереди» и «сзади», «справа» и «слева», оно предоставило субъекту, по сути дела, только то, что принадлежало ему изначально и что античность *per se* [в нарушение всех законов, противоестественно] (хотя и в силу духовно-исторической необходимости) взыскивала с пространства в качестве его объективных свойств. Свобода направления и удаления в современном изобразительном пространстве обозначает и утверждает индифферентность направления и удаления в современном мыслительном пространстве, и она полностью соответствует не только по времени, но и по факту той ступени развития теории перспективы, на которой эта свобода руками Дезарга была преобразована в общую проективную геометрию, в которой однозначный евклидовский зрительный конус был впервые заменен всесторонним «геометрическим пучком лучей», полностью абстрагированным от направления взгляда и вследствие этого равномерно охватывающим все пространственные направления⁷². Но в то же время совершенно очевидно, насколько сильно это художественное завоевание не только бесконечного и «однородного», но также и «изотропного» систематического пространства (несмотря на кажущуюся «современность» позднеллинистической римской живописи) было обусловлено средневековым развитием. Ведь только средневековый «стиль массы» создал ту однородность изобразительной материи, без которой не только бесконечность, но также и индифферентность направления пространства была бы невообразима⁷³.

Отсюда, наконец, явствует, что перспективное пространственное восприятие (не только перспективная конструкция) было уязвимо с двух совершенно различных сторон: если Платон проклинал перспективу уже в самом начале за то, что она искажает «истинные размеры» вещей и устанавливает субъективную видимость и произвол вместо действительности и *vócos*⁷⁴, то новейшая художественная критика ставит ей в упрек прямо противоположное — что она является инструментом ограниченного и ограничивающего рационализма⁷⁵. Древний Восток, классическая античность, Средние века и любое архаизирующее искусство, как, например, искусство Боттичелли⁷⁶, в большей или меньшей мере отклоняли ее, поскольку она вносила в мир внесубъективного и сверхсубъективного личностный и случайный элемент. Экспрессионизм (совершивший недавно еще один виток) избегал ее как раз по противоположной причине, так как она утверждает и обеспечивает [тот] остаток объективности, который должен был отнять у индивидуальной творческой воли уже импрессионизм, а именно реальное трехмерное пространство. Но по сути своей эти противоположные аспекты имеют одну и ту же природу, как и все возражения нацелены в сущности на одно⁷⁷: перспективное восприятие, оценивается и истолковывается ли оно в духе разума и объективизма или в духе случайности и субъективизма, основано на стремлении выстраивать пространство картины (даже при полном отвлечении от психофизиологической «данности») сугубо из элементов и по законам эмпирического зрительного пространства. Перспектива «математизирует» это зрительное пространство, но все же «математизированное» ею

пространство — именно зрительное. Перспектива — это порядок, но порядок визуального явления.

И наконец, упрекать перспективу в том, что она рассеивает «подлинное бытие» в явлении видимой вещи, или в том, что она сковывает явлением видимой вещи свободное и одновременно духовное представление о форме, — зависит лишь от постановки вопроса.

Благодаря такому своеобразному переносу художественной предметности в область феноменального перспективное восприятие религиозного искусства завершается сферой магического, внутри которой само произведение искусства воздействует как чудо, а также сферой догматически-символического, внутри которой оно это чудо удостоверяет и предсказывает. Перспектива открывает в искусстве и нечто совершенно новое — сферу визионерского, внутри которой чудо становится непосредственным переживанием зрителя, когда сверхъестественные события словно вторгаются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пространство и именно сверхъестественностью побуждают верить в себя. Перспектива открывает в искусстве сферу в высшем смысле психологического, внутри которой чудо происходит лишь в душе изображенного в произведении человека. Не только великие фантасмагории барокко — предуготовленные, если угодно, уже Джоттовым «Иоанном на Патмосе», фреской из Санта Кроче, и лишь потом «Сикстинской Мадонной» Рафаэля, «Апокалипсисом» Дюрера и Изенгеймским алтарем Грюневальда, — но также и поздние картины Рембрандта были бы невозможны без перспективного восприятия пространства, которое, превращая, οὐσία в φαῖνόμενον, по-видимому,

доводит Божественное до простого человеческого сознания и, напротив, расширяет человеческое сознание до вмещения Божественного. Поэтому не случайно, что перспективное восприятие пространства за время всей истории своего художественного развития утверждалось дважды: впервые как знак конца — с крушением античной теократии, второй раз как знак начала — с торжеством современной антропократии.

¹ *Lange K. von, Fubse F. Dürers schriftlicher Nachlass.* Halle, 1893. S. 319.

² Boethius *Analyt. poster. Aristot. Interpretatio* I, 7; I, 10 // *Opera.* Basel, 1570. S. 527, 538. В том и другом месте «перспектива» значит как начальная дисциплина геометрии.

³ Это слово, очевидно, образовано не от *perspicere*, в смысле «видеть сквозь», а от *perspicere*, т. е. «видеть ясно», поскольку оно сводилось к буквальному переводу греческого термина *ὀπτική*. Дюреровское толкование исходит уже из определения Нового времени и конструкции картины как сечения зрительной пирамиды. Можно ли, напротив, подобно Ф. Виттингу (*Witting Felix. Von Kunst und Christentum.* Strassburg, 1903. S. 106), оспаривать это толкование на том основании, что итальянский язык превратил выражение *perspettiva* в *prospettiva* («первое [слово] напоминает о punto dove percoteva l'occhio Брунеллески (точке, на которую падает взгляд), в то время как второе указывает лишь на взгляд перед собой»), — сомнительно уже потому, что выражение *prospettiva* использовали именно те теоретики, которые жестко придерживались метода сечения, такие как Пьеро делла Франческа. В крайнем случае можно лишь согласиться с тем, что в первом выражении больше от художественного опыта (т. е. освоения пространственной глубины), в то время как другое продиктовано скорее математическим методом, — однако победе термина

prospettiva способствовала и чисто фонетическая причина, а именно страх перед тремя согласными *rsp*.

⁴ *Alberti L. B. Della pittura // Kleinere kunsttheoretische Schriften / Janitschek Hubert (ed.). Wien, 1877. S. 79:* «...scrivo uno quadrangulo... el quale reputo essere una fenestra aperta per donde io miri quello que quivi sarà dipinto» [«Я рисую четырехугольник... который принимаю за открытое окно, из которого я наблюдаю то, что на нем будет написано»]. Ср. также у Леонардо аналогичные высказывания о *pariete di vetro* [«стеклянной стене»]: *Richter J. P. The Literary Works of Leonardo da Vinci. London, 1883. № 83.*

⁵ Уже Лессинг в восьмом письме своих «Писем антикварного содержания» делал различие между широким и узким толкованием понятия перспективы: в широком смысле это «наука изображать предметы на плоскости так, как они являются нашему глазу на некотором расстоянии», «в этом смысле отказывать древним в [знании] перспективы было бы настоящей бессмыслицей. Ведь это означало бы отказать им не только в перспективе, но и во всем графическом искусстве, в котором они были столь великие мастера. На что никто и не посягал. Если возможно оспаривать [наличие] перспективы у древних, то только в том узком смысле, в котором понимают это слово художники. Но художники понимают под этим науку изображать множество предметов, расположенных в какой-либо части пространства так, как эти предметы, лежащие в разных планах, видятся вместе с окружающим их пространством с одной-единственной точки зрения». В основном мы присоединяемся ко второму определению Лессинга, но по отношению к единственной фиксированной точке зрения сформулируем его несколько шире, признавая, таким образом, позднеэллинистическую римскую картину, вопреки Лессингу, уже подлинно «перспективной». Итак, для нас перспектива — это в точном смысле слова способность изображать предметы, находящиеся в едином простран-

ственном целом таким образом, что понятие материального носителя изображения полностью вытесняется понятием прозрачной поверхности, сквозь которую мы смотрим в воображаемое пространство, охватывающее совокупность предметов в их видимой последовательности, пространство лишь обрезанное, а не ограниченное краями картины.

Конечно, между тем, что мы можем считать в полном смысле слова «перспективой», и тем, что является только «сокращением» (в свою очередь — необходимой предпосылкой и первой ступенью развития собственно перспективного восприятия), существуют многочисленные промежуточные фазы, например известные нижнеиталийские вазы, где изображены одна или даже множество фигур, размещенных на сокращающейся поверхности эдикулы. Здесь пространственное восприятие уже довольно близко подходит к собственно «перспективному», поскольку большая пространственная структура уже вмещает в себя несколько отдельных тел; однако со своей стороны эта большая пространственная структура в качестве изолированного объекта все еще наложена на конкретно-материальный носитель изображения, не позволяя всей живописной поверхности преобразоваться в проекционную плоскость для целостного перспективно-иллюзионистического пространства.

⁶ *Lange K. von, Fuhse F.* Op. cit. S. 195.

⁷ *Cassirer Ernst.* Philosophie der symbolischen Formen, II (Das mythische Denken). Berlin, 1925. S. 107f. Еще более неравноценными становятся эти «вперед — назад» и т. п. для психофизиологии пространственного восприятия тел и незаполненного промежутка между ними, который для непосредственного, не связанного математическим обоснованием взгляда качественно отличен от «предметов»; ср.: *Jaensch E. R.* Über die Wahrnehmung des Raumes // Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband VI. Leipzig, 1911. Teil I. Kap. 6. «Zur Phänomenologie des leeren Raumes».

⁸ См. о факте боковых искажений главным образом у Гвидо Гаука: *Hauck Guido. Die subjektive Perspektive und die horizontalen Kurvaturen des Dorischen Styls.* Stuttgart, 1879. S. 51ff.; *Hauck Guido. Die malerische Perspektive // Wochenblatt für Architekten und Ingenieure.* 1882. Bd IV; в историческом аспекте среди прочих: *Schuritz H. Die Perspektive in der Kunst Dürers.* Frankfurt, 1919. S. 11ff. И все же весьма показательно, что отношение отдельных ренессансных теоретиков к этой непростой проблеме чрезвычайно разнообразно (ведь боковые искажения обнаруживают одно несомненное противоречие между конструкцией и реальным зрительным впечатлением — противоречие, которое при определенных условиях может зайти так далеко, что «сокращенная» величина превысит «несокращенную»): ортодоксальный Пьеро делла Франческа однозначно разрешил спор между перспективой и действительностью в пользу первой (*Piero della Francesca. De prospectiva pingendi / C. Winterberg (ed.). Strassburg, 1899. S. XXXI*): он признавал факт боковых искажений и показывал их на примере, также приводимом Гауком (и Леонардо, ср.: *Richter J. P. Op. cit. №. 544*), когда в точном перспективном построении фронтально расположенного колонного зала или аналогичного здания, с рядами объективно равных элементов, их толщина по направлению к краям возрастает (ср.: рис. 9), — однако он был далек от того, чтобы предложить какой-либо выход из этой ситуации, он скорее доказывал, что это так и должно быть. Удивительно, но за [словами] «*io intendo di dimostrare così essere e doversi fare*» [«я намерен показать, как есть и как нужно делать»] следует строго геометрическое доказательство (разумеется, довольно легкое, поскольку боковые искажения обусловлены как раз сечением зрительной пирамиды), и не без умысла именно там приводится большая хвалебная речь перспективе. Склонный к компромиссу Игнацио Данти (*Barozzi da Vignola Jacopo. Le due regole di prospettiva / I. Danti (ed.). Roma, 1583*) отрицал боковые искажения там, где они менее

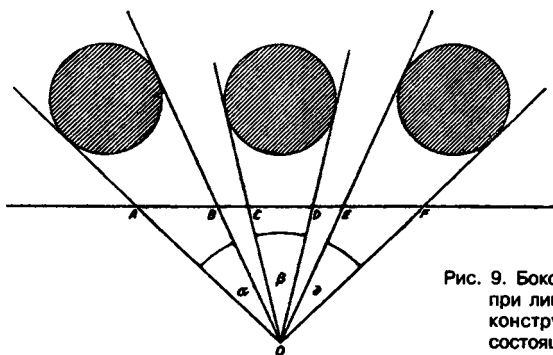


Рис. 9. Боковые искажения при линейно-перспективной конструкции колоннады, состоящей из равных по толщине колонн: $\alpha = \gamma < \beta$, но $AB = EF > CD$ (по Леонардо)

бросаются в глаза (ср., например: с. 62), и советовал избегать резких искажений, устанавливая минимальное различие между отрезками длины и высотой горизонта (ср.: *Barozzi da Vignola Jacopo*. Op. cit. S. 69ff., где утверждается, что при слишком близкой точке зрения линии пола кажутся поднимающимися, а линии потолка падающими — «*govinano*» [разрушение] — аналогично мнению Вазари, приведенному в примечании 68, — и что лишь в крайних случаях проекция может превышать реальную длину). Наконец, Леонардо пытался объяснить как причины, так и следствия этого странного явления, т. е. разграничить области применения ближней и дальней дистанций (ср.: *Richter J. P.* Op. cit. № 86, а также № 544–546); он обнаруживает факт боковых искажений и устанавливает (в полном соответствии с новейшими данными психологических исследований), что они уравниваются, если зафиксировать глаз с помощью особого механического устройства точно в центре проекции (об этом так называемом *Verantphänomen* ср.: *Jaensch E. R.* Op. cit. S. 155ff., а также замечательная работа Рудольфа Петера: *Peter R. Studien über die Struktur des Sehraums*. Diss. Hamburg, 1921). В одной заметке к рукописи, хранящейся в Пари-

же (*Ravaisson-Mollien Charles. Les manuscrits de Léonardo de Vinci. Paris, 1881–1891. Ms. A, fol. 40v; ср.: Richter J. P. Op. cit. № 543*), Леонардо, вновь предвосхищая результаты современных психологических исследований, подчеркивал особенно сильный иллюзионистический эффект в изображениях с ближней дистанцией, основанный именно на усилении сокращений и соответственном увеличении отрезков глубины, конечно, при условии, что глаз зрителя остается фиксированным точно в центре проекции (так как только тогда могут исчезнуть «*disproporzioni*»). Потому художнику по большей части следует избегать ближней дистанции: «Если ты желаешь изобразить какую-нибудь вещь с близкого расстояния и при этом достичь того же впечатления, что производит природная вещь, то невозможно, чтобы перспектива не вводила в заблуждение всеми теми обманчивыми явлениями и диспропорциями, какие только можно измыслить в жалком произведении, — разве только глаз зрителя находится точно на том расстоянии, высоте и направлении зрения или, точнее, точке, которую ты выбрал при изображении предметов». (Так, глаз зрителя должен быть фиксирован в небольшом смотровом отверстии.) «Если поступишь именно так, то твое произведение при условии правильного распределения света и теней, без сомнения, произведет впечатление действительности, и ты не поверишь, что эти вещи написаны. Но, с другой стороны, не берись изображать вещь, не установив расстояние по меньшей мере в двадцать раз превышающее самую большую высоту и ширину предмета, который нужно изобразить; тогда твое произведение удовлетворит всякого зрителя, в каком бы месте он ни находился». А в других заметках (*Richter J. P. Op. cit. № 107–109*) [Леонардо] приводит чрезвычайно остроумное обоснование визуальному выравниванию боковых искажений благодаря фиксации глаза наблюдателя в центре проекции: оно состоит во взаимодействии *perspettiva naturale*, т. е. тех изменений, которые претерпевают размеры картины или фрески при рассматривании ее зрите-

лем, и *perspettiva accidentale*, т. е. тех изменений, которые испытывают размеры природных объектов при наблюдении и воспроизведении их живописцами (ср., напротив, весьма неудовлетворительное объяснение этого факта: *Jaensch E. R.* Op. cit. S. 160). Обе эти перспективы действуют в строго противоположном направлении, так как *perspettiva accidentale*, как следствие линейной перспективной конструкции, расширяет удаленные к краям предметы; *perspettiva naturale*, напротив, в результате сокращения угла бокового зрения сужает периферийные фрагменты картины или фрески (ср.: рис. 9). Обе они взаимно гасят друг друга тогда, когда глаз находится точно в центре проекции: боковые отрезки на картине взаимно убывают в одной и той же пропорции по отношению к срединным в силу «натуральной перспективы», в то время как в силу «акцидентальной перспективы» эти отрезки по отношению к средним увеличиваются. Но и сам Леонардо настойчиво советовал в принципе избегать *perspettiva composta* (понятие, подробно разработанное в книге: *Richter J. P.* Op. cit. № 90), основанной на взаимном погашении этих двух перспектив, и ограничиться *perspettiva semplice*, предполагающей дистанцию такой величины, для которой боковые искажения не имеют большого значения, и зритель может при желании изменить точку зрения. Йенч, по-видимому, упустил из виду все эти высказывания итальянских теоретиков искусства, в особенности высказывания Леонардо, так как на с. 159 и далее он утверждал, что Дюрер и мастера раннего Ренессанса «не замечали» боковых искажений. Впрочем, Йенч, не учитывая криволинейности сетчатки, выводил эти искажения исключительно из расхождения между видимыми величинами и их отражением на поверхности глаза, почему он и принимал перспективно сконструированное изображение, фотографию, и изображение на сетчатке за одно и то же, в то время как мастера раннего Возрождения стремились в своих работах к мощному иллюзионистическому эффекту, достигае-

тому именно посредством кажущихся искажений изображения с ближней дистанции. Однако как раз Леонардо, которого Йенч привлекает как свидетеля этого неопровержимо существовавшего стремления к сильной пластической иллюзии (*rilievo*) как мы уже видели, наиболее тщательно исследовал феномен боковых искажений и решительно предостерегал от использования конструкции с ближней дистанцией. Вообще же итальянцы, для которых этот *rilievo* был, несомненно, не менее притягателен, чем для северян, в целом как в теории, так и на практике предпочитали дальнюю дистанцию ближней — и потому неудивительно, что конкретные примеры [для своих доказательств] Йенч находит исключительно в северном искусстве (Дюрер, Рогир ван дер Вейден, Боутс). В действительности конструкция с ближней дистанцией стала средством воплощения не общеренессансного идеала мощной пластики, а специфически северного идеала «внутрипространственного» впечатления, т. е. впечатления вовлеченности зрителя в изображенное пространство; кроме того, ср.: с. 91 и прим. 69.

⁹ Ср. главным образом: *Helmboltz Herman von*. Handbuch der physiologischen Optik. Hamburg; Leipzig, 1910. Bd III. S. 151; *Hauck Guido*. Die subjektive Perspektive und die horisontalen Kurvaturen des Dorischen Styls. Stuttgart, 1879; *Peter R*. Op. cit. Особенно показателен так называемый эксперимент с поворотом аллеи: если некоторое количество отдельных подвижных точек (горящих огней или чего-либо подобного) расположить в два ряда, уходящих в глубину, что субъективно создаст впечатление параллельности и прямолинейности, то объективно получившаяся форма окажется выгнутой в виде раструба (ср.: *Hillebrand Franz*. Theorie der scheinbaren Grösse bei binocularem Sehen // Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Mathematisch-Naturwissenschaftliche Klasse. № 72. Wien, 1902. S. 255–307. Критика его рассуждений — ср.: *Poppelreuter Walther*. Beiträge zur Raumpsihologie //

Zeitschrift für Psychologie. 1911. Bd LVIII. S. 200–262 — по сути, не относится к существу нашего вопроса).

¹⁰ Вильгельм Шикхардт, профессор восточных языков и математики в Тюбингене, а также любитель-гравер по дереву и меди, описал в одном небольшом сочинении метеор, наблюдавшийся во многих местах Южной Германии 7 ноября 1623 года. Это сочинение, написанное во имя актуальности довольно поспешно, было подвергнуто многочисленным нападкам. В свою защиту он написал в следующем году чрезвычайно интересную и местами весьма остроумную и забавную книжку (например, о том, можно ли объяснить и в какой мере пророческое истолкование подобных небесных явлений): *Schickhardt Wilhelm. Liechtugel, darinn auss Anleitung des newlich erschienenen Wunderliechts nicht allein von demselben in specie, sonder zumal von der gleichen meteoris in genere... gehandelt, also gleichsam eine Teutsche optica beschrieben. Tübingen, 1624.* В этой книге приводятся следующие доводы в доказательство того, что траектория упомянутых небесных тел, хотя она субъективно выглядит как кривая, объективно должна быть почти прямолинейной: «В ее воле несколько искривить [путь], чего, однако, нельзя заметить, а можно лишь предположить, причем зрение также будет обмануто двумя следующими способами. Во-первых, я говорю, что все, в том числе и наипрямейшие линии, которые не находятся прямо против зрачка перед глазом или не проходят через его ось, непременно кажутся несколько изогнутыми. Оного, однако, не предполагает ни один живописец, и потому прямые стороны здания живописцы рисуют прямыми линиями, хотя, с точки зрения истинного перспективного искусства, это неверно. Также и в самой оптике, когда полагают, что всякий перпендикуляр является прямым, чего, строго говоря, не бывает, как доказывается на следующем рисунке: очевидно же и при этом бесспорно, что параллельные линии сближаются и наконец встречаются в

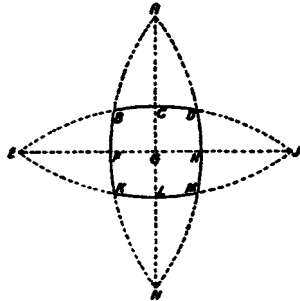


Рис. 10. Доказательство
«зрительных криватур»
(по Шикхардту)

одной точке, как это можно видеть с длинным рядом колонн или галерей в монастырском дворе, которые, несмотря на совершенно равную ширину [колонн], все же издали кажутся меньше и уже. Возьмем для примера квадрат или четырехугольное поле BDKM (ср.: рис. 10) и установим посередине оптический центр G, так четыре полученные угла, поскольку все они соотносятся с глазом в центре, должны встречаться в четырех внешних точках A, E, I, N. Или, чтобы объяснить несколько понятнее: чем ближе вещь, тем она кажется больше; напротив, чем дальше, тем меньше; так, пальца, если поднести его близко к глазу, будет достаточно, чтобы закрыть им целую деревню, а если далеко, то едва ли одну пашню. Потому в заданном четырехугольнике средние линии CL, FH самые близкие, как если бы они проходили через оптический центр, однако линии BD, DM, MK, KB проведены от него дальше, так что те две должны казаться больше, а эти четыре меньше. Исходя из этого, крайние фигуры будут сужаться, а отмеченные таким образом линии непременно искривятся; не следует думать, что в точках C, F, H, L существует острый угол, но постепенный и незаметный [изгиб], [который] по пропорциям напоминает выпуклость живота, сглаженную до дуги. Потому, конечно, несообразно природе, когда живописец прямую стенку и на бумаге рисует

прямой. Орешек сам раскусит вас, господа художники!» (*Schickhardt Wilhelm*. Op. cit. S. 96f).

Подобная проблема, впрочем, обсуждалась у Кеплера (см. следующее примечание), а также у Франциска Агвилония (*Aguilonius Franciscus. Opticorum libri VI. Antwerpen, 1613. Pt. IV. 44. P. 265*), только он принимал во внимание не столько изгиб, сколько преломление линий: «...huic difficultati occurrendum erit plane asserendo omnium linearum, quae horizonti aequilibras sunt, solam illam, quae pari est cum horizonte altitudine, rectam videri, ceteras vero inflexas [у автора именно «преломленная», в то время как «изогнутое» названо «incurvus»], ac illas quidem, quae supra horizontem eminent, ab illo puncto, in quod aspectus maxime dirigitur, utrimque procidere, quae autem infra horizontem procumbunt, utrimque secundum aspectum attolli ... rursus e perpendicularibus mediam illam, in quam obtutus directe intenditur, videri rectam, ceteras autem superne atque inferne inclinari eaque ratione inflexas videri» [«...те, что выше линии горизонта, от точки, в которую в наибольшей степени направлен взгляд, падают с обеих сторон; те же, что ниже линии горизонта, с обеих сторон, следуя взгляду, поднимаются... напротив, из перпендикулярных та средняя, на которую взор непосредственно направлен, кажется прямой, остальные же отклоняются вверх или вниз и по этой причине кажутся изогнутыми»].

¹¹ *Kepler Johannes. Appendix Hyperaspistis 19 // Opera omnia / Christian Frisch (ed.). Frankfurt, 1868–1871. Bd VII. S. 279, 292*; конечно, несколько сокращенная формулировка цитированного в предыдущем примечании фрагмента из Шикхардта: «Fateor, non omnino verum est, quod negavi, ea quae sunt recta, non posse citra refractionem in coelo repraesentari curva, vel cum parallaxi, vel etiam sine ea. Cum hanc negationem perscriberem, versabantur in animo projectiones visibilium rerum in planum, et notae sunt praeceptiones graphicae seu perspectivae, quae quantacunque diversitate propinquitatis terminorum alicujus

rectae semper ejus rectae vestigia repraesentatoria super plano picturae in rectam itidem lineam ordinant. At vero visus noster nullum planum pro tabella habet, in qua contempletur picturam hemisphaerii, sed faciem illam coeli, super qua videt cometas, imaginatur sibi sphaericam instinctu naturali visionis, in concavum vero sphaericum si projiciatur pictura rerum rectis lineis extensarum, earum vestigia non erunt lineae rectae, sed mehercule curvae, circuli nimirum maximi sphaerae, si visus in ejus centro sit, ut docemur de projectione circuloꝝ in astrolabium» [«Допускаю, я был не совсем прав, отрицая то, что прямое не может в небе представляться кривым без преломления, что с параллаксом, что без него. Излагая письменно это отрицание, я имел в виду проекции видимых предметов на плоскость, а нам известны правила графики или оптики, которые, независимо от расстояния между концами какой-нибудь прямой, всегда упорядочивают следы этой прямой, представленные поверх плоскости изображения, также в прямую линию. Но все же наше зрение не имеет никакой плоскости в роли поверхности, чтобы на ней рассматривать изображение полушария, но тот вид неба, на котором оно (зрение) наблюдает кометы, представляется по естественному зрительному инстинкту сферическим, если изображение предметов, начерченных прямыми линиями, проецируется на действительно сферическую вогнутость, следы их будут не прямыми линиями, но, клянусь Геркулесом, кривыми, то есть окружностями сферы, бесспорно, величайшими, если взгляд направлен в ее центр, что позволяет нам переносить проекцию окружностей на астролябию» (ср. также: *Kepler Johannes. Paralipomena in Vitellionem III. 2.7 // Opera omnia. Op. cit. Bd II. S. 167*). Сферическая форма глаза соответствует сферической форме зрительного образа, и измерение величин производится посредством сравнения всей поверхности сферы с отдельными ее фрагментами: «mundus vero hic aspectibilis et ipse concavus et rotundus est, et quidquid de hemisphaerio aut eo amplius intuemur

uno obtuto, id pars est huius rotunditatis. Consentaneum igitur est, proportionem singularum rerum ad totum hemisphaerium aestimari a visu proportionem speciei ingressae ad hemisphaerium oculi. Atque hic est vulgo dictus *angulus visorius*». (Эта теория измерения величин находится в полном согласии с Альхазеном (*Alhazen. Optica. [II. 37]*) и Вителло (*Vitellio. Perspectiva communis. [IV. 17]*); по поводу предпосылки существования сферического поля зрения ср.: прим. 13.) Поскольку для Кеплера искажения зрительного образа объясняются исключительно ошибками фокуса зрения, а не его собственной природой, то ему пришлось опровергнуть идею Шикхардта о том, что художники обязаны изображать прямые линии как кривые: «*Confundit Schickhardus separanda: coeunt versus punctum visionis in plano picturae omnia rectorum realium, quae radio visionis parallelae exeunt, vestigia in plano picturae, vicissim curvantur non super plano picturae, sed in imaginatione visi hemisphaerii omnes rectae reales et inter se parallelae, et curvantur versus utrumque latus rectae ex oculo in sese perpendicularis, curvantur inquam neque realiter neque pictorie, sed apparenter solum, id est videntur curvari. Quid igitur quaeres, numquid ea pictura, quae exaratur in plano, repraesentatio est apparentiae huius parallelarum? Est, inquam, et non est. Nam quatenus consideramus lineas versus utrumque latus curvari, oculi radium cogitatione perpendiculariter facimus incidere in mediam parallelarum, oculum ipsum seorsum collocamus extra parallelas. Cum autem omnis pictura in plano sit angusta pars hemisphaerii aspectabilis, certe planum objectum perpendiculariter radio visorio jam dicto nullam complectetur partem apparentiae curvatarum utrinque parallelarum: quippe cum apparentia haec sese recipiant ad utrumque latus finemque hemisphaerii visivi. Quando vero radium visivum cogitatione dirigimus in alterutrum punctorum, in quo apparenter coeunt parallelae, sic ut is radius visivus sit quasi medius parallelarum: tunc pictura in plano artificiosa est huius visionis genuina et propria*

repraesentatio. At neutrobique consentaneum est naturae, ut pingantur curvae, quod fol. 98 desiderabat scriptor» [«Шихардт смешивает то, что должно быть разделено: в точку направления взгляда на плоскости изображения сходятся все следы существующих на этой плоскости прямых, которые выходят параллельно лучу зрения; в свою очередь, не на плоскости изображения, но в воображении искривляются все существующие прямые видимого полушария, между собой параллельные, и искривляются они по обе стороны прямой, идущей из глаза, самой по себе отвесной, искривляются, говорю я, не на самом деле и не на изображении, но лишь кажущимся образом, то есть видятся искривленными. Итак, чего же ты хочешь? Неужели то изображение, которое начертано на плоскости, есть воспроизведение этой видимости параллелей? И да, говорю я, и нет. Ибо насколько мы считаем, что линии искривляются по обе стороны, настолько мы этой мыслью заставляем луч глаза падать перпендикулярно на среднюю из параллелей, а сам глаз помещаем отдельно вне параллелей. Так как всякое изображение на плоскости будет узкой частью видимого полушария, несомненно плоскость, лежащая перпендикулярно вышеупомянутому зрительному лучу, не охватит никакую часть видимости искривленных с обеих сторон параллелей: конечно, с этой видимостью они отступают к обеим сторонам и вершине зрительного полушария. Когда же мы мысленно направляем зрительный луч в одну из двух точек, в которой на вид сходятся параллели так, чтобы этот зрительный луч стал как бы средней из параллелей, тогда искусное изображение на плоскости есть подлинное и своеобразное воспроизведение этого явления. Но никоим образом не соответствует природе, чтобы они изображались искривленными, чего желал автор 98-го листа».]

¹² Евклид учит, что прямой угол, рассматриваемый издали, выглядит округлым (и наоборот: дуга при определенных условиях превращается в прямую линию),

теоремы 9 (θ') и 22 (κβ'); ср.: *Euklids. Optica* / J. L. Heiberg (ed.). 1895. S. 160, 180 или S. 16, 32; затем *Aristoteles. Problemata* [XV. 6] и *Diogenes Laertius* [IX. 89]. Еще чаще это распространяется на материальные объекты, так, например, четырехугольные башни кажутся издали цилиндрическими: φαίνονται... τῶν πύργων οἱ τετράγωνοι στρόγγυλοι καὶ προσπίπτοντες πόρρωθεν ὁρῶμενοι [«четырехугольники башен, рассматриваемые издали, кажутся закругленными и наклонными»] (*Auszüge aus Geminos // Damianos. Schrift über Optik* / Richard Schöne (ed.). Berlin, 1897. S. 22; там же многочисленные параллельные отрывки из Лукреция, Плутарха, Петрония, Секста Эмпирика, Тертуллиана и др.). В «Выдержках из Гемина» (*Auszüge aus Geminos. Op. cit.* S. 28) имеется интересное перспективное объяснение энтазиса: οὕτω γοῦν τὸν μὲν κυλινδρικὸν κίονα, ἐπεὶ κατεαγόντα ἔμελλε θεωρήσειν κατὰ μέσον πρὸς ὄψιν στενοῦμενον [«Например, цилиндрическую колонну, которая виделась бы искаженной (букв. сломанной) из-за кажущегося посередине сужения...] (слово, которое нужно, конечно, переводить не как «преломленный», а как «ослабленный») εὐρύτερον κατὰ ταῦτα ποιεῖ (sc. ὁ ἀρχιτέκτων) [«он делает по этой причине более широкой (подразумевается зодчий)»]; ср.: *Vitruv. Vol. III.* [3.13]. Криватур горизонтальных архитектурных членений требует и Витрувий — снова с целью выравнивания — в уже давно и часто обсуждавшихся фрагментах (*Vitruv. Vol. III.* [4.5] и [5.8] (ср.: сопоставление наиболее ранних точек зрения в не особенно достоверных комментариях: *Prestel Jakob. Zehn Bücher über Architektur des M. Vitruvius Pollio.* Strassburg, 1913. Bd I. S. 124). Для стилобата: «Stylobatam ita oportet exaequari, uti habeat per medium adjectionem per scamillos impares; si enim ad libellam dirigetur, alveolatus oculo videbitur» [«Стилобат должен быть выровнен так, чтобы он имел посередине утолщение через неровные цоколи; если же он выстраивается по уровню, он будет казаться глазу желобчатым»]. И соответственно для эпистиля и капите-

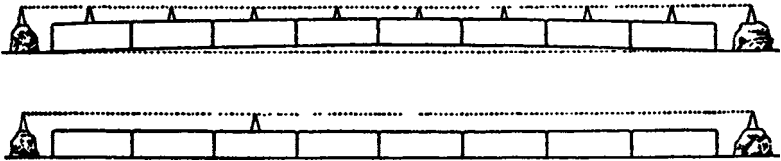


Рис. 11. «Неровные скамеечки» *Витрувия* (по Бюрну): внизу стилобат выравнивается посредством одинаковых шпиров-нивелиров, величина которых уменьшается по направлению к середине, вследствие чего получается выгнутая кверху кривая

лей: «Capitulis perfectis deinde columnarum non ad libellam, sed ad aequalem modulum conlocatis, ut quae adjectio in stylobatis facta fuerit, in superioribus membris respondeat, epistyliorum ratio sic est habenda, uti...» [«Затем, когда капители колонн не сделаны соответственно уровню, но размещены соответственно равному масштабу так, чтобы утолщение, предусмотренное в стилобатах, отражалось в верхних частях, порядок эпистилий должен быть таким, чтобы...»]. По-видимому, правильное истолкование первого фрагмента, имеющееся у Эмиля Бюрнуфа (*Burnouf Émile. Explication des courbes dans les édifices doriques grecs // Revue générale de l'architecture. Vol. XXXII. 1875. Col. 145–153*) и воспринятое Уильямом Гудйером (*Goodyear William H. Greek Refinements. New Haven, 1912. P. 114*), было несправедливо обойдено вниманием немецких исследователей: scamilli (собственно «скамеечки») являются не подножием колонн — ведь эти последние вызвали бы прогиб не стилобата, а лишь линии баз,— а шипами-нивелирами, которые устанавливаются на строительный камень для облегчения визира. Если сделать эти шипы «неравными», так что их высота к центру будет убывать, то фактически получится описанное Витрувием выпуклое искривление стилобата (рис. 11).

Все эти фрагменты доказывают, что древним были известны зрительные искажения и что определенные

архитектурные мотивы объясняются лишь намерением нейтрализовать их оптически; и если это объяснение с точки зрения истории искусства может показаться недостаточно точным или, во всяком случае, односторонним, тем не менее значение, которое придавала античная теория искусства явлениям кривизны, весьма примечательно. Однако сложность заключается в том, что те криватуры, о которых сообщает Витрувий, против ожидания действуют прямо противоположно своей засвидетельствованной в источниках цели — противодействию визуальных искривлений и что примеры, в которых их можно было действительно указать — самый значительный из них, как известно, Парфенон, — в большинстве своем совпадают с данными римского автора. Предполагалось, что выпуклость зрительных кривых будет выровнена вогнутостью архитектурных кривых, однако, повышение середины стилобата и эпистиля, напротив, создает прогиб горизонталей вверх (того же эффекта можно достичь, как в Ниме и Пестуме, благодаря выпуклой округлости фасада в плане). Объяснение этого явления Гвидо Гауком на основании так называемого конфликта бокового триглифа, или, точнее говоря, сужения крайних промежутков между колоннами, нейтрализующего означенный «конфликт» (*Hauck Guido. Die subjektive Perspektive. Op. cit. S. 93ff.*), было отвергнуто в связи с тем, что криватуры обнаружались и в недорических храмах, где, разумеется, конфликт бокового триглифа полностью отсутствовал; предложить другое объяснение попытался Джованнони (*Giovannoni G. La Curvatura delle linee nel Tempio d'Ercole a Cori // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 1908. Bd XXIII. S. 109–130*). Наше сознание настолько считается с противоречием между перспективным явлением и объективной действительностью, что осуществляет в некотором смысле сверхкомпенсацию перспективных изменений, т. е. принимает объективно неверное за правильное, а во многих случа-

ях объективно правильное — за неверное: абсолютно цилиндрические колонны, которые с физиологической точки зрения должны казаться сужающимися кверху, психологически воспринимаются расширяющимися, поскольку именно эффект перспективного схождения получает в силу привычки столь сильную сверхкомпенсацию, что лишь еще более сильный эффект, т. е. объективно слегка коническая форма, произведет впечатление формы действительно чисто цилиндрической; таким образом, мы фактически воспринимаем прямые как вогнутые, так что парадоксальным образом впечатление действительной прямолинейности возникает только при фактической выпуклости линий. Получилось весьма сложное и уязвимое объяснение, но все же оно представляется относительно приемлемым, разумеется, с поправкой на едва ли доступные нам сегодня восприятие и чувство гибкости формы [античности]; но ведь это объяснение, хотя и не впрямую, подтверждает только что приведенная цитата из Гемина про башни. Если, согласно этим словам, видимые издали башни кажутся накренившимися вперед, то это действительно свидетельствует о привычке античного сознания к осуществлению своего рода «сверхкомпенсации», по выражению Джованнони. Таким образом, возникает ощущение перспективного сокращения вертикальных элементов, создающее (например, с близкой дистанции) сильное впечатление опрокидывания назад, — отсюда предписание Витрувия о наклоне карниза (*Vitruv.* Vol. III [5.13]); и если, например, для взгляда с дальней дистанции подобное сокращение отсутствует, то там, где правомерно было бы ожидать впечатления объективной вертикальности, исключительно благодаря сверхкомпенсации может появиться иллюзия опрокидывания вперед.

Впрочем, нельзя умолчать о том, что криватуры храма Геркулеса в Кори, на анализе которых построил свою теорию Джованнони, как выяснилось в последнее время, носят случайный характер (ср. по всей видимости, вер-

ное изложение: *Gerkan Armin von. Die Krümmungen in Gebälk des dorischen Tempels in Cori // Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Bd XL. 1925. S. 167–180).*

Весьма интересно, что античная теория, согласно которой угловатые предметы, видимые издали, кажутся круглыми, вполне согласуется с результатами новейших психологических исследований: Г. Вернер доказал, что чем менее «дробным» воспринимается сооружение

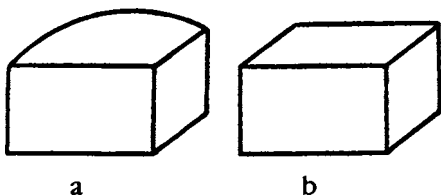


Рис. 12 а, б

с углами, т. е. чем более «угол» напоминает перелом одной формы, а не стык двух форм, тем более он подвержен сглаживающему закруглению (ср.: *Werner H. Studien über Strukturgesetze // Zeitschrift für Psychologie. Bd XCIV. 1924. S. 248ff.*). Это происходит, например, тогда, когда преломленная линия, при обязательном условии «целостного» восприятия для наблюдателя, длится непрерывно, но также и тогда, когда нечеткая видимость на большом расстоянии затрудняет «дробное восприятие» и тем самым способствует «целостному». Если, напротив, наблюдатель вынужден воспринимать «дробно», то все больше проявляется тенденция к вогнутому заострению угла: так было с храмом в Сегесте, где вогнутая линия фасада предохраняет ясную «расчлененность» строения от размытости, угрожающей ему обыкновенно с дальнего расстояния. Это проливает свет на то странное обстоятельство, что на многих средневековых миниатюрах (самый известный пример — рукописи из Рейхенау) призматические ясли, в которых лежит Младенец

Иисус, башни и т. п. принимают форму, показанную на рис. 12 а: это своеобразное стачивание заднего угла к окружности объясняется, очевидно, тем, что средневековые художники больше не понимали перспективного сокращения в [изображениях] своих (вероятно, раннехристианских) образцов, при этом психологическая неопределенность формы столь же способствовала вытеснению «дробного» восприятия, как физическая неопределенность при взгляде со значительного расстояния. Острые углы изначальной формы (рис. 12 б) были, разумеется, защищены от сглаживания, но и передний тупой угол был до некоторой степени предохранен благодаря проходящим через него вертикалям; так, скругление ограничивалось задним углом, разве только призматический предмет драпировался тканью, скрывавшей его нижний угол, — тогда именно последний подвергался сглаживанию.

¹³ Ср.: *Damianos*. Schrift über die Optik. Op. cit. S. 2, α': «ὅτι ἡ τοῦ τῆς ὀψέως κώνου κορυφή ἐντός ἐστὶ τῆς κόρης καὶ κέντρον ἐστὶν σφαίρας...» [«потому что вершина конуса зрения находится внутри зрачка и является центром сферы»] (ср.: *Ibid.* S. 8ff.). Отсюда совершенно очевидно, что имеет место одна и та же форма мышления, или, лучше сказать, восприятия, которая, с одной стороны, делает видимые величины принципиально независимыми от углов, а с другой — сильно подчеркивает визуальные искривления прямых линий.

¹⁴ *Euklid*. Definitio (horos) 4–6: *Optica*. Op. cit. S. 154 или S. 2.

¹⁵ *Euklid*. Theorem 8, или η' (Op. cit. S. 164 или S. 14): «τὰ ἴσα μεγέθη ἄνισον διεστηκότα οὐκ ἀναλόγως τοῖς ἀποστήμασιν ὁρᾶται.» [«Равные величины, не равноудаленные, видятся несоразмерно промежуткам между ними»]. Тем самым доказывается, что различие расстояний заметнее, чем различие углов, и что только они (согласно упомянутой в предыдущем примечании аксиоме) являются определяющими для видимых величин.

¹⁶ *Pélerin Jean (Viator)*. De artificiali Perspectiva. Toul, 1505; факсимильное издание: A. de Montaiglon (ed.). Paris, 1861 Fol. C8r. Соответствующий лист, созданный под влиянием «Десяти тысяч мучеников» Дюрера, существует только в издании 1509 года (ср.: рис. 4).

Весьма показательно, что Леонардо по поводу убывания величин «per isperienza» пришел к тому же результату, что и линейно-перспективная конструкция, т. е. к пониманию того, что визуальные величины равных отрезков находятся в обратной зависимости от своего удаления от глаза (*Das Buch von der Malerei // Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance: In 2 Bd. № 15–17 / Ludwig Heinrich (ed.). Wien, 1881. Art. 461; см. также: Richter J. P. Op. cit. № 99, 100, 223*). Здесь, очевидно, линейно-перспективное мышление управляет реальным созерцанием, и Леонардо, формулируя закон *perspectiva naturalis*, открытый «опытным путем», действительно говорит об «изобразительной плоскости» (*pariete*), — будь это мысленная проекция предметов на изобразительную плоскость или, что вероятнее, опыт, проводимый с помощью хорошо известного ему устройства со стеклянной пластиной, которое он рекомендовал также и для соответствующих опытов над цветом (ослабление локального цвета одинаковых предметов на расстоянии 100, 200, 300 и т. д. локтей): ср.: *Das Buch von der Malerei. Op. cit. Art. 261* и *Richter J. P. Op. cit. № 294*. Таким образом, выведение этого закона совершенно не является «прогрессом» по отношению к геометрически-перспективной конструкции (как считает Г. Брокгауз в своей замечательной книге о Помпонии Гаурике: *Pomponius Gauricus. De Sculptura / Heinrich Brockhaus (ed.). Leipzig, 1880. S. 47ff.*), скорее, это лишь неосознанный перенос ее результатов на непосредственное предметное наблюдение — до некоторой степени обратное действие *perspectiva artificialis* на *perspectiva naturalis*.

И напротив, в случае иного расположения природного объекта, т. е. там, где речь не идет о прямой проекции изображения, Ренессанс вновь обращается к античной «перспективе угла»: в соответствии с седьмой теоремой Евклида и неоднократно описанным приемом античных скульпторов таким образом увеличивать

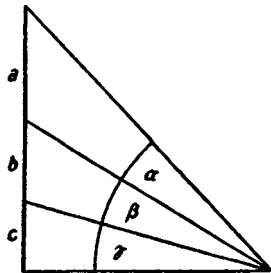


Рис. 13

кверху пропорции высоко расположенных фигур, чтобы противодействовать их [визуальному] сжатию, обусловленному сокращением угла зрения. По совету Дюрера (*Dürer Albrecht. Unterweisung der Messung. Nuremberg, 1525. Fol. k10*) строки надписи, которые нужно поместить на стене дома так, чтобы они производили впечатление равной высоты, необходимо настолько увеличивать кверху, чтобы уравнивать соответствующие углы зрения (ср.: рис.13: a будет = $b = c$, если $\alpha = \beta = \gamma$); также ср.: *Barbaro Daniel. La pratica della prospettiva. Venezia, 1569. P. 9* (с прямой ссылкой на Дюрера); *Kircher Athanasius. Ars magna lucis et umbrae. Roma, 1646. P. 187ff.* (с колонной Траяна в качестве примера и цитатой из Витрувия, VI, 2, Iff., где идет речь о тех же *detractioes et adjectiones*), или *Sandrart Joachim von. Teutsche Akademie. Nürnberg, 1675. [I. 3.15.] S. 98*); а также и Леонардо, не упоминая ее прямо, подразумевает аксиому угла в своем указанном в примечании 8 учении о «естественных» сокращениях боковых частей изобразительной плоскости. В целом *perspectiva naturalis* даже

в тех случаях, когда она предворяла учебники по практической перспективе (как происходит, исключая лишь Барбаро, Серлио, Виньолу—Данти, Пьетро Катанео, Агвилония и т. д.), почти повсюду основывается на аксиоме угла, и лишь восьмую теорему Евклида, слишком недвусмысленно противоречащую правилам *perspectiva artificialis* в отношении убывания величин в глубину, либо опускали, либо обезвреживали, изменяя текст. Можно даже утверждать, что Ренессанс в том, что касалось *perspectiva naturalis*, был даже более евклидовским, чем средние века, которые знали Евклида из уже несколько видоизмененных арабских переводов; так, например, Роджер Бэкон (*Bacon Roger. Perspectiva. Frankfurt, 1614. [II. 2.5.] S. 116ff.*) в точном соответствии с Альхазеном (*Alhazen. Optica II. S. 36ff.*, в базельском издании Риснера 1572 года: S. 50ff.) учит, что сам по себе угол зрения не может служить для определения величин, точнее, величины измеряются только в сопоставлении предмета (т. е. основания зрительной пирамиды) с углом зрения и расстоянием от глаза, которое, в свою очередь, можно оценить по эмпирически известным размерам расположенных на этом отрезке предметов. А у Вителло (*Vitellio. Perspectiva communis. [IV. 20] / Risner (ed.). 1552. S. 126*) говорится: «*Omne quod sub maiori angulo videtur, majus videtur, et quod sub minori minus: ex quo patet, idem sub maiori angulum visum apparere maius se ipso sub minori angulo viso. Et universaliter [в общем] secundum proportionem anguli fit proportio quantitatis rei directe vel sub eadem obliquitate visae... in oblique tamen visis vel in his, quorum unum videtur directe, alterum oblique, non sic*» [«Все, что видится под бóльшим углом, кажется бóльшим, и что под меньшим — меньшим; из чего очевидно, что одно и то же, видимое под бóльшим углом, кажется больше себя самого, видимого под меньшим углом. И в целом сообразно соразмерности угла устанавливается соразмерность предмета, видимого прямо или под тем же наклоном... однако

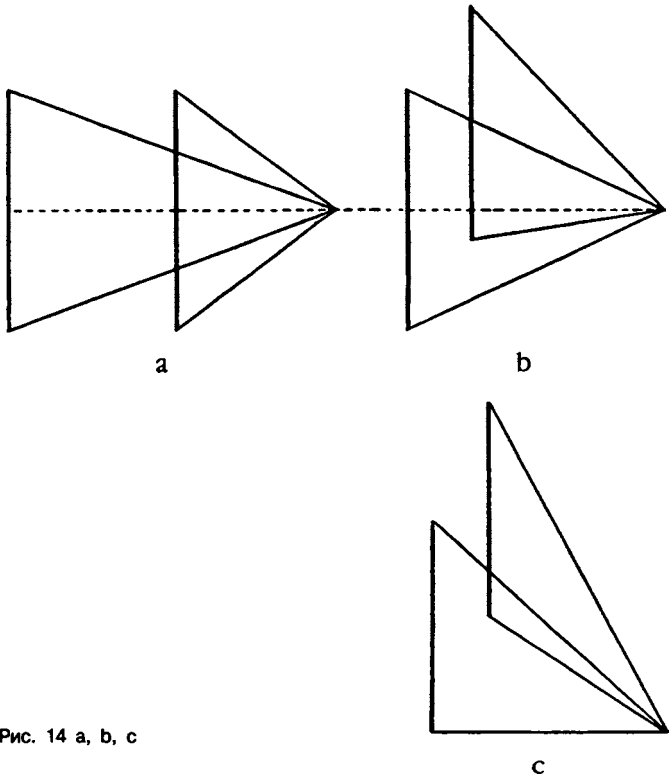


Рис. 14 а, b, с

в видимых наискось или в тех, из которых одно видится прямо, другое наискось, не так»]. Таким образом, на рис. 14 *a* визуальные величины соответствуют пропорциям углов, а на рис. 14 *b* и 14 *c* — нет. Интересно, что обоснование, которое дает Бэкон этому изменению евклидовской формулировки, является чисто психологическим: в квадрате, увиденном по диагонали (рис.15), угол COB больше угла BOA , и, несмотря на это, стороны AB и BC воспринимаются равными — впечатление, которое может быть объяснимо только исходя из «постоянства»

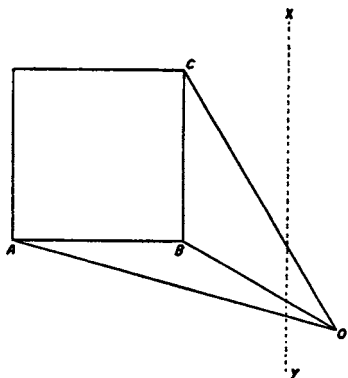


Рис. 15

сознания (ср.: с. 34). Однако видно, что подобная «проверка» Евклидом средневековой *perspectiva naturalis* имеет совершенно иные основания, чем его критика *perspectiva artificialis* Нового времени, ведь согласно ему в последнем упомянутом случае различие визуальных величин (а именно проекций АВ и ВС на прямую XY) должно быть еще более значительным, чем различие между углами COB и BOA.

¹⁷ Видоизменение восьмой теоремы Евклида (если она вообще не опускалась, как в большинстве сочинений по практической перспективе) можно проследить буквально шаг за шагом. Первый полностью изданный перевод (Zamberto (ed.). Venezia, 1503. Vol. A. A. verso) выполнен буквально, хотя и несколько непонятно из-за слова *intervallis* [«промежутки»], поставленного перед *proportionaliter* [соразмерно]: «*Aequales magnitudines inaequaliter expositae intervallis proportionaliter minime spectantur*» [«Равные величины, удаленные на разные расстояния, видятся несоотномерно промежуткам между ними»]. Дюрер или привлеченный им знаток латыни становится жертвой двусмысленности этого перевода, вместо того чтобы *proportionaliter* отнести к *spectantur*, относит к *expositae*, а *minime* относит не к *proportionaliter*, а к *spectantur*, вследствие чего

предложение полностью утрачивает смысл: «Равные величины, неравно установленные с пропорциональными различиями, могут быть не видны» (*Lange K. von, Fubse F.* Op. cit. S. 322; о том факте, что весь отрывок со с. 319, до с. 326, является переводом из Евклида, см.: *Panofsky Erwin.* Dürers Kunsttheorie. Berlin, 1915. S. 15ff.). Для всего последующего времени определяющим стал перевод Иоанна Пена (*Pena J.* Euclidis Optica et catoptrica, nunquam antehac graece aedita; eadem latine reddita per Johannem Penam... His praeposita est eiusdem Johannis Penae de usu Optices praefatio... Parisiis, 1557. P. 10; 1604. P. 8: «Aequales magnitudines inaequaliter ab oculo distantes, non servant eandem rationem angulorum quam distantiarum» [«Равные величины, на неравных расстояниях от глаза расположенные, не сохраняют то же значение углов, как расстояний»]) точно так же перевел по-итальянски Игнацио Данти (*Danti Ignazio.* La Prospettiva di Euclide. Firenze. 1573. P. 27) и по-французски Ролан де Шантелу (*Chantelou Roland Fréart de.* La perspective d'Euclide. Le Mans. 1663. P. 19). Таким образом, предпосылка: углы ведут себя иначе, чем отрезки, — становится выводом, собственно же вывод, а именно то положение, что соотношения видимых величин определяют пропорции углов, а не отрезков, просто пропущено — так что даже доказательство, взятое у Евклида без изменений, фактически стало *demonstratio per demonstrandum*.

¹⁸ В этом фрагменте (*Vitruv.* Vol. I. [2.2]; о его весьма спорном значении для метода перспективной конструкции в античности см. следующее примечание) Витрувий формулирует понятие *scenographia* в узком смысле — как метод перспективного изображения зданий на плоскости, как для архитектурного, так и для теоретического применения: *ichnographia* означает изображение зданий в плане (горизонтальной проекции), *orthographia* — изображение зданий в вертикальной проекции, *scenographia* — изображение перспективной модели зданий, которая наряду с центральным фасадом демонстрирует и боковые (*frontis*

et laterum abscedentium adumbratio, также ср. цитированный в следующем примечании параллельный отрывок *Vitruv. Vol. VII, Prooemium*). Но помимо этого понятие scenographia имеет и более широкий смысл, означая в целом применение оптических законов в изобразительном искусстве и архитектуре в их совокупности; т. е. оно касается правил не только плоскостного изображения, но и архитектурного и пластического формообразования, насколько они позволяют противодействовать видимым искажениям (ср. прим. 12 и 16 наст. издания). Яснее и полнее всего определение этого понятия звучит у Гемина (*Auszüge aus Geminus. Op. cit. S. 28*):

«Τί τὸ σκηνογραφικόν.

Τὸ σκηνογραφικόν τῆς ὀπτικῆς μέρος ζητεῖ πῶς προσήκει γράφειν τὰς εἰκόνας τῶν οἰκοδομημάτων. ἐπειδὴ γὰρ οὐχ οἴα[τε] ἔστι τὰ ὄντα, τοιαῦτα καὶ φαίνεται, σκοποῦσιν πῶς μὴ τοὺς ὑποκειμένους ῥυθμοὺς ἐπιδείξονται, ἀλλ' ὅποιοι φανήσονται ἐξεργάσσονται. τέλος δὲ τῷ ἀρχιτέκτονι τὸ πρὸς φαντασίαν εὐρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον καὶ ὅποσον ἐγχαρεῖ πρὸς τὰς τῆς ὄψεως ἀπάτας ἀλεξήματα ἀνευρίσκειν, οὐ τῆς κατ' ἀλήθειαν ἰσότητος ἢ εὐρυθμίας, ἀλλὰ τῆς πρὸς ὄψιν στοχαζομένου. οὕτω γοῦν τὸν μὲν κυλινδ(ρι)κὸν κίονα ἐπεὶ καταγόντα ἔμελλε θεωρήσειν κατὰ μέσον πρὸς ὄψιν στενούμενον, εὐρύτερον κατὰ ταῦτα ποιεῖ. καὶ τὸν μὲν κύκλον ἔστιν ὅτε οὐ κύκλον γράφει, ἀλλ' ὀξυγωνίου κώνου τομῆν, τὸ δὲ τετράγωνον προμηκέστερον καὶ τοὺς πολλοὺς καὶ μεγέθει διαφέροντας κίονας ἐν ἄλλαις ἀναλογίαις κατὰ πλῆθος καὶ μέγεθος. τοιοῦτος δ' ἔστι λόγος καὶ τῷ κολοσσοποιῷ διδοῦς τὴν φανησομένην τοῦ ἀποτελέσματος συμμετρίαν, ἵνα πρὸς τὴν ὄψιν εὐρυθμὸς εἴη. ἀλλὰ μὴ μάτην ἐργασθεῖη κατὰ τὴν οὐσίαν σύμμετρος, οὐ γὰρ οἴα ἔστι τὰ ἔργα, τοιαῦτα φαίνεται ἐν πολλῷ ἀναστήματι τιθέμενα.

[«Что есть сценография

Сценографическая часть оптики исследует, как подobaет рисовать изображения строений. Ибо, поскольку существующее кажется не таким, каково оно есть, следуют за тем, чтобы не показать данные фигуры, но изго-

товить их такими, какими они будут казаться. Цель же зодчего, стремящегося не к истинной адекватности или соразмерности, но к видимой, создать произведение, кажущееся соразмерным, и, насколько возможно, найти вспомогательные средства для обмана зрения. Например, цилиндрическую колонну, которая виделась бы искаженной из-за кажущегося посередине сужения, он делает по этой причине более широкой. И с кругом так бывает, когда его рисуют не как круг, но как разрез остроугольного конуса, четырехугольник же — с неравными сторонами, а несколько различающихся по величине колонн в других пропорциях числа и величины. Такова же задача и у ваятеля создать кажущуюся симметрию конечного произведения, чтобы оно на вид было соразмерным. Но тщетно было бы делать его симметричным на самом деле. Ибо вещи, расположенные на большой высоте, не кажутся такими, каковы они есть»].

Таким образом, сценография является: 1) методом живописца, который желает изобразить здания и при этом должен передать не их истинные, а их кажущиеся размеры; 2) методом архитектора, который должен применять не прекрасные с абстрактно-математической точки зрения пропорции, а скорее «πρὸς ὄψιν εὐρυθμία» [«видимая соразмерность»], т. е. субъективно совершенную форму, стремясь противодействовать зрительным искажениям, утолщая колонны в середине, превращая круги в эллипсы, а квадраты в прямоугольники и по-новому соподчиняя несколько колонн разных размеров (т. е. исходя из абстрактного требования; в этом месте мы позволим себе усомниться в переводе Шёне); 3) методом скульптора, делающего статуи [«τοιοῦτος δὲ ἔστι λόγος καὶ τῷ κολοσσολοίῳ...» [«такова же задача и у ваятеля»]; Рихард Шёне оставляет непереуведенным καὶ и переводит слово κολοσσολοίς слишком размыто — как «изготовитель колоссальных произведений», здесь он, кажется, упустил, что вслед за архитекторами идут скульпторы).

Скульптор, который извлекает из сценографии будущее зрительное впечатление своего произведения, чтобы согласовать с этим впечатлением динамику [скульптурного] произведения и, что не лишено основания, сделать его «симметричным» в абстрактно-математическом отношении (ср. знаменитый отрывок из «Софиста» Платона, прямо возражающий замене «οὐσαι συμμετρίαι» словом «δοξοῦσαι εἶναι καλαί»: *Plato. Sophist* [235 E–236 A]). Если такие авторы, как Витрувий или Полибий, выхватывали из этой общей программы сценографии только первый пункт (соразмерное картине перспективное изображение), то для платоника Прокла, напротив, на первый план выходит именно третий пункт, как наиболее понятный и значимый: для него «сценография» — это исключительно учение о методах коррекции визуальных искажений в произведениях, воспринимаемых на высоте, или на расстоянии: «σκηνογραφικὴν... δεικνύουσαν πῶς ἂν τὰ φαινόμενα μὴ ἄρθμα ἢ ἄμορφα φαντάζοιτο ἐν ταῖς εἰκόσι παρὰ τὰς ἀποστάσεις καὶ τὰ ὕψη τῶν γεγραμμένων» [«сценографию... показывающую, как видимое может не представляться в изображениях бесформенным или несоразмерным вследствие расстояний и высоты нарисованного»] (*Procli Diadochi in primum Euclidis Elementorum librum Commentarii. Ex recognitione G. Friedlein. Lipsiae, 1873. S. 40* [1.12]; вряд ли возможно понять этот отрывок как «правила перспективного изображения», а не как своего рода «антиперспективные методы коррекции», как это сделал Рихард Дельбрюк: *Delbrück Richard. Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst. Diss. Bonn, 1899. S. 42*). Мы не смогли установить, на каком основании утверждал Эрих Франк (*Frank Erich. Plato und die sogenannten Pythagoreer. Tübingen, 1923. S. 19ff.*), что древние считали сценографию «оптикой в узком смысле слова». Согласно Проклу, «оптика» подразделяется на три части, среди которых «сценография» и «ἰδίως καλούμενη ὀπτική» (учение о причинах оптических иска-

жений безотносительно к изобразительным искусствам) стоят рядом; затем идет третья часть — «Katoptrik».

¹⁹ Соответствующее место из Витрувия и его параллельный фрагмент — единственные свидетельства существования математически построенной изобразительной перспективы в древности, так как все прочие источники хотя и указывают на то, что античные мастера учитывали законы зрения при создании произведений искусства, но не дают оснований для вывода о владении ими геометрическим методом, позволяющим точно конструировать перспективное изображение. Эти фрагменты гласят: 1. «Scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus» (*Vitruv.* Vol. I [2.2]). 2. «Namque primum Agatharchus Athenis Aeschilo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur» (*Vitruv.* Vol. VII, Prooemium). [«Сценография есть эскиз фасада и боковых сторон, уходящих вглубь, сводящий все линии к центру, намеченному циркулем. Ибо первым Агафарх в Афинах, когда Эсхил ставил трагедию, обустроил сцену и оставил ее описание. Подвигнутые этим Демокрит и Анаксагор написали на ту же тему — каким образом должны линии, сведенные к установленному в определенном месте центру, естественно соответствовать направлению взгляда и распределению лучей, чтобы определенные образы от неопределенной вещи создавали на театральной декорации вид зданий и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим вглубь, другое выступающим вперед». Что означает: 1. «Сценография есть иллюзионистиче-

ская передача [так, видимо, следует переводить „adumbratio“ подобно „σκιαγραφία“; о понятии этого последнего ср.: *Pfuhl Ernst. Malerei und Zeichnung der Griechen. München, 1923. Bd II. S. 620, 678*; где он значительно смягчил свою раннюю и довольно резкую формулировку; ср.: *Pfuhl Ernst. Apollodoros O ΣΚΙΑΓΡΑΦΟΣ // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1910. Bd XXV. S. 12–28*] центрального и боковых фасадов и соответствие всех линий относительно центра окружности [собственно „острия циркуля“].

2. «Сначала, когда Эсхил в Афинах поставил свои трагедии, Агафарх создал сцена [чаще это слово понимают как „написал“, чего, строго говоря, в тексте нет] и оставил ее описание. Вдохновленные им, о подобных же вещах сообщали Демокрит и Анаксагор, а именно о том, что, если установить в определенном месте центр (либо: „после того как циркуль установлен в определенном месте“, Витрувий в таком случае всегда пользуется выражениями *роπεге* [класть] или *conlocare* [помещать]), линии должны, согласно законам природы, соответствовать точке зрения и прямолинейной направленности зрительных лучей, тем самым четкие образы нечетких предметов („нечетких“, поскольку речь идет о взгляде издали; ср.: отрывок с термином *incertus* [неопределенный] — *Vitruv. Vol. III [5.9]*) в сценической живописи могут передавать виды зданий, так что изображение на ровной горизонтальной плоскости будет казаться то выдвигающимся, то отступающим». О том, что *circini centrum* [циркульный центр] или даже *centrum certo loco constitutum* [центр, установленный в определенном месте] расположен на изобразительной плоскости, говорится так же мало, как и о том, что линии должны встречаться в аналогичном, лежащем на изобразительной плоскости «оптическом центре» или исходить из него (перевод, который дает Франк (*Frank Erich. Op. cit. S. 339*), почти настолько же произволен, насколько дик перевод Престеля: *centrum* как «фиксирующая изобрази-

тельная плоскость», *ratione naturale* как «натуральный ряд» и *extentio radiorum* как «точки исчезновения» (*Prestel Jakob*. Op. cit. S. 339). Уже Мейстер в своем до сих пор не потерявшем актуальность сочинении (*Meister*. *Novi Commentarii Soc. reg. Gotting*. 1775. Vol. V) веско возражал против идущего от времен Чезариано, Ривия и Барбаро толкования соответствующих фрагментов как имеющих отношение к «центральной» перспективе (так же как и гениальный Ламберт (*Lambert I. H.* *Freie Perspektive*. Zürich, 1774. Bd II. S. 8ff.) и, хотя и с менее удачной аргументацией,— Виттинг (*Witting Felix*. Op. cit. S. 90ff.). Мы вынуждены предоставить более осведомленным окончательное разъяснение трудных текстов, из которых второй определенно является попыткой изложить в одном предложении возможно большее количество аксиом и художественных терминов греческой оптики. Но если они не добавляют ничего существенного к предложенной нами гипотетической конструкции круга, то, вопреки распространенному мнению (которого придерживались, кроме уже упомянутых авторов: *Delbrück*. Op. cit. S. 42; *Wiener Christian*. *Lehrbuch der darstellenden Geometrie*. Leipzig, 1884. Bd I. S. 8; *Hügel L. F. Josef*. *Entwicklung und Ausbildung der Perspektive in der klassischen Malerei*. Diss. Würzburg, 1881. S. 68ff.), они еще менее доказывают, что античности была известна современная линейная перспектива.

Что касается исторических сведений о втором отрывке из Витрувия, то археологи относятся к ним весьма скептически, например Франк (ср.: *Pfuhl Ernst*. Op. cit. S. 666ff; *Frickenhaus August*. *Die altgriechische Bühne*. Strassburg, 1917. S. 76ff.). А перспективные теории Демокрита и Анаксагора определенно представляли собой оптику в духе Евклида, на что указывает дошедшее до нас название утраченного сочинения Демокрита «Ἀκτινογραφία», но никак не учение о конструкции для художников.

²⁰ Об античной технике сокращений, или перспективной технике, насколько ее можно проследить в

изображении зданий, ср. наряду с цитированными работами Дельбрюка и Хюгеля и, главным образом, Гвидо Гаука (*Hauck G. Die subjektive Perspektive... S. 54ff.*), его разделение истории развития на четыре этапа имеет, скорее, систематизирующее значение; далее — Шефер (*Schäfer H. Von ägyptischer Kunst. Leipzig, 1919. Bd I. S. 59ff.*), а также Грюнайзен (*Grüneisen W. de. La perspective: Esquisse de son évolution des origines jusqu'à la Renaissance // Mélanges d'archéologie et d'histoire. 1911. Vol. 31. P. 393ff.*). Статья Сикса (*Six J. La Perspective d'un jeu de balle // Bulletin de correspondance hellénique. Paris, 1923. Bd XLVII. P. 107ff.*) вообще никак не относится к обсуждаемой проблеме. Об общем развитии [перспективы] от античности до начала Нового времени ср. существенные выводы Рихарда Мюллера (*Müller R. Über die Anfänge und über das Wesen der malerischen Perspektive: Rektoratsrede. Darmstadt, 1913. S. 11ff.*) и Л. Бурместера (*Burmester L. Die geschichtliche Entwicklung der Perspektive in Beziehung zur Geometrie // Beilage zur Münchener allgemeinen Zeitung. 1906. № 6*), далее — Керн (*Kern G. J. Die Grundzüge der perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig, 1904*) и его же важные статьи: *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts // Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz. Berlin, 1912. Hf. 2. S. 39ff.*; *Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1912. Bd 35. S. 58ff.* Нашу трактовку развития античной перспективы мы попытались обобщить в прим. 24.

²¹ См. главным образом: *Kern G. J. Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts.* и др.

²² Согласно Керну (особенно: *Kern G. J. Die Grundzüge der perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. S. 33ff.*; *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der itali-*

enischen Malerei des 14. Jahrhunderts. S. 62; к чему, несомненно, следует добавить: *Wolf G. Mathematik und Malerei. Leipzig; Berlin, 1916. S. 49*) для античности, и особенно для средних веков, спорный вопрос заключался в том, «сходились идущие в глубину параллели в одной точке или нет», поскольку Витело в теореме 21 четвертой книги своей «Оптики» (*Vitellio. Perspectiva communis. Op. cit. S. 127*) полемизировал с теорией точки схода. Однако здесь, кажется, по отношению к античной и позднесредневековой оптике были (недопустимым образом) приложены понятия, принадлежащие современной [теории] художественной перспективы. Поскольку та точка схода, на которую Витело будто бы «обрушивал все свое красноречие» (в действительности это красноречие ограничивается одним предложением: «*lineae <...> videbuntur quasi concurrere, non tamen videbuntur unquam concurrentes, quia semper sub angulo quodam videbuntur*» — «линии будут казаться как бы сходящимися, однако они не будут сходиться где-либо видимо, потому что они всегда будут видны под неким углом» — это та самая точка, которая воспроизводит бесконечно далекие точки вышеозначенных параллелей. Поэтому с эмпирически-психологической точки зрения едва ли когда-либо возможно представить себе действительно точную конвергенцию двух параллелей. «Наше зрение не простирается бесконечно вдаль, и в действительности не существует бесконечно протяженных линий... <...> если говорить совершенно корректно: параллельные линии изображаются в картине так, что если бы мы могли продолжать их достаточно долго, их продолжения в картине пересеклись бы в одной и той же точке» — как точно сформулировано у Гвидо Гаука (*Hauck Guido. Lehrbuch der malerischen Perspektive. Berlin, 1910. S. 24*). Еще менее стоит удивляться тому, что в известных уже в XVII веке часто цитируемых стихах Лукреция (например, *Aguilonius. Opticorum libri VI. [4.45] Op. cit. S. 260* или в изданном в 1660 году и

комментированном Риснером Petrus Ramus Opticae libri IV [II. 70]) [упоминаются] два параллельных колонных зала с жестко ограниченной протяженностью, которые не сходятся в одной точке, но лишь устремляются к «*obscurum conū acumen*» — «невидимой (неизвестной) вершине конуса». Но, рассмотренная математически, теория точки схода связана с понятием предела, т. е. с возможностью представить, что при бесконечном продолжении параллелей их бесконечно большое расстояние друг от друга и тем самым зрительный угол, под которым рассматриваются их самые дальние точки, становятся равными нулю. Действительно, существование точки схода, как в еще несовершенной форме у Агвилония, обосновано только посредством этого ограничения понятия бесконечности: «*Quaeque tandem [т. е. параллели] longissime provectae ob distantiae immensitatem perfecte coire et inter sese et cum radio optico [центральный луч] videantur. Quare punctum quod postulatur, est quodvis huius radii optici signum infinite, hoc est immoderato intervallo ab oculo disjunctum*» — «Наконец, пусть кажется, что всякие [параллели], проведенные весьма далеко, вследствие бесконечности расстояния вполне сходятся и между собой, и с оптическим лучом. Поэтому данная точка есть какой угодно знак этого оптического луча, удаленный бесконечно, то есть на неизмеримое расстояние от глаза» (*Aguilonius* [IV. 45]. Op. cit. S. 266). Исчерпывающее определение точки имеется, как замечал Бурместер, лишь у Дезарга. По этому поводу ср. любой учебник по начертательной геометрии, например, помимо приведенного выше учебника Гвидо Гаука: *Doehlemann Karl. Grundzüge der Perspektive // Aus Natur und Geisteswelt. Leipzig; Berlin, 1916. № 510. S. 20f.* Когда Витело объясняет, что две параллели, несмотря на свое непрерывное стремление друг к другу, никогда не смогут пересечься, поскольку две противолежащие точки этих параллелей все еще располагаются под углом, хотя бы и ничтожно ма-

лым (как сказано у Керна, «он цепляется за математическое понятие точки»), то он снабжает понятие «concurus» [совпадение] совершенно необходимым для тогдашней математики ограничением и формулирует тезис, единственно возможный для оптики, незнакомой с понятием предела, а не полемизирует с некими «противниками», которых вообще не могло существовать, поскольку им понятие предела должно быть столь же чуждым, как и самому Витело. Что продление двух объективно уже не параллельных линий (а о числе большем двух у Витело никогда не было речи) на графической плоскости должно вести к пересечению — это само собой разумеющееся обстоятельство Витело никогда не отрицал; только он имел дело не с законами изображения, а с законами зрения, и хотя своей постановкой вопроса он исключает возможность действительного «concurus», это доказывает лишь то, что согласно математическим представлениям его эпохи понятие пространства не связано с понятием бесконечности, которое фактически (ср.: *Vitellio. Perspectiva communis. Op. cit. S. 285*) начнут разрабатывать только в последующий период времени.

²³ Ср.: *Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen. Bd II. S. 885ff.*

²⁴ Мы, к сожалению, весьма плохо осведомлены о развитии, которое предшествовало подлинно перспективным изображениям так называемого второго помпейского стиля и, в особенности, о той немаловажной роли, судя по рисункам этрусских урн и зеркал (по поводу последних см. прим. 40), которую играл в этом развитии национальный итальянский элемент. При недостаточности и односторонности сохранившихся памятников по меньшей мере сомнительно, что тьма в этом отношении когда-либо полностью рассеется. Насколько можно судить историку искусства, дилетантски ориентирующемуся в археологии, это развитие протекало следующим образом:

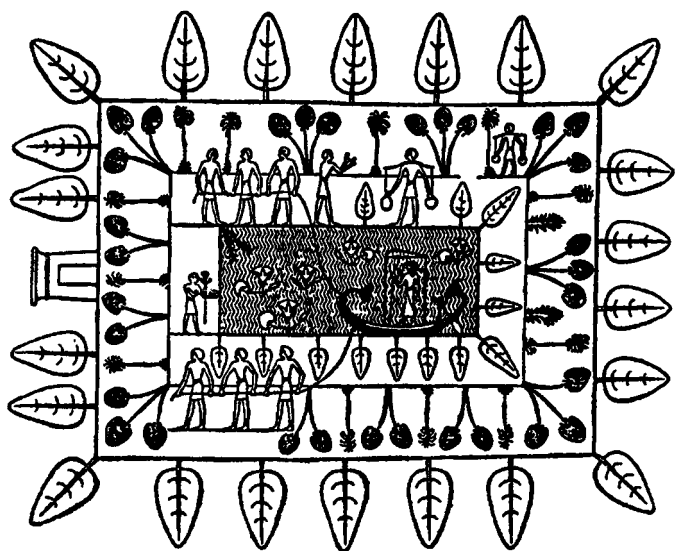
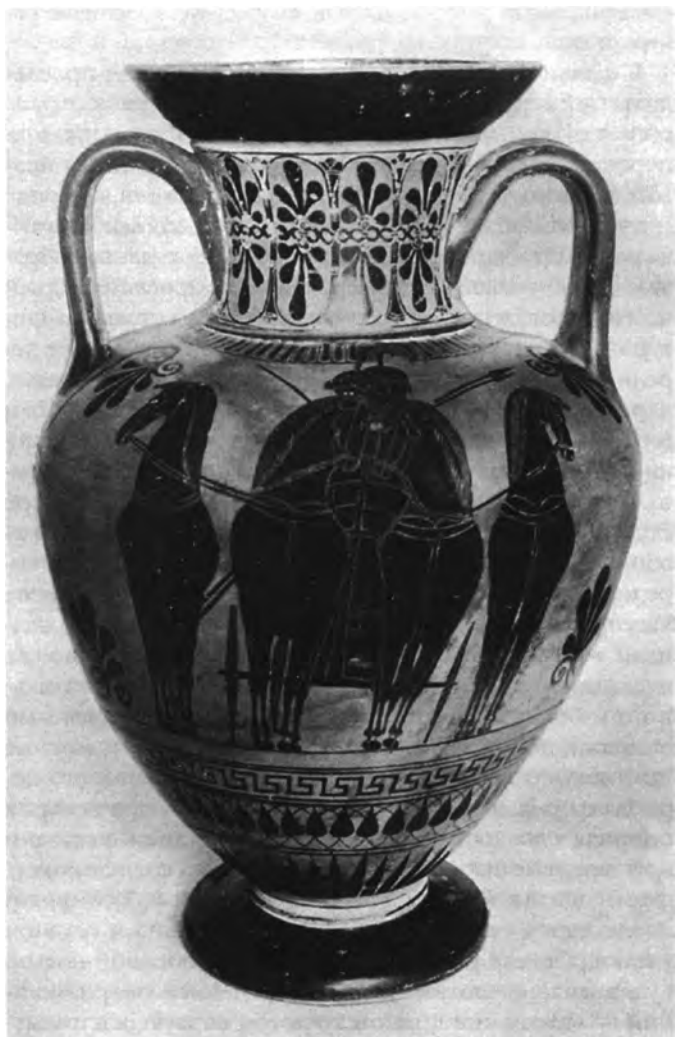


Рис. 16. Египетское изображение сада. Новое царство. Рис. по Шефэру

А. Первая, «архаическая» эпоха, которая — за некоторым исключением — охватывает древневосточный стиль и большую часть чернофигурной вазописи, стремится к максимальному сведению объемных предметов к их горизонтальной и вертикальной проекции. Потому пространственное отношение этих предметов друг к другу может быть выражено либо посредством комбинации этих двух типов формы (как в известных египетских изображениях садов, где поверхность воды показана в горизонтальной проекции, обрамляющие деревья — в вертикальной, а четыре дерева по углам расположены диагонально, рис. 16), либо посредством выстраивания их рядом или друг над другом в вертикальной проекции. Этот последний метод обыкновенно называют вертикальным, или боковым, «совмещением», при этом нужно заметить (вопреки Шефэру: Schäfer H. Op. cit. S. 119), что его нельзя обозначить как



Ил. 21. Чернофигурная ваза. Вторая половина VI в. до н. э.
См. прим. 24

«диагональный ракурс», так как, скорее, это вообще не ракурс, а лишь построение разреза.

Б. Дальнейшее развитие, которое мы можем проследить примерно со второй четверти VI века, характеризуется тем, что принцип «бокового совмещения» переносится на отдельные тела, и естественным образом именно на те, которые согласно своей природе могут быть разделены на переднюю и заднюю вертикальную проекцию: как это происходит главным образом с телом лошади, где вертикальная проекция задней части — согласно типу совмещения всех остальных фигур — поставлена рядом с вертикальной проекцией передней — только так возможно резкое «сокращение», характерное для всех чернофигурных ваз этой эпохи (ср.: ил. 21). Подобный прием находит свой пластический эквивалент в известных метопах храма С из Селинунта с изображением упряжки четырех коней. Вскоре стулья, столы и т. п. начнут изображаться таким образом, что задние ножки будут располагаться рядом с передними (ср., например: *Buschor E. Die griechische Vasenmalerei. München, 1913. Abb. 141/2*). Если же заднюю вертикальную проекцию разместить не рядом, а несколько над передней (как в комбинации вертикального и бокового видов) и связать их соединительными линиями, поскольку они принадлежат одному и тому же предмету, то возникает типичная для этого второго периода форма «параллельной перспективы», при которой опорная плоскость сохраняется в виде линии; также и круг впервые изображается как эллипс (ср., например, форму щитов: *Buschor E. Op. cit. Abb. 103, 127*). У фигур наблюдается трехчетвертной разворот лица и грудной клетки, а также различие опорной и свободной ног, но при этом — в соответствии с сохранением опорной линии — вторая [нога] не отступает за первую, а находится на той же горизонтали. Потому размещение множества фигур друг за другом все еще можно обозначить как совмещение, но теперь это распространяется не

только на фигуры, но и на окружающие их неровности почвы и фрагменты скал («Вазы Полигнота» и даже циста Фикорони). Пфуль, который ранее, так же как и Хаузер, приписывал искусству Полигнота развитые средства пространственного изображения, теперь вернулся к почти лессинговской трактовке: «Примитивная псевдоперспектива, совмещающая величины на плоскости» (*Pfubl. E. Malerei und Zeichnung. Bd II. S. 667*). Даже Аполлодор, согласно нынешней точке зрения Пфуля (*Pfubl. E. Op. cit. Bd I. S. 620f.*), еще не достиг того, чтобы «изображать на плоскости пространственную глубину, подобную несовершенной, но все же достаточно убедительной перспективе в великой живописи Полигнота».

В. По-видимому, лишь на рубеже V века — под влиянием сценической живописи — положено начало тому пространственному пониманию, о котором мы можем судить главным образом благодаря критическим замечкам Платона по поводу ландшафтной живописи и обманчивой *σκιαγραφία*. Конечно, из его высказываний и некоторых других сообщений о предметах, изображенных напросвет сквозь воду или стекло, или о передаче особых эффектов освещения (выдувающий огонь мальчик Антифила) трудно извлечь что-либо помимо того, что в VI веке опыт научной оптики уже в некоторой степени усвоен изобразительным искусством. Хотя если придерживаться действительности, то источники того периода или близкие им по времени могли соизмерять «натурализм» художественного изображения лишь с чем-то уже им известным (приблизительно так, как Боккаччо воспринимал «стилизированные» для позднейшего зрителя картины Джотто как «обманчиво жизнеподобные») и что, в сущности, нет никакого противоречия в том, что произведения тогдашней «иллюзионистической живописи» Платон описывает так, что мы представляем себе произведение, подобное эскивилинским пейзажам, в то время как требовательному глазу Лукиана перспективное устройство картин Зевксиса казалось столь не-

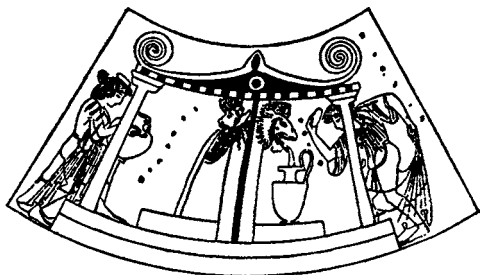


Рис. 17. Павильон с источником на краснофигурной гидрии Гиспия. Ок. 500 г. до н. э. Собрание Торлония, Рим

ясным, что он не знал, расположены ли фигуры «только позади, или они к тому же еще и выше» (*Lessing G. E. Antiquarische Briefe. XI*). Положительно можно оценить две вещи: во-первых, что линия опоры (поначалу просто — пересечение ног) постепенно преобразуется в плоскость опоры (стела Метродора, этрусское зеркало), и, во-вторых, что кессонированные потолки [в изображениях] зданий настолько «углубляются» в перспективе, что предметы и люди кажутся действительно стоящими «внутри» архитектурного пространства (нижнеиталийские вазы). Разумеется, этот эффект осуществлен прежде всего с помощью параллельной перспективы, и мы легко можем себе представить, как изображения зданий согласно чисто «вертикальной проекции» в доклассической и классической вазописи (например, рис. 17) постепенно превращаются в эдикулы нижнеиталийских ваз, поскольку торцы балок и кессоны сокращены в параллельной перспективе. Там, где подобные эдикулы представлены симметрично, естественно возникает перспектива с осью схода (ил. 3), о которой мы много говорили в тексте и «срединный конфликт» которой, ничем не прикрытый, постепенно приводит параллельные линии к эффекту «схождения» (ср.: ил. 1; как уже подчеркивал Гвидо Гаук, еще в треченто можно наблюдать схождение ортогоналей при симметричном расположении и, напротив, сохранение

параллельности при «боковом»). Следующей уступкой становится «разворот» боковых ортогоналей, назовем таким образом тяготение этих ортогоналей к горизонтали, причиной здесь, очевидно, является стремление расширить боковые стены. Но даже в нижеиталийских вазах трансформация опорной линии к опорной плоскости идет медленно и противоречиво, еще на стеле Геликсо, написанной предположительно между 280 и 220 годами до н. э., (*Pagenstecher R. Nekropolis: Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der Alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malerei. Leipzig, 1919. S. 77*), показана перспективно поднимающаяся поверхность земли, но живописец не отважился действительно расположить на ней фигуры: он использует эту поверхность как опорную плоскость, а дальнюю границу земли, почти как на вышеиталийских вазах, — как опорную линию, так что фигуры кажутся находящимися не столько *на*, сколько *над* основным планом.

Г. По-видимому, подлинные «интерьер» и «ландшафт» возникли лишь в период позднего эллинизма, когда действительно научились располагать отдельные элементы картины на плоскости земли. И даже тогда подобное развитие представляет собой довольно медленный и осторожный эксперимент: скудные свидетельства «допомпейской живописи», такие как мозаика «Битва Александра с Дарием» или мозаика Диоскорида, либо показывают пространство, заканчивающееся в глубину сразу за фигурами, либо же демонстрируют бесконечную глубину, как в изображении Ниобы — если здесь архитектура не была добавлена копиистом — или в знаменитой стеле Гедиста из Пагас (II—I вв. до н. э.), с помощью последовательного наслоения кулис, расстояния между которыми распознаются лишь благодаря пересечению и дифференциации величин, но отнюдь не по пропорциональному сокращению горизонтальной поверхности. Пример могущественного, однако сугубо отрицательного метода пространственной иллюзии, при котором от-

дельные пространственные слои кажутся находящимися одновременно и друг за другом и друг рядом с другом, в то время как совершенно одинаковые, как в большинстве так называемых эллинистических римских рельефов (будь это боковое наложение или же вертикальное совмещение), глубинные расстояния воспринимаются равным образом и как нуль, и как бесконечность, а незаполненные участки живописного фона можно понимать и как символ идеального пространства, и как материальный носитель изображения (ср. по этому поводу ставшее нам известным только впоследствии содержательное исследование: *Schober A. Der landschaftliche Raum im hellenistischen Reliefbild // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wien, 1923. Bd II. S. 36ff.*). Насколько позволяет судить сохранившийся материал, лишь на римской почве стало возможным контролировать интервалы глубины, что привело к недвусмысленной замене понятия материального носителя изображения понятием о нематериальной изобразительной плоскости: только здесь мир вещей, все еще противостоящий зрителю как нечто объективно-предметное, превращается в «вид» [Prospekt] — это яснее всего там, где видовой характер подчеркнут инсценировкой словно бы случайного взгляда вовне или насквозь. До формирования действительно перспективного рельефа, каким он известен Новому времени со времен Донателло, античность так и не дошла, хотя именно в этой области искусства материальность носителя изображения возмещается, как минимум, тем, что в качестве фона она использует не монолитную плоскость плиты, а лишь [сочетание] мелких фрагментов, многократно перекрытых тенями и тем самым в большей степени напоминающих пространство. Характерно также, что рельеф все чаще появляется в тех местах, которые прежде располагали к воздушно-пространственному решению, так, например, рельефы *Ara pacis* [Алтаря мира] расположены в верхнем ярусе, там, где на Пергамском алтаре были просветы между

колоннами, в то время как на Пергамском алтаре рельефы занимали нижний ярус, заполненный на *Agaracis* орнаментальными плитами.

Этот (признаемся, лишь гипотетический) путь развития живописного изображения пространства все же приобретает известную достоверность благодаря любопытным параллелям с развитием *σκηυή*: самостоятельный пластический архитектурный объем V века, где только дверь в центре заполнялась взаимозаменяемыми изображениями скал, пещер и проч., в период эллинизма приобретает вид плоской и архитектурно все еще отдельной от зрительного пространства рельефной сцены, с тем чтобы только в римское время по-настоящему превратиться в полое пространство, образующее замкнутое архитектурное единство с пространством зрителей уже не как самостоятельная структура, но подчиненная ему сфера бытия, т. е. становится подлинной «изобразительной сценой» в полном согласии с достижениями видовой живописи. Ведь даже в области литературы, и нагляднее всего в узкой, но прекрасно изученной и освещенной области *ἔκφρασις* (экфрасис — описание произведений искусства), можно проследить аналогичный процесс развития. Сцены, изображенные в описанных (как правило, выдуманных) произведениях искусства, лишь у Мосхуса «содержательно связаны друг с другом, благодаря трем избранным моментам одного и того же рассказа... И на этом воля к единству не останавливается. Описание, бывшее в более ранних примерах эпоса чуждым украшательным элементом, от изменения формы которого никак не менялось действие, впервые вступает во внутреннюю связь с поэзией. Это не только фрагмент древнейшей родовой истории, разворачивающейся перед нами, но и указание на будущее: корова Ио „ступает через соляную тропу“, затем Зевс-бык будет „ступать через широкие волны немокнущими копытами“, а судьба Ио непосредственно предвосхищает судьбу Европы. Она должна будет точно так

же, преодолевая страх и нужду, перебраться через море и, наконец, также обрести спасение» (*Friedländer Paul. Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen. Justinianische Zeit. Leipzig, 1912. S. 15*). И после того как эллинизм как в живописи, так и в экфрасисе достиг своего рода единения отдельных мотивов внутри сюжета, Вергилий смог придать возникшей таким образом целостной картине одновременно и импрессионистическую подвижность, и прочную связь с субъективной сферой зрителя: «Поэт не может и не желает создавать целое, он выхватывает лишь пару сцен. В результате чего в наше представление входит элемент бесформенного, из которого появляются отдельные картины, и божественное чудо движется далее, просчитывая рассудком и улавливая взглядом... Наконец, у Вергилия появляется нечто новое и, очевидно, вновь — не греческое, если обратить внимание на соединения между целым и вставками в этом эпическом произведении. У древних и еще в раннем эллинизме экфрасис был не чем иным, как украшением, поздний эллинизм объединяет его с целым и соотносит со всем содержанием. У Вергилия он указывает не на само содержание, но через него на то, что находится вне, как и вся эта поэзия в целом считается с величиной, находящейся вне ее пределов — с реальностью [окружающей] поэта. Средством является, как в эпизодах со щитом Энея или со спуском в ад, включение в произведение исторического материала от эллинских времен до самого недавнего прошлого, и Вергилий в этом опирается на греческие образцы как *Ara pacis* на фриз Парфенона или колонна Траяна на Мавзолей» (*Friedländer Paul. Op. cit. S. 20f.*).

²⁵ Положения этой статьи, поскольку они относятся к общим вопросам, во многом совпадают с тем, что уже приводилось в публикации: *Panofsky Erwin. Die Deutsche Plastik des XII–XIII. Jahrhunderts. München, 1924*; только теперь они подкреплены результатами специального перспективно-исторического исследования. В содержа-

тельной работе, которая, к сожалению, не могла быть здесь использована (*Garger Ernst*. Die Reliefs an den Fürstentoren des Stefansdoms. Wien, 1926), на с. 35 сказано: «Античность имела настоящее пространство, почти такое же как в Ренессансе». В этом «почти» и заключается проблема настоящей статьи.

²⁶ *Goethe J. W. von*. Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herculaneum und Stabiae. Jahrbuch der Literatur. 1830. Abschnitt VIII.

²⁷ Ср. приведенные на с. 33–34 рассуждения Эрнста Кассирера.

²⁸ *Aristoteles*. Physics. Lib. IV.

²⁹ О понятии бесконечности у Аристотеля ср. прежде всего: *Dubem Pierre*. Études sur Léonard de Vinci. Vol. II. Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu. Paris, 1909. P. 5ff.

³⁰ О принципах формирования раннехристианского искусства ср. наряду со знаменитым трудом Ригля о позднеримской художественной индустрии недавнюю работу: *Berstl H.* Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Leipzig, 1920, и замечательную книгу: *Saxl F.* Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. II. 1923. Wien, 1925. S. 63ff.), где были уточнены, с одной стороны, обстоятельства предшествующего языческо-римского развития, с другой стороны, воздействия ориентализма. Особенно активно проявляется это сугубо антиперспективное влияние Востока в миниатюрах Козьмы Индикоплова, где, как и в изображении древнеегипетских садов, упомянутых в прим. 24, пол «обитатели» был изображен в плане, стены — в горизонтальной проекции, так что четыре угловых столба должны были принять диагональное положение (*Cosmas Indicopleustes*. Le Miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste — codice vaticano Greco 699: Con introduzione di Monsignor Cosimo Stornaiuolo. Milano, 1908. Pl. 15, 17); и даже в столь сильно эллинизированном манускрипте, как знаменитая «Вен-



Ил. 22. Осмеяние Ноя. Венская Книга Бытия. Ок. 500. См. ил. 35

ская Книга Бытия», можно ясно проследить постепенный распад перспективной пространственности (как переход от перспективно-сокращающегося пространства к плоскостной и орнаментальной форме отразился в области фигуративного, демонстрирует, например, «подвешенное» положение вывернутых вниз ступней, изначально, в перспективном сокращении, направленных вперед, или форма «круглой спины» с высокими и почти сутулыми плечами, которая была получена из контура пластически обесцененного трехчетвертного профиля). На ил. VI в издании «Венской Книги Бытия» (*Hartel W. von, Wickhoff F. Die Wiener Genesis: In 2 Bd. Prag; Wien; Leipzig, 1895*) еще имеется позднее, почти исчезающее изображение замкнутого, крытого интерьера, где кессоны потолка даны все же в простой плоскостной проекции, человек, покидающий помещение через дверь, оказывается верхней частью тела за пределами комнаты, что превращает чистый интерьер в изображение, комбинирующее внутреннюю и внешнюю точки зрения, и, что самое важное, сам интерьер не заполняет

более всего поля картины, позади него остается нейтральный фон. Таким образом, уже здесь проекционная плоскость снова стала живописной поверхностью, с тем чтобы дожидаться обратного превращения, свершенного Дуччо и Джотто (ср.: ил. 22). На ил. XXXV «Венской Книги Бытия» изображен спящий фараон, как сообщает издатель, — «перед» сокращающимся колонным залом, видимым в боковом «асимметричном ракурсе», однако фактически он должен был бы находиться внутри зала, — вот только обе передние колонны не были доведены до пола, чтобы не заслонять главную фигуру.

В этом естественном для плоскостного мышления страхе перед пересечениями, страхе, который скорее заставит обвести контуры объектов, расположенных

Ил. 23. Отречение Петра. Мозаика. Первая четверть VI в.
Церковь Сан Витале, Равенна





Ил. 24. Братья Иосифа перед ним. Венская Книга Бытия. Ок. 500.
Церковь Сан Аполлинаре Нуово. См. ил. 35

глубже — в пространственном смысле — вокруг «предстоящих», чем прервать их, можно, наверное, усмотреть еще одну причину особой популярности так называемой обратной перспективы. Хотя она применялась довольно часто и раньше (примером могут служить знаменитая капитолийская мозаика с голубями, фрагменты перспективных меандров из Анапы III века до н. э. См.: *Rostowzew M. I. Antike dekorative Wandmalerei im Süden Russlands. St. Petersburg, 1914. Taf. XVII, 1*; а еще чаще перспективные дентикулы на нижнеиталийских вазах — ср.: ил. 2), но там она не имела столь существенного и всеобъемлющего значения, как в раннехристианско-византийском и средневековом искусстве. Возникновению обратной перспективы способствовал, несомненно, факт, приведенный уже Грюнайzenом (*Grüneisen W. de. Op. cit. P. 408ff.*): обратная эволюция эллинистической земли-поверхности к древневосточной земле-линии вследствие

восточных влияний; так что там, где балки в изображении архитектуры располагаются по косой, возникает видимость схождения (ср.: ил. 23); таким же образом исконно восточная тенденция к спрямлению линий глубины (т. е. к отказу от «сокращения») распространяется также на верхние и нижние линии потолка, вследствие чего возникают весьма причудливые искажения (ср.: Венская Книга Бытия, табл. XLIV, ил. 24, или упомянутую в прим. 33 ил. СХХIIIа из: *Boinet A. La miniature Carolingienne*. Paris, 1913). Совершенно иначе трактует эту проблему Вулф (*Wulff O. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht; eine Raumschaufungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance // Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet*. Leipzig, 1907. S. 1ff.), который объясняет «обратную перспективу» как фактическую инверсию нормальной перспективы, когда картина воспринимается с точки зрения зрителя, стоящего не снаружи, а внутри картины; ср. среди прочих противоположное мнение Дёлеманна (*Döblemann K. Zur Frage der sogenannten «umgekehrten Perspektive» // Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1910. Bd 33. S. 85f.

³¹ *Proclus*. Elements of Physics. 142 a, цитируется среди прочих в кн.: *Zeller E. Die Philosophie der Griechen*. Leipzig, 1892. Bd II. S. 810.

³² Об изображении пространства в византийском искусстве, которое крайне редко и, по-видимому, только на итальянской почве выходит за пределы того способа неперспективного изображения, который трактует архитектурные и ландшафтные элементы как изображения, наложенные на нейтральный фон, ср.: *Volkemann Job. Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der italienischen Kunst*. Diss. Berlin, 1900; далее, главным образом, *Kallab W. Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien, 1900. Bd 21. S. 1ff; *Wulff O. Zur Stylbildung der Trecentomalerei // Repertorium für Kunstwissenschaft*. Berlin, 1904. Bd 27. S. 105ff., 234ff. Но наряду с этим ср.



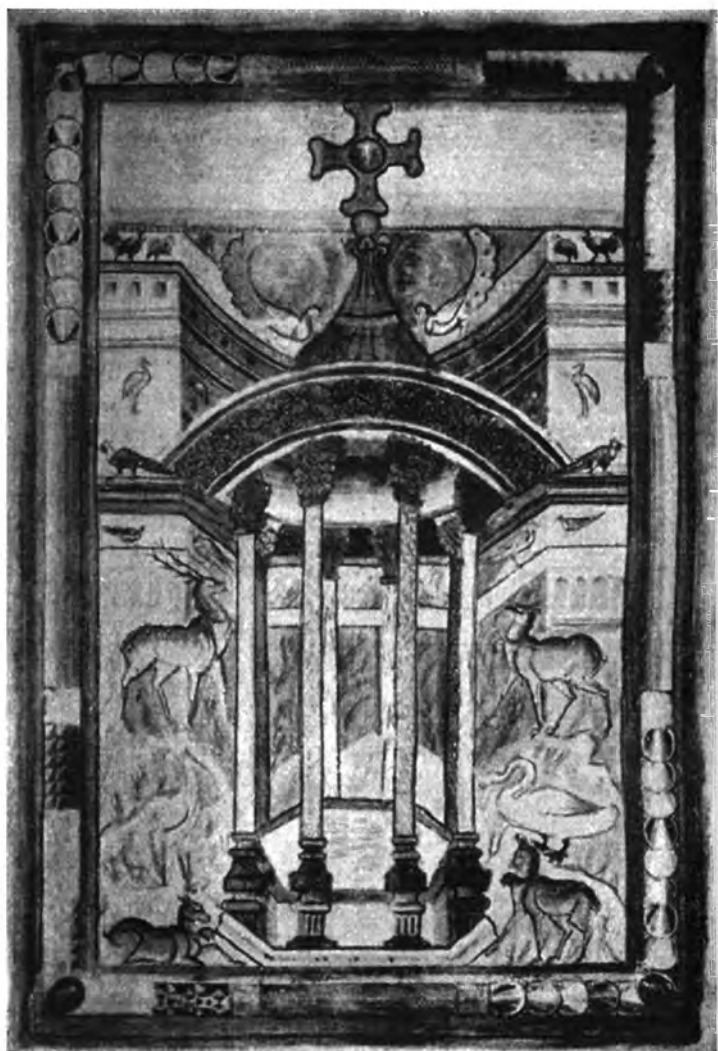
Ил. 25. Источник жизни. Миниатюра из Евангелия Годескалька.
781-783. См. прим. 33



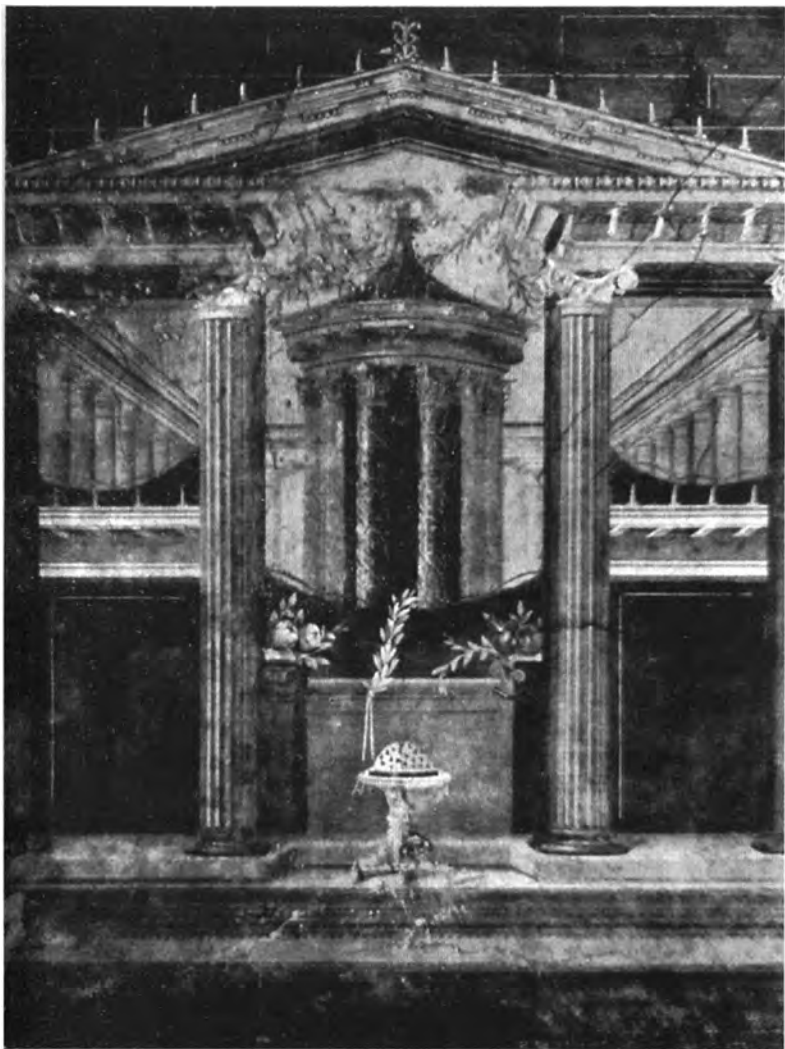
Ил. 26. Источник жизни (?). Сирийская миниатюра VI в. (?). См. прим. 33

также наши замечания на с. 58 и 63, а также прим. 38 и далее.

³³ В первую очередь в каролингском искусстве нередко можно заметить противодействие тенденции уплощения с помощью подлинного воскрешения антично-перспективных мотивов, в некоторых случаях даже



Ил. 27. Источник жизни. Миниатюра Евангелия св. Медарда из Суассона. Завершено предположительно ок. 827 (согласно В. Кёллеру, уже до 814). См. прим. 33



Ил. 28. Мацеллум. Фреска «второго стиля» из виллы Боскорреале.
I в. до н. э. См. прим. 33

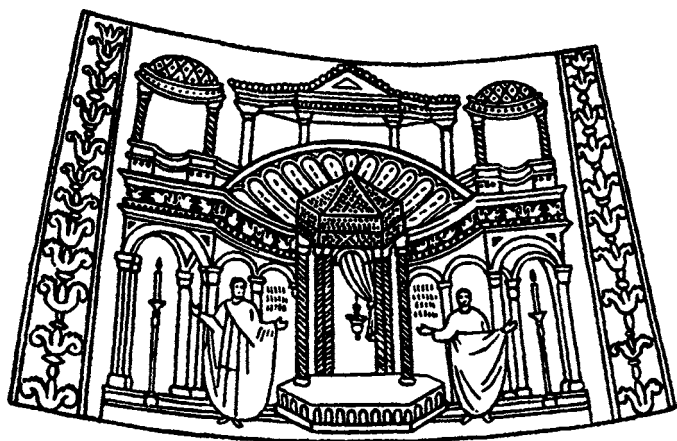


Рис. 18. Купольная мозаика из церкви Св. Георгия в Салониках.
Начало V в.

вопреки своим же собственным достижениям. Таким является изображение «Источника Жизни» из Евангелия Годескалька (*Boinet A. Op. cit. Taf. IV b*; кроме того: наст. изд., ил. 25), которое согласно Стржиговски восходит к сирийскому образцу, подобному Евангелиару Эчмиадзина (ил. 26), с которым его объединяет подлинно восточная горизонтальность линий опор и перекрытия, несмотря на то что здесь вновь появляются четыре задние колонны колодезного сооружения (*Strzygowski J. Das Etschmiadzinevangeliar // Byzantinische Denkmäler. Bd 1. München, 1891. S. 58ff.*). А созданная лишь на одно поколение позже миниатюра на тот же сюжет Евангелия из Суассона (см.: *Boinet A. Op. cit. Taf. XVIII b*; кроме того: ил. 27 наст. изд.) до такой степени «пластична», что ощутимо приближается к античному типу *macellum* (ил. 28 наст. изд.), которому в конечном счете и следуют подобные варианты колодцев. Отчетливо видно, как каролингская живопись, первоначально обращавшаяся к образцам жестко плоскостного сирийского искусства,

все более склоняется к куда более «пластическим» западным изображениям. И в данном случае можно получить совершенно конкретное подтверждение этого явления: так, кандидат философии г-н фон Райбекиль ссылается на возникшую в V веке мозаику купола церкви Св. Георга в Салониках (рис. 18), которая целиком согласуется с изображением в Суассонском Евангелиаре именно в тех деталях, которые отсутствуют в Евангелиаре Эчмиадзина (архитектура в нишах и, в особенности, фриз с птицами; ср.: *Berchem Marguerite, Clouzot Étienne van. Mosaïques chrétiennes du IV-me au X-me siècle. Geneva, 1924. № 72, 78*). Другим свидетельством этого «Ренессанса перспективы» являются, например, некоторые блестяще нарисованные архитектурные сооружения в Утрехтской псалтыри (ср.: *Boinet A. Op. cit.*

Ил. 29. Моисей демонстрирует скрижали Завета.
Миниатюра так называемой лондонской Библии Алкуина.
Вторая четверть IX в. См. прим. 33





Ил. 30. Таблица канонов. «Золотой кодекс» св. Эммерама.
Завершен в 870. См. прим. 33

Taf. LXXVIII b) и, особенно, интерьер в лондонской Библии Алкуина, демонстрирующий владение конструкцией с осью схода (ср.: *Boinet A.* Op. cit. Taf. CLIV; наст. изд., ил. 29); на последний указывал еще Керн как на пример редчайшего средневекового изображения крыши в перспективе (*Kern G. J.* Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. S. 56f. и рис. 15 наст. изд.; ср. также: замечание на с. 63 и прим. 38). При этом собственное значение и [подлинные] взаимосвязи перспективных построений в искусстве каролингского Ренессанса все еще не осмыслены полностью. Это видно даже на примере последнего упомянутого изображения интерьера, боковые стены которого должны были бы сокращаться

по ортогоналям в глубину, в то время как они, заполненные не претерпевающими сокращения кругами и драпировками, трактуются как фронтальные плоскости. В той же рукописи есть здание в диагональном сокращении, в изображении которого вмешательство плоскостного мышления привело к любопытной ошибке: не ведая о перспективном значении кажущегося «подъема» линий крыши, художник решил, что он неизбежно приведет к обнажению угла перекрытия изнутри, в соответствии с чем позволяет выглянуть этому уголку из-под уже действительно «поднимающейся» крыши. Неудивительно, что подобный «ренессанс» перспективы был чрезвычайно эфемерен — даже «Источник жизни» «Золотого кодекса» демонстрирует полный хаос [представлений о] «впереди» и «сзади» (ср.: ил. 30). В последующее время все более решительно применяется горизонтальная развертка строений, ранее изображенных в диагональном ракурсе, вплоть до полного исчезновения «сокращений» — что, впрочем, не исключает изображения в тех же рукописях зданий, полностью сохранивших диагональное сокращение.

³⁴ Ср.: *Strzygowski J.* Ikonographie der Taufe Christi. München, 1885. Примеры византийских и византизирующих миниатюр, среди прочих, табл. III, 4 и IV, 1–4 (особенно показательны в книге А. Гольдшмидта: *Goldschmidt A.* Das Evangelium im Rathaus zu Goslar. Berlin, 1910. Taf. 4); примеры переходных случаев оттоновского времени, среди прочих, табл. IX, 2–5; прекрасный образец ориентального искусства X века (Эльмаль-Клисс) в книге Милле: *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris, 1916. № 131). Небезынтересно, что древнеегипетское искусство при необходимости изображения какой-либо бухты пользовалось похожей формой (*Schäfer H.* Op. cit. S. 126; Taf. 26, 2 и 32). Только там речь шла о комбинации горизонтальной и вертикальной проекций (бухта — в плане, водная поверхность — в вертикальной проекции), а в нашем случае — о восста-

новлении подлинно перспективного сокращения. Сочетание двух неперспективных плоскостных изображений и уплощение перспективного пространственного изображения могут вести к похожему на первый взгляд результату, хотя по сути своей они совершенно противоположны.

Настоящей аналогией к трансформации сокращенного изображения речного потока в «водяную горку» является незамеченный до сих пор факт, что один ландшафтный вид, проходящий сквозь целый ряд изобразительных плоскостей, как это прекрасно видно в эскизлинских пейзажах с Одиссеем, сохранился и в Средневековье, однако в форме сугубо орнаментальной ленты или полосы, как, например, на фресках в Пюргге в Штейермарке (*Borrmann R. Aufnahmen mittelalterlichen Wand- und Deckenmalereien Deutschlands: In 2 Bd. Berlin, 1897. Taf. 17, 18*), где «сквозные» полосы земли, без сомнения, нужно рассматривать как орнаментализированные остатки античных ландшафтных изображений (ил. 31 наст. изд.). И как «водяная горка» в изображениях Крещения XV века вновь (но иными средствами) преобразуется в перспективно сокращенный речной поток, так мотив сквозного ландшафта триумфально воскресает в пейзажах Гентского алтаря.

³⁵ О Витело, «Перспектива» которого была написана, вероятно, около 1270 года, см. монографию К. Боймкера (*Baeumker Cl. Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts // Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Münster, 1908. Bd III. Hf. 2.*), о дальнейшем развитии гносеологической и теоретической проблемы пространства прим. 36 и с. 84 наст. изд.

³⁶ Ср.: *Dubem P. Op. cit. S. 37ff.* С этого места можно продолжить мысленные построения, поставив следующий вопрос: если теперь, в отличие от Аристотеля, отрицавшего возможность ἐπερυεία ἄπειρον a *limine* (в пределах), признать существование ἐπερυεία ἄπειρον в форме



Ил. 31. Фрески церкви Св. Иоанна в Пюрге (Штейермарк).
Вторая половина XII в. (по Боррману).
См. прим. 34

Божественного всемогущества вне эмпирического мира, то что мешает предположить, что она же может воплотиться и в эмпирическом мире, расширив его до бесконечного универсума?

³⁷ То впечатление, что пространственное восприятие североготической живописи отстает от пространственного восприятия скульптуры, — лишь кажущееся. Она стоит на одной ступени развития с круглой пластикой, хотя основным средством выразительности по-прежнему остается линия и ограниченное ею цветное пятно, поскольку представление о реальной графической поверхности связывает мастера сильнее, чем представление о поверхности каменного блока, разрушаемой в самом процессе работы и потому не более чем умозрительной. Стоит заметить, что уже Виллар де Оннекур в своих образцах построек весьма последовательно использует для изображения вогнутости сгиб и преломление линий книзу, а для выпуклости — сгиб и преломление линий вверх (ср.: *Album de Villards de Honnecourt. Reproduction en facsimile du MS fr 19093. Paris, 1906*; примеры вогнутости — Pl. XI и LX, выпуклости — Pl. XII, XIX, LXI), как и ланцет стрельчатого окна, если он демонстрирует вогнутое пространство, отклоняется от осевой линии листа, а в противоположном случае — приближается к нему (особенно показательно сравнение Pl. LX и LXI, где одинаковые капеллы изображены в вогнутой и выпуклой форме). С другой стороны, мы находим у Виллара де Оннекура и явно архаическое смещение вертикальной и горизонтальной проекций, но непременно привязанное к подлинному «сокращению» (особенно характерна «Лесопилка». Taf. XLIV).

³⁸ Ср.: *Wulff O. Zur Stylbildung der Trecentomalerei // Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin, 1904. Bd 27*; далее: *Kern G. J. Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*. Характерно, что в пластике, которая не могла быть связана с maniera gresca, хотя со времен Джованни

Пизано была знакома с размещением персонажей друг над другом, «перспективный» рельеф возник лишь на основании достижений Брунеллески—Альберти.

³⁹ Датировка отдельных купольных мозаик довольно трудна; однако обсуждаемый здесь памятник наверняка возник еще до 1300 года (ср.: *Venturi A. Storia dell'Arte italiana. Milano, 1901–1939. Vol. 1–11; 1907. Vol. V. P. 218ff; Marle R. van. The development of the Italian schools painting. The Hague, 1923–1936. Vol. 1–18; 1923. Vol. 1. S. 267ff.*). В целом произведения в *maniera greca* и до Дуччо и Джотто демонстрируют время от времени конструкцию с осью схода, например причудливо запутанный потолок в Фабриано, который также был создан до 1300 года: предположительно около 1270 года согласно сведениям, любезно предоставленным др. К. Г. Вайгелтом (ср.: *Marle R. van. Op. cit. Abb. 235; Venturi L. A traverse le Marche // L'Arte. Roma, 1915. Vol. XVIII. P. 2.*). Один из этапов развития этой тенденции воплощает перспективный ленточный карниз из церкви Св. Деметрия в Салониках, здания, вероятно перестроенного в VII веке (*Debio G., Bezold G. Die Kirchliche Baukunst des Abendlands: In 2 Bd. Stuttgart, 1892–1901. Bd I. Taf. 31. № 9; Diebl Ch., Le Tourneau M., Saladin H. Les monuments chrétiens de Salonique. Paris, 1918. Vol. 1–2.*). В целом же приходится откровенно признать, что наши знания о доготическом, или додуччевском, периоде развития все еще довольно отрывочны. Например, заслуживает тщательного исследования нижний ярус мозаик фасада Санта Мария Маджоре в Риме, где изображения архитектуры даже превосходят уровень Каваллини, хотя этим еще не достигается воспроизведение «целостного» (т. е. занимающего всю изобразительную плоскость) интерьера.

⁴⁰ Характерно, что изображение плиточного рисунка пола в античности кажется широко распространенным только в этрусских зеркалах, при этом настил пола, как правило, составляли квадраты, расположенные наиско-

сок, а чаще всего треугольники (настолько далека была античность от того, чтобы использовать этот мотив как ортогональную систему координат), и — аналогично случаю в Монреале — этот настил лежал не под ногами фигур, а несколько неожиданно отделялся от них горизонтальной линией; ср., например: *Gerhard E. Etruskische Spiegel. Th. 4. Berlin, 1840–1867. Bd V. № 27, 28, 32, 40, 57, 64, 67, 109, 139, I и т. д.*; весьма показательным кажется экземпляр (рис. 19), демонстрирующий особенно прогрессивное изображение интерьера, хотя и здесь в основе своей доперспективное пространственное восприятие проявляется в том, что стены помещения огра-

Рис. 19. Этрусское зеркало



ничены справа и слева и даже частично перерезаны фигурами, которые должны находиться внутри. До сих пор не распознанные рудименты подобного плиточного рисунка сохранились и в западноевропейской живописи позднего Средневековья, ср., например, репродукции миниатюр: *Mâle E. L'art religieux du XII siècle en France*. Paris, 1922. Fig. 12 (тоже с треугольными плитками пола). В некотором смысле противоположна мозаике из Монреала известная мозаичная икона из Барджелло (XII век): на ней пол с квадратным узором уже не отделен от фигур, но в то же время лишен всякого сокращения, так что выглядит словно натянутый на половину высоты [иконы] ковер. Так, если в Монреале отношение между фигурами и полом, по-видимому, переходит из пространственного «друг возле друга» в плоскостное «друг над другом», то здесь оно превращается в не менее плоскостное «друг за другом».

⁴¹ О перспективе Дуччо см.: *Kallab W. Op. cit. S. 35ff.; Weigelt C. H. Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienischen Tafelmalerei*. Leipzig, 1911. S. 53ff.; *Kern G. J. Perspektive und Bildarchitektur*. S. 61.

⁴² Ортогонали боковых сегментов потолка поначалу проходят абсолютно параллельно разделяющим потолок консолям (что дает чистую конструкцию с осью схода), чтобы при столкновении с боковыми стенами отклониться так, как нам уже известно из античности (ср.: прим. 24). Кстати, совсем не случайно, что Дуччо в трех одинаковых интерьерах собора («Омовение ног», «Прощание с апостолами» и «Тайная вечеря») специально подчеркивал точку схода центральных ортогоналей маленьким ромбом, который только в «Тайной вечере» скрыт нимбом Христа.

⁴³ Точке зрения Керна (*Kern G. J. Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*. S. 56) согласно которой конструкция с осью схода благодаря новому и, так сказать, спонтанному возобновлению античной традиции

только после Дуччо вновь стала применяться в искусстве треченто, противоречит, во-первых, факт ее существования уже в дученто (см.: прим. 39, и примеры эти могут быть продолжены по мере накопления материала), и там эта конструкция с некоторой долей вероятности могла быть отнесена к какой-либо византийской традиции, вопреки утверждению Керна об отсутствии подобных прецедентов «от середины IX до XIII столетия». Во-вторых, тому обстоятельству, что сам Дуччо в трех интерьерах, упомянутых в прим. 42, трактует боковые части потолка (равно как и боковые стены) в полном соответствии с «античным» принципом. Только там, где вычерчен относительно узкий, не имеющий никаких архитектурных членений потолок — конструкцией полов Дуччо вообще не занимается, — принцип оси схода отсутствует совершенно. равно как и в «Благоговещении» из соборного алтаря, на которое ссылается Керн, где фрагментарная и общая плоскости, так сказать, совпадают, этого принципа нет не потому, что он незнаком Дуччо, но потому, что художник в данном конкретном случае полностью его преодолел.

⁴⁴ Kern G. J. Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Op. cit. Fig. 6. Интересно, что даже тени в кессонах потолка используются мастером в качестве симметричного узора.

⁴⁵ См., например, большую Мадонну из Сиенской Академии самого Лоренцетти; аналогичный пример из северной живописи — известное «Приведение во храм» Брудерлама.

⁴⁶ И поэтому в отношении братьев Лоренцетти, строго говоря, еще нельзя подобно Керну (Kern G. J. Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Op. cit. S. 61) вести речь о достижении точки схода в пределах отдельно взятой плоскости; так как с чисто перспективной точки зрения речь здесь в основном идет о плоскости фрагментарной, кото-

рая в случае, когда боковые участки пола не закрыты фигурами, кажется встроенной между двумя боковыми плоскостями, организованными посредством конструкции с осью хода. Только теперь эта фрагментарная плоскость совершенно сознательно с математической точностью ориентирована на одну точку, а не на некую более или менее обширную область схода. Братья Лоренцетти превзошли Дуччо и в том, что эта фрагментарная плоскость была способна выходить за свои пределы: ср. сиенскую икону «Рождество» Пьетро Лоренцетти, в которой основное пространство, охватывающее два изобразительных поля также кажется целостным в перспективном отношении благодаря единой ориентации пола (в то время как помещение передней на третьей створке имеет собственное перспективное решение). У Дуччо еще нет и речи о подобном перспективном объединении нескольких изобразительных полей, а для тех случаев, когда в двух фрагментах представлены два совпадающих по времени и месту действия эпизода («Христос перед Пилатом» и «Отречение Петра»), он нашел своеобразный выход из положения — не перспективный, а архитектурно-функциональный, связав оба фрагмента сквозной лестницей.

⁴⁷ Что неоднократно было отмечено, например, Керном (*Kern G. J. Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck. Op. cit. S. 58*, где воспроизведено довольно характерное кельнское «Благовещение») или Альфредом Штанге (*Stange A. Deutsche Kunst um 1400. München, 1923. S. 96*); однако это расхождение всегда объяснялось лишь как «неточность» или «недоразумение»: не признавался тот факт, что объединение фрагментарной плоскости и в Италии явилось необходимой эволюционной ступенью для объединения общей плоскости, возможного лишь тогда, когда будет воспринято представление об однородной и неограниченной протяженности. То, что распространяется на отрезки общей плоскости, расположенные продольно, распространяется и на по-



Ил. 32. Амброджо Лоренцетти. Мадонна со святыми и ангелами.
См. прим. 47

перечное расположение отрезков, зрительно «дробящее» плоскость, а также и на отрезки, расположенные друг за другом, — все они имели изначально собственную точку схода (лучше многих других примеров — верхне-итальянская миниатюра, датируемая между 1350 и 1378 годами и приведенная в книге: *Leidinger G. Meisterwerke der Buchmalerei aus Handschriftender bayrischen Staatsbibliothek in München. München, 1920. Taf. 25 a*, а также вотивная икона Шаффнера из Кунстхалле в Гамбурге). Но особенно замечателен следующий феномен: когда ковер сбегает по ступенькам трона к полу (например, Мадонна из Сиенской Академии Лоренцетти, фрагмент ил.: *Kern G. J. Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Taf. 18*, или Мадонна из Альтенбурга, ил. 32 наст. изд.), его ортогонали даже там, где он прилегает к полу, т. е. составляет с ним единую плоскость, следуют не к точке схода пола, а к своей собственной точке, в которой сходятся только линии глубины ковра. Здесь единство вещественного понятия «ковра» все еще сильнее, чем формальное понятие «общей плоскости» (ср.: прим. 51).

⁴⁸ *Pomponius Gauricus. Op. cit. S. 192*: «Omne corpus quocunque statu constiterit, in aliquo quidem necesse est esse loco. Hoc quum ita sit, quod prius erat, prius quoque et heic nobis considerandum, Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primo designabitur, id quod planum uocant». Этот приоритет пространства перед отдельными объектами в XVI веке подчеркивался еще острее (что столь наглядно демонстрирует знаменитый леонардовский набросок заднего плана флорентийского «Поклонения волхвов»), пока не обрел классическую формулировку Телезио и Бруно (цитировано на с. 86 наст. изд.); в остальном ср.: *Olschki L. Giordano Bruno // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle, 1924. Jg. 2. Hf. 1. S. 1ff.*, особенно S. 36ff.).

⁴⁹ Нужно заметить, что изобразительно-пространственные достижения Дуччо и его последователей были известны уже в мастерской Жана Пюсселя, в его «Бревиарии из Беллевиля» (до 1343 года) встречается совершенно итальянская «пространственная коробка» (ср. также краткое пояснение: *Vitzthum Georg. Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig, 1907. S. 184*); «Благовещение» из часослова Пюсселя, хранящегося в собрании Ротшильда (*Delisle L. Les Heures dites de Pucelle: Manuscrit de la collection de M. le baron Maurice de Rothschild / Notice par L. Delisle. Paris, 1910. Fol. 16*), очевидно, имело непосредственный образец, подобный сиенской иконе «Предвестие о смерти Марии» Дуччо. Сугубо «парижское» искусство Пюсселя побуждает не слишком завышать ту роль, которую сыграл Авиньон для восприятия на севере итальянского искусства, — особенно если принять во внимание совершенно «уплощенные» изображения фресок из башни «Tour de la Garderobe» Авиньонского дворца, написанные скорее до, чем после Пюсселя. Здесь мы оказываемся перед явлением слишком фундаментальным, чтобы зависеть от частного факта папского пленения, скорее, можно утверждать, что развитие искусства вряд ли бы существенно изменилось, если бы папы провели XIV век в Риме.

⁵⁰ В «Мученичестве св. Фомы» Мастера Франке боковые ортогонали левой половины картины уже достаточно сведены с центральными, в то время как боковые ортогонали правой половины сильно отклоняются: принцип «фрагментарной плоскости» здесь наполовину преодолен. Впрочем, отклонения боковых ортогоналей с обеих сторон столь часты, что едва ли стоит приводить этому примеры (многочисленные примеры, в частности: *Couderc C. Album de Portraits d'après la collection du département des manuscrits. Paris, s. d. Pl. XX, LVI, LVIII и т. д.*). Но наряду с этим вплоть до XV века сохраняется принцип оси схода (ср., например, «золотой образ» из Люнебурга, ил.: *Heise C. G. Norddeutsche*



Ил. 33. *Андре Боневё (?)*. Герцог Жан де Берри со святыми Андреем и Иоанном, поклоняющиеся Богородице. Первый вотивный лист из Брюссельского часослова герцога Беррийского. Ок. 1305, не позднее 1402. Этот лист был приплетен к более позднему кодексу, выполненному в мастерской Жакмара де Эсдена. См. прим. 50

Malerei. Studien zu ihren Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg. Leipzig, 1918. Abb. 47). В размещенной на двух страницах известной вотивной миниатюре из Брюссельского часослова герцога Беррийского (хорошее воспроизведение разворота: *Bacha E. Les très belles miniatures de la bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles; Paris, 1913. Pl. VI; ил. 33 наст. изд.*) страница с изображением донатора демонстрирует (разумеется, неточную) перспективу с точкой схода в духе братьев Лоренцетти, Брудерлама и т. п.; а страница с образом Мадонны — в чистом виде перспек-



Ил. 34. Освящение церкви. Миниатюра миссала и понтификала Люссона. Ок. 1388. См. прим. 50

тиву с осью схода в духе Лоренцо ди Биччи, Уголино да Сиена и т. п.: в одном произведении столкнулись оба метода, созданные последователями Дуччо! Особенно любопытны случаи, когда мастер под влиянием какого-либо образца чрезвычайно резко сокращает боковые стенки пространственной коробки (и тем самым боковые границы плоскости пола), но при этом не решается применить то же самое и по отношению к соответствующим ортогоналям: в результате боковые стенки перерезают плиты пола как диагонали (см.: *Couderc C. Op. cit. Pl. LX и LXXV* или ил. 34 наст. изд.). Эта диагональность должна была соответствовать объективно-логичному положению вещей и, в свою очередь, опиралась на чрезвычайно важный процесс, ярче всего сказавшийся на формировании пространственного восприятия Нового времени в скульптуре высокой готики: она (диагональность) восходила к более или менее осознанной тяге к многоугольным объемам, свидетельство чему — «перевод» готических скульптурных балдахинов на язык «плоскостных» искусств. И если вплоть до начала XIII века монументальная скульптура жила за счет прототипов мелкой пластики и, особенно, живописи (многочисленные примеры последнего: *Mâle E. Op. cit.*; примеры первого рода заимствования, в частности: использование определенного типа изображения Христа, распространенного в каролингском косторезном искусстве сначала в сцене «Noli me tangere» на рельефе гильдесгеймских дверей, затем в «Вознесении Христа» на тимпане из Петерсхаузена, находящемся сейчас в музее Карлсруэ, хотя общая композиция последнего уже обнаруживает влияние Бургундии и юго-запада Франции), то с развитием готической скульптуры происходит радикальное изменение этих отношений, и отныне мелкая пластика, а также живопись по большей части черпают свои формы в монументальной скульптуре (уникальный пример тому — изображение Распятия, приведенное А. Гольдшмидтом: *Goldschmidt A. Das Naumburger Lett-*

nerkreuz im Keiser-Fridrichs-Museum in Berlin // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 1915. Bd XXXVI. S. 137ff.; ср. также, например, рисунки Виллара де Оннекура или фигуру св. Елены из крещальни церкви Св. Герона (ил.: *Clemen P.* Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf, 1916. Taf. XXXVI), которые, несомненно, восходят к статуарному типу наподобие магдебургской Мадонны: *Goldschmidt A.* Gotische Madonnenstatuen in Deutschland // Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Augsburg, 1923. Abb. 12). И в ходе этого процесса (который в XV веке пойдет в противоположном направлении) в плоскостные формы переводятся и многоугольные балдахины, и несколько позднее многоугольные подножия статуй (общедоступный пример: *Debio G.* Geschichte der Deutschen Kunst. In 4 Bd. Berlin; Leipzig, 1919–1934. Bd 2. Изображения на ил. 404, 405 еще представляют собой просто проекцию на плоскость; там же изображение на ил. 407 уже «перспективно»). Так возникает многоугольный пространственный объем, который кажется наполовину выступающим из изобразительной плоскости (ср.: ил. 34 наст. изд.) и в котором косо поставленные задние стены неизбежно пересекают плиточный пол по диагонали. Переход этого «балдахинного пространства» в иной пространственный масштаб, в масштаб большой архитектурной формы, находит себе подтверждение у Вентури (*Venturi Adolfo.* Storia dell'arte italiana. Milano. Vol. V. Fig. 558, 602, и, конечно, в знаменитом «Принесении во храм» Брудерлама из музея в Дижоне). В целом же наряду с этой более или менее разработанной перспективой пола встречается, особенно на севере, совершенно архаичное, отрицающее любые сокращения изображение поверхности пола в простой геометрической проекции.

⁵¹ О перспективе братьев ван Эйк см. прежде всего работы Г. И. Керна, указанные в прим. 20, кроме того: *Döblemann K.* Die Entwicklung der Perspektive in der

Altniederländischen Kunst // Repertorium für Kunstwissenschaften. Berlin, 1911. Bd 34. S. 392ff., 500ff; Ibidem. Nochmals die Perspektive bei den Brüdern Van Eyck // Repertorium für Kunstwissenschaften. Berlin, 1912. Bd 35. S. 262ff. Тому, что не в треченто, а лишь на этой ступени стилистического развития было достигнуто подлинное объединение всей горизонтальной изобразительной плоскости, соответствует то обстоятельство, что сейчас, и только сейчас, принцип единой точки схода начинает распространяться и на вертикальную плоскость, которая до сих пор строилась с помощью либо «параллельной» перспективы [конструкции с несходящимися отрезками глубины.— *Прим. ред.*], либо, при симметричных точках зрения, посредством более или менее свободно понятой конструкции с осью схода, и то, что сейчас, и только сейчас, ортогонали ковра, спускающегося по ступенькам лестницы (ср.: прим. 47 наст. изд.), начинают следовать соответствующей плоскости ступени или пола. Все это шаги на пути к торжеству бесконечного пространства над конечными вещами, которое лишь тогда осуществится полностью, когда ортогонали всех плоскостей сойдутся в одной точке.

⁵² Вероятно, именно в этой связи можно предположить, что берлинская «Мадонна в церкви», в том случае, т. е. именно в том случае, если отнести вызывавшие многочисленные споры миниатюры Турино-Миланского часослова к творчеству Хуберта ван Эйка, может считаться произведением одного лишь Яна ван Эйка и написанным не ранее 1433–1434 годов. Причиной более ранней датировки «Мадонны в церкви» и ее атрибуции Хуберту (если он действительно являлся автором ранних миниатюр) была прежде всего близость этой иконы к «Заупокойной службе» из Миланской части часослова (ил. 14). В обоих случаях изображена готическая церковь в сходном ракурсе, т. е. с точкой зрения, резко смещенной в сторону, но тем сильнее проявляются на фоне этого, скорее, формального родства отличия сти-

листические, в частности касающиеся перспективно-пространственного восприятия. Создатель миланской миниатюры еще не решается так «вырезать» пространство рамой картины, чтобы оно объективно начиналось по эту сторону картинной плоскости, скорее, склонный к типичному компромиссу с прежним способом изображения, представляющим, несмотря на проницаемость интерьера, собственно архитектуру как пластически замкнутую, внешнюю форму, — он прибегает к своего рода иллюзии незавершенности здания. В прямолинейном продолжении его элементы вышли бы за пределы изобразительной плоскости, но вместе с тем они целиком умещаются внутри пространства картины (во имя чего с кажущейся случайностью срезаны пяты сводов и венцы первого пролета). В противоположность этому в «Мадонне в церкви» мы видим уже не объективно прерывающееся, а субъективно «вырезанное» пространство (о том, что это впечатление вызвано не более поздними уменьшениями берлинской картины, свидетельствуют старые копии из Палаццо Дория и Антверпенского музея). Здесь пространство, выходящее за пределы плоскости картины и одновременно перерезаемое ею, кажется, вовлекает в свое поле зрителя и еще более разрастается в нашем ощущении именно за счет того, что видно нам лишь в этом «вырезе». Таким образом, «Мадонна в церкви» с точки зрения перспективы стоит в одном ряду с «Портретом семейства Арнольфини» 1434 года (ил. 17), трактовка пространства в котором находится в таком же отношении к «Рождеству Иоанна Крестителя» из Миланского часослова (ил. 16), как «Мадонна в церкви» к упомянутой «Заупокойной службе». Пространство церкви в одном изображении и пространство бюргерского жилища — в другом представлены так (особенно если обратить внимание на срезанные ортогонали балок потолка!), словно поверхность картины не ограничивает, а отрезает его, демонстрируя при этом меньше пространства, чем есть в действительности.

сти. Так же и все остальное: не только Младенец из «Мадонны в церкви», как родной брат, похож на Младенца Луккской Мадонны, но и Мария подобна сестре св. Екатерины с маленького дрезденского алтаря и вплоть до рисунка складок похожа на Джованну де Ченами из «Портрета семейства Арнольфини». Художественная задача зрелого творчества Яна ван Эйка — совмещение иллюзии наполненного светом и тенью свободного пространства со статуарной плотностью и округлостью отдельных тел (позднее появляется легкая застылость и уплощение, что можно видеть на примере антверпенской «Мадонны у фонтана» с угловатыми формами складок, с почти насильственно развернутым в плоскости Младенцем и, в сущности, архаичным отказом от открытого ландшафта), и именно эта задача поставлена и решена в «Мадонне в церкви» таким же образом, как и в «Портрете семейства Арнольфини» и в Луккской Мадонне. В Турино-Миланских миниатюрах фигуры маленькие, тонкие, почти бесплотные и полностью подчиненные пространству — в произведениях, созданных около середины 30-х годов между пространством и телами устанавливается полное равновесие, фигуры крупные, мощные, облачены в одеяния с тяжелыми складками, напоминающими монументальную пластику зрелого XIII века. И в особенности «Мадонна в церкви», при всем ее живописном изяществе, воспринимается именно пластически, а ее доминирующее положение обязано попытке художника избежать горизонтального перерезания фигуры, приподняв линию трифория хора. И также не случайно, что уже стилизация архитектурных форм церковного интерьера в миланской иллюстрации «Заупокойной службы» отличается от Берлинской Мадонны своеобразным и, как ни странно, приятным образом: в раннем произведении раздробленные, лишенные капителей позднеготические опоры в каком-то смысле распадаются на отдельные полосы света и тени — подчиняясь общему антипластическому и



Ил. 35. Мастер из Хайлигенталля (Конрад из Вехта ?). Св. Андрей Креститель. Ок. 1445. Церковь Св. Николая, Люнебург. См. прим. 52

деструктивному духу; в более позднем произведении выстраиваются пластически развитые, ясно различаемые пучки колонн «классической» готики Амьена и Реймса, функциональность которых подчеркнута капителями.

Итак, мы встаем перед выбором: считать ли «Мадонну в церкви» победой художественного восприятия Яна над Хубертом или, согласно Фридлендеру, что, кажется даже более вероятным, — победой зрелого Яна ван Эйка над Яном молодым, но в обоих случаях она должна быть атрибутирована младшему брату и датирована приблизительно одним временем с «Портретом семейства Арнольфини». Характерно, впрочем, что даже позднейшие из многочисленных художественных произведений, повторявшие пространственный образ «Мадонны в церкви», словно пугаются гениальной смелости последнего и вновь стилизуют его в духе именно того пространственного восприятия, которое было в ней самым решительным образом преодолено. Так, например, в рисунке серебряным карандашом из Вольфенбюттеля, опубликованном Х. Циммерманном (*Zimmermann Hildegard. Eine Silberstiftzeichnung Jan van Eyks aus dem Besitze Philipp Hainhofers // Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1915. Bd XXXVI. S. 215*), и в иконе гамбургского мастера из Хайлигенталья (ил. 35 наст. изд.) ощущается стремление придать изображенной архитектуре объективное завершение на переднем плане — нечто подобное, но более изоощренным способом делает Рогир ван дер Вейден в Триптихе епископа Шевро и Камбрейском алтаре — и «дополнить» чистый интерьер внешними архитектурными элементами: так мастер из Хайлигенталья пристроил к интерьеру ван Эйка целую переднюю, пол которой имеет свою собственную точку схода.

⁵³ По этому вопросу есть противоречия между Керном и Дёлеманном (ср.: *Repertorium für Kunstwissenschaft. 1911. XXXIV; 1912. XXXV*). Керн был прав в том, что пространство франкфуртской «Мадонны» Петруса Кристиуса 1457 года уже сконструировано по принципу единой точки схода; и все же по меньшей мере рискованно возводить и это последнее усовершенствование северной перспективы вновь к Яну ван Эйку только на том

основании, что подобное свершение более уместно для великого новатора, чем для малозначительных эпигонов. Ведь, вновь обращаясь к словам Лессинга: «Перспектива — дело не гениев», и можно поверить, что трезвый рассудок Петруса Кристуса был способен методично перевести в формы линейной перспективы то, чего Ян ван Эйк с его все еще не рационализированным линейным каркасом картины достигал, ведомый «сомнамбулической уверенностью в точности каждого оттенка цвета» (Фридлендер). И в жанре портрета Петрус Кристус сделал шаг вперед по сравнению со своим великим предшественником: если Ян ван Эйк во всех полуфигурных портретах довольствовался простым темным фоном, который, однако, в силу той же «сомнамбулической уверенности», никогда не производил впечатления мертвой монохромной плоскости, то Петрус Кристус создаст портрет с «угловым» пространством (ср.: портрет сэра Эдварда Грэмстоуна графа Веруламского, где он даже обогащает прием «выреза» [изобразительной плоскости] ван Эйка, стремясь рациональными средствами обеспечить фигуры собственной пространственной средой. Заметим попутно, что уже по этой причине мы склонны рассматривать франкфуртский рисунок серебряным карандашом «Человек с соколами», часто приписываемый в последнее время Яну ван Эйку (ср.: *Friedländer M. J. Die altniederländische Malerei. In 14 Bd. Berlin, 1924–1927. Bd I. 1924. Taf. XLVIII. Text S. 124*) и по замыслу почти буквально соответствующий портрету Грэмстоуна, как произведение Петруса Кристуса или его последователя (?). О перспективе Боутса (который, как и все нидерландцы XV столетия, на практике пользовался методом, описанным в прим. 60 наст. изд.) см.: *Kern G. J. Zur Frage der Perspektive in den Werken des Dirk und Albrecht Bouts // Monatshefte für Kunstwissenschaft. Leipzig, 1911. Bd 3. S. 289.*

⁵⁴ Только композиция створок Сивилл алтаря Бладелена, кажется, обладает единой точкой схода: последняя

расположена «на коленях» сидящей Мадонны и точно совпадает со смысловым центром композиции — что целиком соответствует не ослабляющему напряжению насыщенному драматизму искусства Рогира.

⁵⁵ О перспективе в немецкой живописи XV столетия и, в особенности, у Дюрера см.: *Schuritz H.* Op. cit.; о Дюрере как о теоретике перспективы см.: *Panofsky E.* *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener.* Berlin, 1915. S. 14ff. О различных механических вспомогательных средствах, которые замещали сложную геометрическую конструкцию и с которыми особенно активно работал Дюрер, идет речь в небольшом обобщающем сочинении: *Hartnaccius Daniel.* *Perspectiva mechanica.* Lüneburg, 1683.

⁵⁶ Кроме того, в трактате о живописи Ченнино Ченнини (Cennino Cennini da Colle di Valdesa: *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini / Übersetzung mit Einleitung. Noten und Register versehen von A. Ilg.* Wien, 1871. Kap. 85 и 87) говорится лишь о том, что удаленные участки пейзажа следует изображать темнее, чем более близкие (взгляд, с которым приходилось бороться еще Леонардо: *Trattato.* № 234), и что у зданий карнизы крыш должны опускаться, линии цоколей подниматься, а линии средних тяг идти «равномерно», т. е. горизонтально.

⁵⁷ Среди прочего: *Schuritz H.* Op. cit. S. 66ff.

⁵⁸ Ср.: *Kern G. J.* *Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella. Eine perspektivisch-architekturgeschichtliche Studie // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen.* Berlin, 1913. Bd 34. S. 36ff.; далее: *Mesnil J.* *Masaccio et la théorie de la perspective // Revue de l'art ancien et modern.* 1914. Vol. 34. P. 145ff.

⁵⁹ *Alberti L. B.* Op. cit. S. 81.

⁶⁰ Относительно перспективного метода Альберти, который ранее часто отождествлялся с известной «конструкцией с удаленной точкой» («Distanzpunkt»), ныне наконец достигнуто единогласие; ср.: *Panofsky E.* *Das*

perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis // Kunstchronik. N. F. XXVI, 1914/15. Col. 505ff.; Kern G. J. «Construzione leggitima» oder «Distanzkonstruktion» bei Alberti? // Ibidem. Col. 515; и еще одна обобщающая статья: *Wieleitner H.* Zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktion in der malerischen Perspektive // Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin, 1920. Bd 42. S. 249ff. На севере, по-видимому, до того как стал известен точно перспективный метод, развившийся непосредственно из представления о сечении зрительной пирамиды, для правильного измерения расстояний глубины (насколько этому правильному измерению вообще придавалось значение) пользовались диагоналями, проложенными через «основной квадрат». Эта диагональ в Италии, например у Альберти, применялась только в качестве контрольного средства для проверки конструкции, построенной другим способом; однако ее можно было использовать и как собственно конструктивное средство: точки ее пересечения с ортогоналями автоматически определяли место искомых поперечных линий;

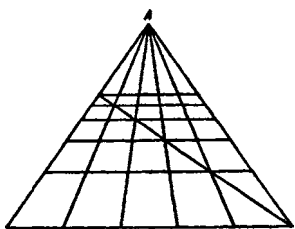


Рис. 20. Перспективная конструкция «основного квадрата» с шахматным орнаментом по Иерониму Родлеру (предтеча «метода удаленной точки»): диагональ служит не только для контроля, но и для определения расстояний глубины, однако ее местоположение определяется произвольно

а в том, что на севере существовал такой технический прием, можно убедиться из появившейся в 1546 году (во Франкфурте), но при этом совершенно не учтенной современной научной теорией книги Иеронима Родлера «*Perspectiva*», где подробно изложен этот сугубо ремесленный навык: сначала нужно провести ортогонали к точке схода, потом, чтобы определить расстояния глуби-

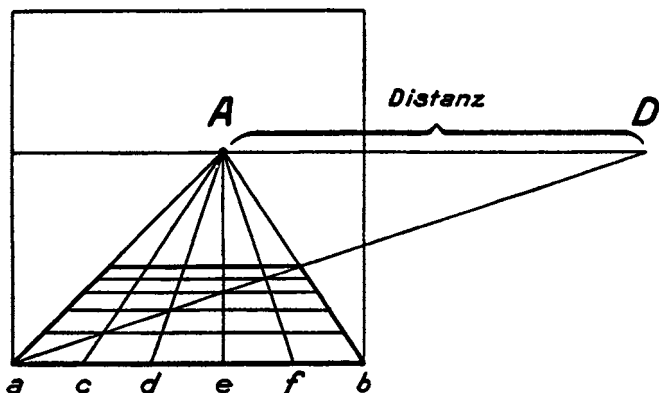


Рис. 21. Перспективная конструкция «основного квадрата» с шахматным орнаментом по «методу удаленной точки»: расстояния глубины определяются диагональю, у которой конечная точка D установлена благодаря тому, что на линии горизонта от оптического центра отложена «дистанция», т. е. условное расстояние между глазом и картинной плоскостью

ны, «проведи половинную поперечину так, как тебе нужно, и сдвинь эту самую поперечину выше или ниже, судя по тому, широкими или узкими ты хочешь сделать плитки пола. Так как чем ниже ты расположишь половинную или целую поперечину, тем шире плитки и тем бесформеннее они становятся, когда же эта поперечина или пересекающая линия причиняет ущерб плитам, то, согласно правилу, чем глубже [дальше] они стоят в помещении — тем [они] длиннее и тем больше должны терять, то есть уменьшаться» (col. A. 4 v. ff., рис. 20) [Иероним Родлер возглавлял герцогскую типографию в городе Зиммерн. Книги печатал в период между 1530–1554 годами. В 1531 году у него вышел фолиант под названием «Ein schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens...». В колофоне книги значится место и год издания: Зиммерн, 1531. Книга лишена пагинации, поэтому Панофский указывает порядок сигнатур (A 4 v). Действительно на обороте четвертой страницы с сигна-

турой А имеется текст, в целом совпадающий с приведенной Панофским цитатой, только первые три слова: *einen halben Creutzstrich* — неизвестного происхождения. Однако франкфуртское издание 1546 года обнаружить не удалось.— *Прим. пер.*] Быть может, существование подобного метода объясняет любопытный факт, что так называемый метод удаленной точки (рис. 21), сформулированный в Италии только в 1583 году, у Виньолы—Данти (Серлио сообщает о похожем, но в действительности ошибочном методе, а кроме того, по методу Альберти сконструирован перспективный рисунок Скамоцци из Уффици (cart. 94, № 8963), уже существовал на севере у Жана Пелерина и некоторых его последователей (Жан Кузен и Вредеман де Врис). Тот ремесленный прием, который описан у неведающего о теории Иеронима Родлера (он не побоялся рекомендовать для расширения дальнего плана конструкцию с двумя оптическими центрами!), можно назвать методом удаленной точки без самой точки: он согласуется с методом [Альберти], определяет расстояния глубины для поперечных линий с помощью диагонали, и очевидно, что от этой системы было проще прийти к собственному методу удаленной точки, чем от той, которая была принята в Италии. Было очевидно, что, как это ясно формулирует Родлер, сокращение будет тем резче, чем выше «поднимаешься» по диагонали, и отсюда был только один шаг к осознанию того, что расстояние, которое отделяет точку пересечения этой диагонали с линией горизонта от оптического центра, находится в закономерной зависимости от дистанции, отделяющей глаз от картинной плоскости (о том, что это расстояние в точности равно удаленности глаза, несколько неопределенно было сказано еще Виатором (fol. A. 5r), а именно то, что *tertia puncta* или *tiers points*, т. е. «удаленные точки», отстоят от оптического центра на большее или меньшее расстояние: «*secundum sedem fingentis et praesentem aut distantem visum*» — «в соответствии с ме-

стонахождением мастера и с близостью или удаленностью взгляда». Вероятно, что уточненный и разработанный метод удаленной точки Виньолы—Данти, так же как и «*costruzione legittima*» Л. Б. Альберти, являются систематизированными и рафинированными теоретически формами прежнего ремесленного приема, так что в этом случае навык чертежной практики севера унаследовал элементы итальянской традиции треченто.

Был ли известен метод удаленной точки до Виньолы—Данти в самой Италии — по меньше мере сомнительно. Сейчас допускают, что его не знал Пьеро делла Франческа, а что касается Леонардо, то рисунок (*Ravaisson-Mollien. Les Manuscrits de Léonard de Vinci. ms. A. fol. 40r*), опубликованный Шуритцем, обнаруживает лишь знание того факта, что диагонали верхней и нижней плоскости куба встречаются в одной и той же точке на линии горизонта, а другой рисунок, опубликованный тем же автором (*Ravaisson-Mollien. Op. cit. ms. M. fol. 3v*, рис. 22 наст. изд.), скорее всего, вообще не имеет отношения к перспективе; так как важнейшая линия, а именно дальняя сторона квадрата, отсутствует, в то время

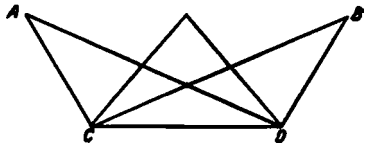


Рис. 22. Леонардо.
Перспективный рисунок

как прямые AC и BD в перспективном построении совершенно излишни: скорее всего, здесь иллюстрируется тезис о треугольниках с равным основанием и равной высотой, имеющих равную площадь.

В этой связи можно кратко коснуться метода Помпония Гаурика, чье описание считается не поддающимся интерпретации, с тех пор как Кристеллер (*Kristeller P. Andrea Mantegna. Berlin; Leipzig, 1902. S. 104ff.*) доказатель-

но опровергнул трактовку Брокгауза (*Brockhaus H. Op. cit. S. 51*), не предложив ничего взамен (ср. также: *Schuritz H. Op. cit. S. 14*). Но если переводить этот текст буквально, учитывая, что постоянно встречающиеся «hic» и «sic», создающие ощущение обрывочности и неполноты [повествования], относятся непосредственно к прилагающемуся рисунку, то ничто не препятствует появлению вполне удовлетворительного объяснения. В буквальном переводе текст гласит (*Brockhaus H. Op. cit. S. 194f.*):

«Ad perpendicularum mediam
lineam demittito, Heinc inde
semicirculos circumducito, Per
eorum intersectiones lineam
ipsam aequoream trahito, Nequis
uero fiat in collocandis deinde
personis error, fieri oportere
demonstrant hoc modo, Esto iam
in hac quadrata, nam eiusmodi
potissimum utimur, tabula hec
inquiunt linea. At quantum ab hac,
plani definitrix distare debet?
Aut ubi corpora collocabimus?
Qui prospicit, nisi iam in
pedes despexerit, prospiciet a
pedibus, unica sui ad minimum
dimensione, Ducatur itaque quot
uolueris pedum linea hec, Мох

«В середину (здесь: листа с рисунком) нужно опустить перпендикуляр, затем из этой точки очертить полукруги. Через точку их пересечения проводится горизонталь. Но чтобы при расположении фигур не случилось никакой ошибки, нужно, как нас учили, поступать следующим образом: на этой четырехугольной доске, которую мы используем чаще всего, должна, как там значится, уже существовать эта (здесь: горизонтальная) линия. Но как далеко должна отстоять от нее линия границы основного плана? (Ведь получение задней стороны сокращенного основного квадрата, а отнюдь не линии горизонта, является первой задачей метода перспективной конструкции! — Э. П.) И где мы расположим тела? Тут, кто смотрит прямо перед собой, если он не смотрит себе под ноги, будет видеть вперед по крайней мере на длину своего собственного роста [начиная] от ног:

deinde heic longius attollatur alia in humanam staturam Sic, Ex huius autem ipsius uertice ducatur ad extremum aequoreae linea Sic, itidem ad omnium harum porcionum angulos Sic, ubi igitur a media aequorea perpendicularis hec, cum ea que ab uertice ad extremum ducta fuerat, se coniunxerit, plani finitricis Lineae terminus heic esto, quod si ab aequorea ad hanc finitricem, ab laterali ad lateralem, absque ipsarum angulis ad angulos, plurimas hoc modo perduxeris lineas, descriptum etiam collocandis personis locum habebis, nam et cohaerere et distare uti oportuerit his ipsis debebunt interuallis*.

Поэтому линию можно продлить вглубь на столько пядей, на сколько ты хочешь. Потом здесь, на достаточном отдалении (а не на достаточной длине! — Э. П.), нужно провести другую линию на высоте человеческого роста, так. От ее вершины проводится линия до начала горизонтали, так. И точно так же — к окончанию всех этих отрезков, так. Теперь там, где эта средняя вертикаль пересекается с этой самой линией, которая от вершины (здесь: линии, проведенной на высоте человеческого роста) была протянута к началу горизонтали, должно быть место для линии границы основного квадрата. И если ты теперь от горизонтали к этой линии границы проведешь от одной стороны до другой, так как это делаю я, многочисленные линии и соединишь их точки пересечения друг с другом, то тогда ты отграничишь место расположения фигур, так как именно на этих расстояниях они будут надлежащим образом связаны друг с другом и друг от друга отдалены.

* «Опусти перпендикулярно среднюю линию, проведи с обеих сторон полукружия. Через точки их пересечения протяни саму уравнивающую линию. Чтобы не было далее никакой ошибки в размещении фигур, показывают, что надлежит поступить следующим образом: пусть эта вышеупомянутая линия уже будет на этой квадратной, какие мы преимущественно используем, поверхности. Но на сколько должна отстоять от нее [линия], ограничивающая плоскость? Или где мы будем помещать тела? Тот, кто смотрит вперед, кроме тех случа-

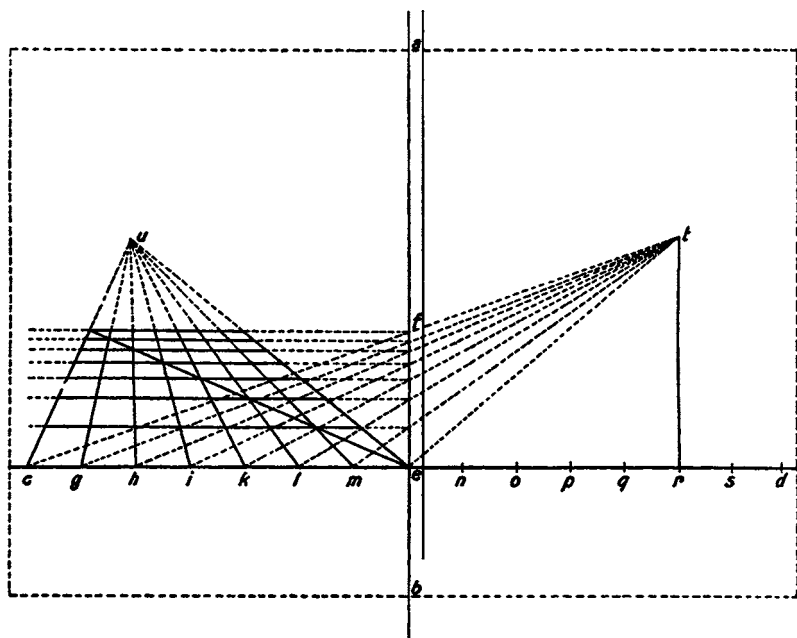


Рис. 23. Перспективная конструкция «основного квадрата» с шахматным орнаментом по Помпонию Гаурику. Метод, по сути идентичный методу Л. Б. Альберти (рис. 8)

ев, когда он уже посмотрел на ноги, будет смотреть вперед от ног, по меньшей мере исходя единственно из своих размеров. Итак, пусть эта линия проводится на сколько угодно шагов. Вслед за тем здесь пусть поднимается чуть дальше другая линия в человеческий рост. Таким образом, из его макушки (или из вершины) пусть проводится линия до конца уравнивающей. Таким же образом до углов всех этих частей. Итак, здесь, где от середины уравнивающей линии эта перпендикулярная соединилась с той, которая была проведена от вершины до конца, пусть будет предел линии, ограничивающей плоскость. Ибо если от уравнивающей до этой ограничивающей, от боковой к боковой и от их углов к углам ты проведешь наибольшее количество линий этим способом, ты также будешь иметь место, расчерченное для размещения фигур; ведь и сходясь и расходиться, как надлежало, они должны будут на эти самые промежутки» (лат.) — Перевод Д. Захаровой.

Из этого, без сомнения, обстоятельного, хотя и, как уже говорилось, несколько обрывочного описания, прежде всего явствует, что местоположение дальней стороны основного квадрата должно рассчитываться по вертикальной линии, в то время как от вершины другой вертикальной линии, высотой в человеческий рост, проводят зрительный луч к началу горизонтали, и что опорная точка этой второй вертикали должна быть сдвинута в сторону настолько, чтобы соответствовать отдалению глаза. Таким образом, указания Гаурика предполагают не что иное, как боковую вертикальную проекцию зрительной пирамиды, так как она сконструирована во вспомогательном рисунке Альберти (рис. 8, b). С методом Альберти также согласуется и то, что горизонталь должна быть разделена на несколько равных частей и ее конечные точки должны быть, в свою очередь, соединены с вершиной вертикали человеческого роста. И далее можно целиком принять, что и дальняя сторона основного квадрата определяется через точку пересечения верхнего зрительного луча со «средней вертикалью» и так же точно другие поперечные линии определяются через точки пересечения других зрительных лучей с именно этой средней вертикалью. Линии, которые должны проводиться «от горизонтали к (дальней) линии границы основного квадрата», очевидно, являются ортогоналями (только о том, что они должны сходиться в одном «оптическом центре», лежащем на равной высоте с вершиной, отчетливо не сформулировано, но это вещи сами собой разумеющиеся, которые можно опустить, если текст дополнен непосредственной демонстрацией). И эти «*absque ipsarum angulis ad angulos*» к проведенным линиям являются, без сомнения, диагоналями того основного квадрата, нанесение которого [на изобразительное поле] проверяет и завершает всю конструкцию. В итоге получается, что метод Помпония Гаурика от начала до конца идентичен методу Альберти, или, еще точнее, методу, изложенному у Дюрера, Пьеро дел-

ла Франческа и Леонардо, тому, который Дюрер назвал «ближайшим путем» и который отличается от метода Альберти только тем, что вся конструкция выполняется без вспомогательного рисунка на одном-единственном листе (который в последнем варианте, разумеется, должен превосходить размеры собственно «картинного поля»). Поэтому конструктивные указания Гаурика совершенно логично начинаются с деления пополам этого большого листа посредством средней вертикали, что позволяет выстраивать конструкцию боковой вертикальной проекции сбоку [от основного изображения]. Альберти, который рассуждал с позиции практикующего живописца, вынес эту конструкцию с боковой проекцией на отдельный лист, так как поле картины не предполагало места для нее (ср.: *Panofsky E. Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis. Op. cit. Col. 513*). С помощью современной терминологии этот метод Гаурика (см.: рис. 23) может быть описан следующим образом: я делю всю поверхность рисунка средней вертикалью ab и провожу через нее в точке e горизонталь cd . Эту последнюю я делю точками через, на равные отрезки и устанавливаю в точке r перпендикуляр rt ; t я связываю с c , g , h , i , k , l , m и e . Точка пересечения tc и ab дает мне местоположение f для дальней пограничной линии основного квадрата, точки пересечения tg , th и т. д. с ab дают мне местоположение остальных поперечных линий. Сверху я устанавливаю точку u , расстояние которой от прямой cd равно отрезку rt , но ее «боковое» положение [положение относительно правой и левой границ поля] может быть выбрано произвольно, и связываю эту точку с c , g , h , i , k , l , m и e . Эти линии являются ортогоналами основного квадрата, и, проведя прямые через точки пересечения ортогоналей с существующими горизонталями, я получаю диагонали (чем, как и у Альберти, проверяется правильность всей конструкции, так как в неправильно сокращенном квадрате угловые точки отдельных клеток невозможно соединить одной прямой).

Эту интерпретацию текста Гаурика можно признать достаточно надежной уже потому, что она, никак не искажая текст, приводит в результате к изложению метода, издавна принятого в итальянской теории перспективы, которую Гаурик не просто знал, но обязан был знать. Что, в свою очередь, опровергает идею Брокгауза о некоей особой «падуанской школе перспективистов».

Как Иероним Родлер советовал установить в изображении две точки зрения, чтобы уместить в ширину больше «материи», так Лука ван Лейден, желая обеспечить максимальное развитие в глубину своим «Шахматным игрокам» из Берлина, не задумываясь размещает клетки шахматной доски с восемью ортогоналями в двенадцать горизонтальных рядов, превращая ее тем самым в развернутый в глубину картинного пространства облонг. Он мог бы добиться того же эффекта совершенно естественным путем — с помощью резкого сокращения «нормальной» шахматной доски, однако — и это наиболее существенно для нас, — кажется, его меньше пугала неправильность материального предмета (не заметная и по сей день), чем жесткость формы.

⁶¹ Метод Альберти, куда менее сложный, чем прием горизонтальной и вертикальной проекции, имеет только тот недостаток, что он, как, разумеется, и конструкция с удаленной точкой, не действует в построениях, которые нельзя (посредством деления, расширения, вписывания или описывания и повышения) привести к квадратному формату, но этот недостаток не играл большой роли, так как, несмотря на все усилия Пьеро и Дюрера, точная перспективная конструкция тел неправильной формы, в особенности фигур людей или животных, так и не вошла в «ежедневный обиход».

⁶² Ср.: *Alberti L. B. Op. cit. S. 81*: «...quali segnate linee (здесь: ортогонали.— Э. П.) a me dimostrino in che modo, quasi persino in infinito, ciascuna traversa quantita segua alterandosi» — «...эти прочерченные линии показывают мне, каким образом изменяется, словно бы

уходя в бесконечность, каждое поперечное протяжение».

⁶³ *Pomponius Gauricus*. Op. cit. S. 200: «Constat enim tota hec in uniuersum perspectiua, dispositione, ut intelligamus quacunque ratione spectetur, quantum ab alio aliud distare aut cohaerere debeat, quot necessariae sint ad illam rem significandam personae, ne aut numero confundatur, aut raritate deficiat intellectio».

⁶⁴ Ср.: *Dubem P.* Op. cit. S. 45. Переход от космологического мировоззрения Средневековья к воззрению Нового времени, как уже любезно указал профессор Кассирер, особенно отчетливо виден у Николая Кузанского: для него мир хотя еще и не в полном смысле «бесконечен» (*infinitus*), но уже «неограничен» (*indefinitus*), а пространственный центр мира (духовным центром которого по-прежнему является Бог) настолько относительно, что, по его словам, любая точка в пространстве «может быть рассмотрена» как средоточие универсума — точно так же как и перспективная конструкция может абсолютно произвольно установить «оптический центр», в котором центрируется изображенный мир.

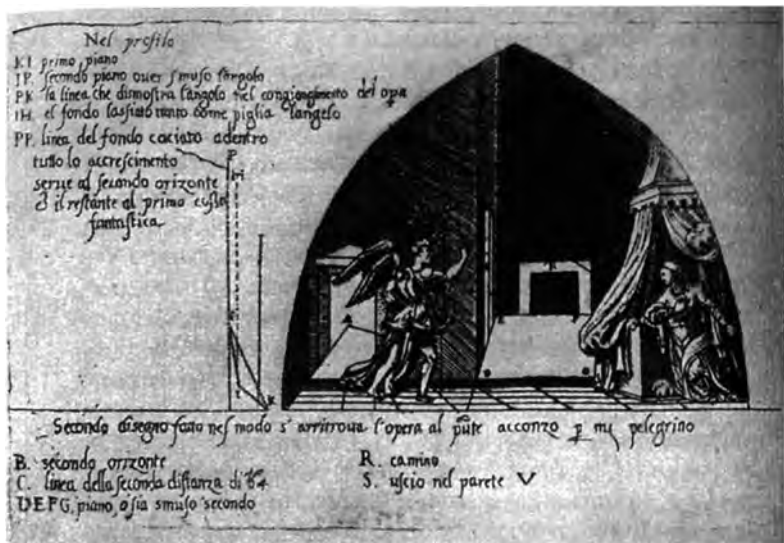
⁶⁵ *Olschki L.* Op. cit., а также: *Cohn J.* Geschichte des Unendlichkeitsproblem im abendländischen Denken bis Kant. Leipzig, 1896. Особенно интересно, что и Джордано Бруно, желая, в противовес аристотелианско-схоластическому мировоззрению, подкрепить и свою теорию бесконечного пространства «авторитетами», сознательно обращался к текстам досократиков, особенно к учению Демокрита. Так — совершенно типично для Ренессанса — одна античность в некотором смысле противопоставлялась другой, а в результате всегда возникало нечто третье — собственно «современное». Однако, в противоположность Бруно, столь красиво сформулировавшего определение пространства как «*quantitas continua, physica triplici dimensione constans*», Средневековье (в Пармском баптистерии, например) было способно персонифицировать четыре измерения

и найти им аналогии в четырех евангелистах, четырех райских реках, четырех стихиях и т. д.

⁶⁶ *Vasari G. Le Opere di Giorgio Vasari. Firenze, 1878–1906. P. 207: «Oh, che dolce cosa è questa prospettiva!»*

⁶⁷ *Lange K. von, Fubse F. Op. cit. № 14. S. 319; Piero della Francesca. Op. cit. P. 1. Относительно соответствий ср.: Panofsky E. Dürers Kunsttheorie. S. 43; очевидно, независимо от него: Schuritz H. Op. cit. S. 30.*

⁶⁸ Уже в XV веке эта альтернатива привела, как известно, к двум совершенно различным манерам плафонной живописи: с одной стороны, к «иллюзионизму» Мантеньи и Мелоццо, воспринятому впоследствии Корреджо, который посредством перспективно выстроенного иллюзорного повышения или даже иллюзорного прорыва в каком-то смысле отрицал реальную архитектуру перекрытия, с другой стороны, к «объективизму» остальных художников, которые в качестве ренессансного продолжения средневекового принципа расчленения плоскости утверждали реальную архитектуру потолка, выявляя его функциональность (потолки Рафаэля, в особенности в Капелле Киджи, свидетельствуют о синтезе обеих систем, а Микеланджело, не расширяя, а визуаль-но сужая пространство с помощью дополнительных рельефных слоев, выбрал свой собственный путь). Еще в XVII веке Бернини, который в теории придерживался почти академических взглядов, с подлинной страстью выступал против субъективно-иллюзионистической системы (ср.: *Panofsky E. Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung. 1919. Bd XL. S. 264ff.*). И для монументальной живописи было небезразлично, должно ли изображение учитывать реальную точку зрения зрителя и в каком-то смысле продолжать помещение, стены которого она украшает (ср. по этому поводу: *Birch-Hirschfeld Karl. Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Leipzig, 1912. S. 68ff.*; с опорой прежде всего на высказывания Ломатцо, далее прим. 68 наст. изд.). Самым зна-

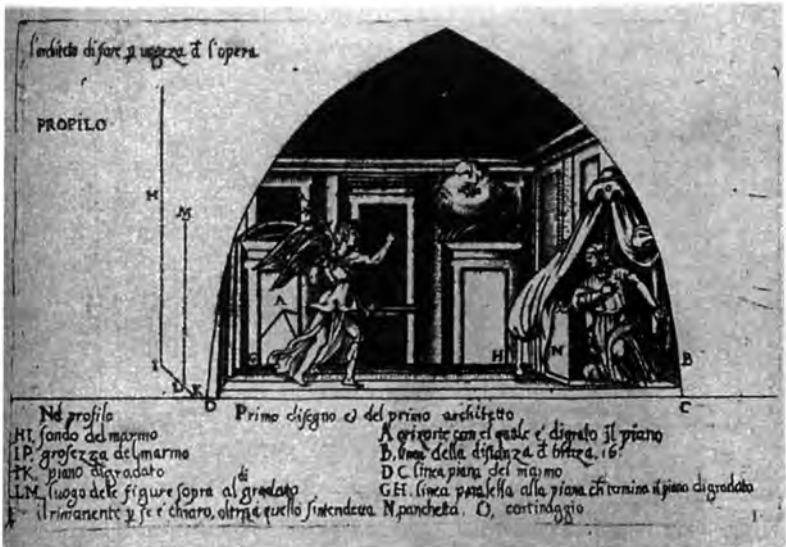


Ил. 36. Рельеф со сценой Благовещения до переделки Пеллегрино Тибальди. Миланский собор. Гравюра из книги Мартино Басси «Dispareri in Materia d'Architettura et Prospettiuua» (Брешия, 1572). См. прим. 36, 38 и 68

менитым примером в этом отношении является «Тайная вечеря» Леонардо, но уже «Тайная вечеря» Кастаньо в рефектории монастыря Сант Аполлонии сконструирована так, что зрителю, стоящему точно посреди зала (расстояние до фрески составляет 15 метров при общей длине зала 30 метров), кажется, что архитектура зала продолжается в перспективе.

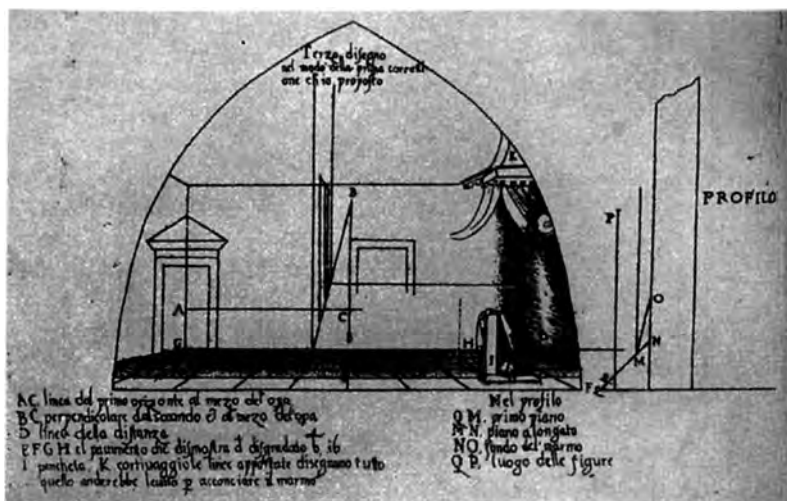
В современной психологии тоже ставился вопрос: совпадает ли и в какой степени совпадает реальная точка зрения созерцающего с перспективным центром картины? См.: *Öttingen. Das Beurteilen perspektiwischer Abbildungen in Hinsicht auf den Standpunkt des Beschauers // Annalen für Naturphilosophie. 1906. Bd V. S. 394ff.*

⁶⁹ Леонардо, например, советовал устанавливать оптический центр на высоте глаз человека среднего



Ил. 37. Рельеф со сценой Благовещения после переделки Пеллегрино Тибальди. Миланский собор. См. прим. 35, 37, 38 и 68

роста (*Leonardo. Das Buch von der Malerei. № 416*), однако оставлял неопределенным положение этой точки по отношению к правой и левой границам поля. Виньола (*Vignola—Danti. Le Due regole di prospettiva. P. 86*), как правило, требовал размещать оптический центр плафонной живописи посередине, допуская исключения лишь в особых случаях, например, если в проходных помещениях входы и выходы располагались сбоку. Новые публикации по проблеме «эксцентрического» и «центрического» положений точки зрения: *Sauerbeck E. Ästhetische Perspektive // Sonderdruck der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1911. Bd 6*; посвященная более широкой проблематике, но методически менее безукоризненная и даже содержащая грубые ошибки книга: *Wedepohl Th.*



Ил. 38. Мартино Басси. Первое предложение о поправках в миланском рельефе «Благовещение». См. прим. 35, 37, 38 и 68

Ästhetik der Perspektive. Betrachtungen über Wirkung, Stimmung und Schönheit der malerischen Perspektive. Berlin, 1919.

Самым замечательным и любопытным примером той серьезности, с которой в эпоху Ренессанса обсуждали проблему положения оптического центра на изобразительном поле и ее связи с местоположением зрителя, является книжка Мартино Басси: *Bassi Martino. Dispareri in Materia d'Architettura et Prospettiva con pareri di eccellenti et Famosi Architetti che li risolvano*. Brescia, 1572 (в отрывках напечатана: *Bottari G. Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da più celebri professori dal secolo XV al XVII continuata fino ai nostril giorni da Stefano Ticozzi*. Vol. 1–8. Milano, 1822–1825. Vol. 1. P. 483ff.; ср. также: *Schlosser J. von. Die Kunstliteratur*. Wien, 1924. S. 368, 376). Обстоятельства возникновения этой книжки следующие: в миланском

соборе на высоте 17 локтей находился рельеф на сюжет «Благовещения», представленного в перспективно изображенной квадратной комнате с длиной стороны в 8 локтей. Создатель произведения выбрал дистанцию в 19 локтей и («per dare più veduta a certi suoi partimenti fatti in uno di essi lati» — «чтобы было лучше видно некоторые части на одной из этих сторон») придал оптическому центру асимметричное положение (ил. 36). Пеллегрино Тибальди — исходя из того, что оптический центр должен находиться на высоте глаз ангела, — поместил на том же самом рельефе второй оптический центр, который находился в середине картины, на 15

Ил. 39. *Мартино Басси*. Второе предложение о поправках в миланском рельефе «Благовещение»



дюймов выше старого, и, кроме того, он рассчитал [длину тех] линий, которые подчинялись новому оптическому центру, из дистанции лишь в четыре метра (ил. 37). Это вызвало бурное возмущение миланской общественности, глашатаем которой оказался именно Мартино Басси, безрезультатные переговоры с закоренелым грешником и, наконец, опрос Палладио, Виньола, Вазари и мантуанского архитектора и комментатора Витрувия Джованни Бертани. Басси изложил подвергнутому опросу мастерам все обстоятельства дела и выдвинул собственные предложения о поправках, прося авторитетного суждения о них: оптический центр должен в любом случае стать единым, и, кроме того, исправления могут послужить улучшению первоначального состояния, например, если поместить оптический центр на высоте старого, но на оси нового центра (ил. 38) или если переориентировать всю изображенную архитектуру на реальный оптический центр зрителя, т. е. «*Prospettiva di sotto in sù*», с установкой этого оптического центра семнадцатью локтями ниже нижнего края произведения (ил. 39). Что настоящее положение дела с двумя оптическими центрами непереносимо, было сразу признано всеми участниками, но за обсуждением мер по исправлению выяснилось, что именно в вопросах перспективы позиция большинства работающих в одно и то же время мастеров была совершенно различной, в соответствии с их собственным пониманием искусства.

Мыслящий сугубо архитектурно, Палладио осудил уже первоначальную композицию с хотя и единым, но эксцентрично расположенным оптическим центром, догматически утверждая, что «согласно всем перспективным правилам оптический центр должен лежать в середине, что сообщает изображению „величие и грандиозность“» (*maestà e grandezza*). Он и хотел бы согласиться с первой поправкой Басси (которая сама по себе наверняка была ему наиболее симпатична), но со-

ображение, продиктованное скорее логической, чем эстетической доктриной (взгляд сверху, от уровня пола изображенного пространства, со столь далекой точки зрения противоречит рассудку и природе вещей), заставило его отдать предпочтение второй поправке (т. е. чистой перспективе *di sotto in sù* (снизу вверх)). «И чтобы ответить вам таким же образом, как вы мне писали, я говорю, что нет никакого сомнения, что первое изображение относительно куска мрамора, о коем идет речь, кажется неплохим; имея горизонт [„*orizzonte*“ означало в старой терминологии именно „оптический центр“] на одной из сторон мрамора, таковой горизонт по всем правилам перспективы должен быть перемещен в середину. Ибо, чтобы придать наибольшую грандиозность и величие тем вещам, что предстают нашему взору, должно делать так, чтобы от точки горизонта к краям проходили равные линии. У меня также нет никакого сомнения в том, что и мнение, согласно которому следует сделать два горизонта, не следует оставлять, как согласно ученейшим доводам, высказанным вами, так и потому, что, как я сказал, особенностью этого искусства является помещение горизонта в середину; и так следует всегда советоваться со всеми наилучшими людьми, мнений которых я никогда не избегал в своих работах, если только какой-нибудь убедительный довод не давал мне понять, что избежать будет лучше. По изложенным здесь причинам можно принять и третье мнение, согласно которому устанавливается один [горизонт]; хотя меня бы больше удовлетворили предыдущие два, если бы не понижалась плоскость, на которой расположены фигуры. Потому что противно рассудку и природе вещей, стоя на земле, на высоте 18 локтей, увидеть такую плоскость; оттого и в живописи с большей же или меньшей высотой [горизонта] следует поступать так же: все, чего требует [живопись], — это несколько большей тщательности, чем в работах с мрамором, особенно там, где имеются фигуры в таком

рельефе. По этой причине последнее ваше мнение мне нравится бесконечно, ибо в нем учтены все правила перспективы, и вы не отделились от того, чему учит природа, каковой мы должны следовать, если желаем делать наши работы добротными и достойными похвалы».

Виньола также не был согласен с первоначальным положением вещей, однако далеко не так непримиримо, как Палладио (он допускал, что определенные обстоятельства могут оправдать и смещенное положение оптического центра), и он также сделал выбор в пользу «*Prospettiva di sotto in sù*». Однако он взывал к умеренности, так как «правильное» размещение оптического центра на глубину около 17 локтей могло вызвать слишком резкий наклон линий, поэтому следовало подойти к этому вопросу с «рассудительностью» («*discrezione*») и «благоразумием» («*buon giudizio*»), т. е. применить «*prospettiva di sotto in sù*», хотя и не в полной мере: не показывая пол помещения в плане. «Во-первых, про рельеф с изображением „Благовещения“, сделанный в перспективе, я могу сказать, что первый архитектор поступил бы лучше, поместив точку зрения в середину, если не было необходимости по какой-либо причине сделать наоборот. Говорить о мнении второго архитектора, который хотел сделать два горизонта (т. е. оптических центра.— *Прим. пер.*), мне кажется потерянным временем, поскольку ясно, что он не имеет никакого понятия о перспективе. И чтобы сказать, что мне представляется относительно этой работы, то мне больше нравится мнение Вашей Светлости, [изложенной] в четвертом рисунке: соблюдая истинное правило перспективы, расположить горизонт на своем месте или по крайней мере столь низко, чтобы не видна была поверхность пола и [чтобы] не допустить возможности увидеть эту поверхность на такой высоте; будет величайшим заблуждением, если многие начнут этим пользоваться; но в живописи это более терпимо, чем в скульптуре. А причина в том, что там [в живописи] это можно

скрыть, то есть сделать вид, будто произведение, как четырехугольная картина, прикреплено к стене, как поступил сиенский мастер Бальдассаре Петруцци в храме Мира в Риме, который изобразил деревянную раму, прикрепленную к стене; таким образом, тот, кто не знал, что она написана на стене, полагал, что это сделано на холсте. Однако подобное действие невозможно в скульптуре; но, на мой взгляд, следовало бы поместить горизонт не так низко, как ему в действительности надлежит быть, а несколько выше, чтобы не слишком скашивать линии, применив рассудительность и благоразумие».

Еще более великодушен, чем Виньола, был Вазари, в котором сказался лишенный предрассудков практик и одновременно подчеркнуто свободный, подлинно маньеристический художник (ср.: *Panofsky E. Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie.* Leipzig; Berlin, 1924. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd V). S. 41ff., 101ff.): «И наконец, я говорю вам, что все вещи в нашем искусстве, что по своей природе неприятны глазу, следует посредством этого искусства преобразить к полному удовольствию глаза, так как он подобен мерке в руке. И тогда [работа] будет одобрена самыми большими знатоками и выполнена правильно и разумно; но если она неприятна зрению, она не принесет радости и не снискает похвалы, и не будет в ней ни добротности, ни законченности. Еще менее одобряют [работу], которая сделана без правила и меры. Однако великий Микеланджело говорил, что циркуль необходимо иметь не в руках, а в глазах, то есть в уме; потому в его фигурах иногда можно насчитать и двенадцать; и тринадцать голов [укладывающихся в высоту]... и так же он поступал с колоннами и прочими частями: при согласовании [их] он более следовал изяществу, чем мере. [Ср.: Вазари, отрывки из биографии Микеланджело в издании: *Frey K. Sammlungen ausgewählter Biographien Vasaris.* Berlin, 1887. Bd 2. S. 244.] Что касается меня, то по мере и изяществу мне нравится Благовещение на первом ри-

сунке, сделанном с одним горизонтом в соответствии с правилом. Второй же, с двумя горизонтами, никак не может быть одобрен — такого не в состоянии вынести зрение. Третий несколько лучше, поскольку все упорядочено согласно одному горизонту, но он не улучшает манеру [изображения], как это было в первом. Четвертый мне нравится своим разнообразием, но поскольку он требует столь низкой точки зрения, [то линии его] упадут настолько, что людям, которые не имеют отношения к искусству, будет неприятно смотреть на него; это хотя и годится, но лишает рисунок изящества». Так, Вазари, единственный из опрошенных, не имел ничего особенного против первоначального решения с боковым положением оптического центра; и хотя настоящее положение вещей было неприемлемо, однако первый вариант поправки, хороший сам по себе, все же не вносит существенного улучшения, так как не «обогащает» картину. Второе предложение удостоивается похвалы «*per la sua varietà*», но при строго соблюденной низкой точке зрения линии [перспективного построения] резко осядут («*govinare*», ср. по этому поводу выражение Виньолы, цитированное в прим. 8), что может вызвать раздражение несведущих людей.

Наконец, Бергани в своем чрезвычайно личном послании, не желая разуверять Басси в правильности его перспективных соображений, заявил себя, однако, противником перспективного рельефа, как такового, и, со ссылкой на арку Септимия Севера и прочие античные памятники, указал, что все они без исключения, несмотря на высокое расположение [рельефа], демонстрируют поверхность земли в виде сверху. Он чрезвычайно остро ощущал проблему рельефа как смешение фикции и реальности, в чем неоднократно совпадал с ходом мыслей Леонардо (*Trattato*. № 37): «В саду синьора Корсатальо есть поставленная высоко на вершину Монте Кавалло статуя Мелеагра с каледонским вепрем и множе-

ство других фигур со стрелами, луками и копьями, изображения историй и легенд которых были расположены на естественно [образовавшихся] плоскостях, и они не были перспективными. Потому мне кажется несомненным, что древние избегали передавать плоскости в перспективе, сознавая, что нельзя поверх них правдоподобно изобразить фигуры в рельефе. Мне равным образом не нравится ложь в сопровождении правды — если только это не какие-нибудь лачуги, или убогие домишки, или другие подобные вещи, служащие фоном для [рельефных] историй. Я сам полагаю, что правдой является естественный рельеф, а перспектива есть ложь и фикция, что, я думаю, Ваша Светлость знает лучше меня. Хотя и Донателло, и Чеккотто, племянник Бронзино-старшего, оба обыкновенно изображали плоскости пола в перспективе, ставя фигуры поверх них, с толщиной рельефа не более чем в полпальца и с высотой данных фигур в один локоть; и, как можно убедиться, [фигуры] на его рельефе в доме Франджипани, так же на Монте Кавалло, выполнены с таким искусством, мастерством и знанием перспективы, что они привели в изумление всех даровитых людей и знатоков искусства, которые их видели. Мне также вспоминаются другие древности, к которым тоже применимы наши мысли о плоскостях, но вы простите меня, если я ничего больше не добавлю, так как, подавленный болезнью, не могу далее писать». (Ср. по поводу этого мнения Бертани рассуждения Ломаццо: *Lomazzo G. P. Trattato della Pittura, diviso in sette libri*. Milano, 1584. VI. 13, — которые также свидетельствуют о знакомстве с книгой Басси.)

⁷⁰ Леонардо, например, советовал делать дистанцию в 20 или 30 раз больше, чем размер самого большого предмета [на картине] (цитата в прим. 8), либо определял ее (*Richter J. P. Op sit. № 86*), втрое увеличив наибольший параметр изобразительного поля. Ло-

маццо (Trattato. V. 8) также предостерегал от искажающего воздействия близкой дистанции и советовал рассчитывать ее, как минимум, из троекратного размера фигуры. Виньола устанавливал дистанцию (*Vignola—Danti. Le Due regole di prospettiva. P. 69ff.*) в полтора (а еще лучше в два) раза больше самого большого параметра в картине, за который он с многими предосторожностями принимает диаметр описанного круга, т. е. диагональ четырехугольного поля картины; при асимметрично расположенной точке зрения радиус этого круга должен проходить через самую длинную из возможных связующих линий между оптическим центром и углами картины. В том же случае, если высота помещения недостаточна для [подобного решения] плафона, то потолок нужно разбить на несколько участков или посредством изображенного карниза уменьшить и зрительно приподнять реальный.

В целом же о проблеме конструкции с близкой дистанцией ср. короткую, но содержательную статью Х. Янтцена (*Jantzen H. Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1911. Bd 6. S. 119ff.*; того же автора: *Das niederländische Architekturbild. Halle, 1908. S. 144*), а также Ж. Мениль (*Mesnil J. Masaccio et la théorie de la perspective*). Можно только добавить, что северное искусство уже в XV и XVI веках в изображении интерьеров, безусловно, предпочитало ближнюю дистанцию. Как и в произведениях нидерландских художников XVII века, здесь царит стремление к субъективизму, хотя оно еще не опирается в полной мере на психологическую обусловленность зрения (нечеткость первого плана и т. д.), однако и в том и в другом случае дальнейшее пространство ландшафтной живописи становится необходимым средством согласования ближнего пространства интерьера (ср. также: *Panofsky E. Dürers Stellung zur Antike // Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1921/22. Bd I.*

S. 23ff.). Трактовка Ведеполя (*Wedepohl Th. Ästhetik der Perspektive*. S. 46ff.) почти настолько же доктринерская, как и у Г. Корнелиуса, который в своих «Первичных законах изобразительного искусства» (*Cornelius G. Elementargesetze der bildenden Kunst*. Leipzig; Berlin, 1908. S. 23ff.) открыто запрещает конструкцию с короткой дистанцией и настоятельно рекомендует построение с дальним расстоянием.

⁷¹ Остроумное сравнение двух этих произведений Карлом Фоллем (*Voll K. Vergleichende Gemäldestudien*: In 3 Bd. München; Leipzig, 1905–1910. Bd I. 1907. S. 127ff.) поразительно мало учитывает противоположность перспективных конструкций. Кроме того, см. наряду с сомнительными замечаниями Ведеполя (*Wedepohl Th. Ästhetik der Perspektive*. S. 50) или Ф. Бургепа (*Burger F. Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance // Handbuch der Kunstwissenschaft*. Berlin, 1913. S. 122ff.) анализ и реконструкцию перспективы в дюреровской гравюре, приведенные у Шуритца (*Schuritz H.* Op. cit. S. 34), которому можно возразить лишь в том, что большое окно должно иметь не пять, а четыре квадрата глубины, что уменьшает число упреков в «верности» изображения природе.

⁷² Ср.: *Burmester L.* Op. cit. S. 45.

⁷³ По поводу эволюции построения с диагональной точкой зрения (ср.: *Kern G. J.* Die Kritik der perspektivischen Zeichnung und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte // Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. Berlin, 1905. Bd 6; *Sauerbeck E.* Ästhetische Perspektive. S. 58ff.; *Wedepohl Th.* Ästhetik der Perspektive. S. 9ff.) существуют довольно неясные представления, особенно там, где не проведена четкая граница между скошенным расположением архитектуры в картинном пространстве и поворотом самого пространства. Диагональная точка зрения в первом смысле встречается уже в треченто, особенно у Джотто, пластическому чувству которого отвечали

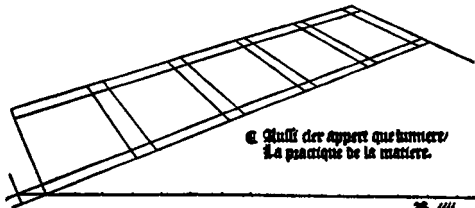
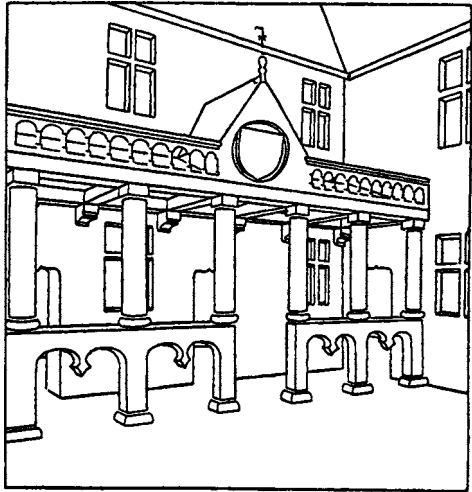


Ил. 40. Ограбление девушек из Локри тираном Дионисием Сиракузским. Миниатюра из Боккаччо *Иоанна Бесстрашного*. Между 1409 и 1419. См. прим. 71

подобные приемы, создающие впечатление глубины почти обманными средствами (ср. наряду с фресками Капеллы дель Арена — «Пробуждение Друзианы» в Санта Кроче со скошенным расположением стены, замыкающей пространство, а также школа Джотто—Таддео Гадди

«Введение во храм» в Санта Кроче). На севере ср. наряду с копией только что упомянутой фрески в миниатюре «Введение во храм» из «Богатейшего часослова» из Шантийи, например, «Благовещение» Брудерлама, примечательную серию «Страстей Господних» боденского мастера из баварского Национального музея или «Иеронимиянум»; во всех этих случаях, как это было уже в «Искушении Христа» из Большого алтаря Дуччо, можно видеть полы косо развернутых зданий. Но в XV веке, как справедливо отмечает Керн (*Kern G. J. Op. cit. S. 39*), подобная форма диагональной точки зрения становится уже редкой в Италии, так что такое произведение, как

Рис. 24.
 Диагональное пространство
 из «De artificiali
 perspectiva»
 Жана Пелерина
 (Виатора).
 1505



35. III.

«Предательство Иуды» Мазаччо (Catalogue des monuments d'art antique composant la collection de Somzée. Pt. 1–2. Bruxelles, 1904. Pt. II. Pl. XXVIII. № 306), показалось непривычным искусственному взгляду Вазари (*Vasari G.* Op. cit. Vol. II. P. 290). Север никогда не упускал этот вопрос из внимания и, что характерно, понимал его во втором, поистине субъективистском смысле «разворота» пространства. Уже в издании Боккаччо Иоанна Бесстрашного (*Martin H.* Le Boccace de Jean sans Peur, des cas des nobles hommes et femmes. Reproduction des cent cinquante miniatures du manuscrit 75193 de la Bibliothèque de l'Arsenale. Bruxelles, 1911. Pl. XXVIII, ил. 40 наст. изд.) встречается попытка изобразить самостоятельный интерьер (внутреннее пространство «Храма Локри») с диагональной точки зрения, притом что виден фрагмент нормально [прямо] показанного переднего плана, а переход от скошенной архитектуры картины во фронтально построенный архитектурный декор рамы вносит в изображение дополнительное противоречие. В Часослове Этьена Шевалье, выполненном Жаном Фуке, мы находим как в образе Мадонны на развороте с посвящением, так и в изображении «Предвестия смерти Марии» подобные приемы, с подобными же, хотя и не столь резкими, противоречиями. Следующим шагом был брюссельский «Суд Камбиза» Герарда Давида, где передний план со всеми своими постройками, кажется, повернулся на оси, однако, несмотря на смену оптического центра и даже горизонта на дальнем плане, словно ради успокоения, возникает в «нормальном» ракурсе рыночная площадь. Наконец, Виатор, знакомый с методом удаленной точки, пытался решить проблему диагональной точки зрения средствами геометрически точной перспективы, демонстрирует на fol. b IVr и b Vr два примера полностью развернутого по оси, вопреки всем фронтальным линиям и ортогоналям, целостного пространства (ср.: рис. 24). Уже Альтдорфер часто при-

меняет это достижение (ср., например, мюнхенское «Рождество Марии», интересные замечания о котором были опубликованы в хорошем, требующем лишь незначительных поправок анализе перспективного пространства Э. Бока (*Bock E. Eine Architekturzeichnung Altdorfers // Berliner Museen. Jg. XLV. 1924. S. 12*); далее ср.: «Суд Пилата» из церкви Св. Флориана или листы 18 и 36 «Плясок смерти» Гольбейна). Таким образом, вопреки часто приводимому утверждению Х. Янтцена (*Jantzen H. Das niederländische Architekturbild. S. 150, 95ff.*), можно утверждать, что целиком диагональное построение интерьера (либо архитектурно трактованного внешнего пространства) уже было достигнуто немецким и французским искусством раннего XVI века и что нидерландская живопись (помимо дельфтских архитектурных живописцев, главным образом Ян Стен, Корнелиус Ман и т. д., ср. также гравюры Рембрандта В. 112, 285; характерно, что Рембрандт с возрастом сам, что соответствует эволюции его стиля в целом, полностью отказался от такого способа построения пространства) к 1650 году разобралась с этим вопросом, который на севере привел на полтора столетия раньше к приблизительно тем же результатам. Что разработка диагональной точки зрения развивалась прежде всего на севере, не случайно, ведь это специфически северной характеристикой изобразительности являлась «масса», изначально безразличная к направлению (ср. по этому поводу рецензию: *Beenken H. Die deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts von E. Panofsky // Zeitschrift für bildende Kunst. Beilage «Die Kunstliteratur». 1925. Heft I. S. 1–6*), которая по усвоении перспективного способа изображения оказалась прямо перенесенной в «картинное пространство»; и можно сказать, что север, в сравнении с Италией, воспринимал это [перспективное] изобразительное пространство тоже как «массу», т. е. как однородную субстанцию, внутри которой пространство света ощущается

почти таким же плотным и «материальным», как и находящиеся в нем отдельные тела. И напротив, за итальянцами оставалось выведение геометрического перспективного метода, поскольку само завоевание пространства здесь исходило в первую очередь из желания дать телам свободу развития и «dispositione» (расположения), что характеризует данное пространство скорее как стереометрическое, чем живописное; поэтому художественное осмысление однородного и бесконечного пространства могло быть достигнуто только путем сотрудничества севера и юга, один из которых владел проблемой «sub specie quanti», второй же — «sub specie qualis».

Но, разумеется, чрезвычайно существенной была роль отдельных художников и школ и их индивидуальных воззрений на конструкцию с диагональной точкой зрения. В то время как Альгдорфер в ряде случаев применял диагональное построение всего интерьера с решительностью, почти достойной де Витте, Дюрер, как мы видели, избегал его вовсе; и в то время как Рогир использовал хотя и не развернутое по оси пространство, но развернутую архитектуру (средняя часть алтаря Бладелена), у Флемальского мастера и Яна ван Эйка господствовала строгая фронтальность. Напротив, в итальянском искусстве, которое само по себе было чуждо диагональной точке зрения и, в сущности, избегало ее даже в барокко, тем не менее уже в XVI веке встречается мотив развернутого пространства, хотя по большей части в смягченном варианте, и что характерно, почти исключительно там, где присутствовали северные мастера, или, по меньшей мере, было северное влияние. Ср., например, берлинское «Поклонение Младенцу» феррарского мастера и «Брак в Кане Галилейской» Санти ди Тито из виллы Бомбиччи в Галацци (ил.: Voss H. Die Malerei der Spa/trenaissance in Florenz und Rom. In 2 Bd. Berlin, 1920. Bd II. Abb. 148) или большую «Передачу ключей» Якопо Лигоцци, также столь сильно

«напоминающую северное искусство», в Муниципальном музее в Вероне (*Voss H. Op. cit. Abb. 160*). Два последних упомянутых случая показательны тем, что Санти ди Тито открывает сквозь большие аркады умиротворяющий вид на фронтально изображенный пейзаж, а Лигоцци, несмотря на скошенное расположение Сенатской лестницы, занимающей почти всю ширину картины, в полном противоречии с ней фронтально ставит замыкающую изобразительное пространство стену (в чем-то похожий пример — «Тайная вечеря» Тициана из Урбино).

⁷⁴ Удачное сопоставление соответствующих высказываний: *Pfuhl E. Apollodoros O ΣΚΙΑΓΡΑΦΟΣ. S. 12ff.*

⁷⁵ Действительно показательна при всей спорности — или, быть может, именно благодаря ей — статья Эля Лисицкого: *Kiepenheuers Verlags-Almanach. 1925. S. 103ff.* Старая перспектива «ограничивала пространство, в конечном итоге замкнула» его, «согласно евклидовой геометрии она понимала его как застывшую трехмерность», и именно эти оковы пытается разорвать новое искусство: либо «раздробив зрительный центр», оно в некотором смысле разбивает все пространство («футуризм»), либо изображает отрезки глубины не с помощью экстенсивных «сокращений», а согласно с последними достижениями психологии создает их иллюзию, играя по-разному расположенными, по-разному окрашенными и именно потому наделенными различной пространственной ценностью цветными поверхностями (Мондриан и, главным образом, «супрематизм» Малевича). Далее автор полагает, что может предложить третий путь: завоевания «воображаемого» пространства с помощью механического движения тел, производящих в своем вращении или качании некие фигуры (например, вращающийся стержень производит видимый круг, а при другом расположении — видимый цилиндр и т. д.), — тем самым, по мнению Лисицкого, искусство

способно подняться до уровня сверхевклидовой пангеометрии (однако пространство этих «воображаемых» тел вращения в той же мере «евклидово», как и всякое другое эмпирическое пространство).

⁷⁶ Боттичелли, несмотря на все более последовательно демонстрируемый отказ от перспективного восприятия пространства, безусловно, владел перспективной конструкцией, как доказывает Керн (*Kern G. J. Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Boticelli // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. 1905. Bd 26. S. 137ff.*).

⁷⁷ Насколько это соответствует действительности, показывает пример подчеркнуто антиперспективного маньеризма, в котором пробуждение религиозно-догматического мировоззрения, в каком-то смысле связанного с мышлением и образами Средневековья, соединяется с новой потребностью в «художественной свободе», протестующей против всех рациональных, в особенности математических, уз (ср.: прим. 68). В настоящую ярость от математики приходил Бруно, чей личный темперамент был ярким выражением широко распространенных взглядов этого времени.

Список иллюстраций

1. Стуковый и живописный фрагмент росписи «четвертого стиля» из Боскореале. I в. н. э. Национальный музей, Неаполь.
2. Перспективные денгикулы, орнамент на горлышке нижнеиталийской вазы. Конец IV в. до н. э. Музей изобразительного и прикладного искусства, Гамбург.
3. Изображение архитектуры на нижнеиталийской вазе. Конец IV в. до н. э. Музей изобразительного и прикладного искусства, Гамбург.
4. Одиссей в царстве мертвых. Живописный фриз «второго стиля» из Виа Грациоза на Эсквiline. I в. н. э. Библиотека Ватикана, Рим.
5. Явление ангелов Аврааму и Сарре и Жертвоприношение Исаака. Мозаика. Середина VI в. Церковь Сан Витале, Равенна.
6. Тайная вечеря. Рельеф алтарной преграды. Ок. 1260. Собор в Наумбурге.
7. Сон фараона. Мозаика. Конец XIII в. Флорентийский баптистерий.
8. Тайная вечеря. Мозаика. Вторая половина XII в. Собор в Монреале.
9. Исцеление хромого. Мозаика. Вторая половина XII в. Собор в Монреале.
10. *Дуччо ди Буонинсенья*. Тайная вечеря. Обратная сторона алтаря «Маеста». 1301–1308. Музей собора, Сиена.
11. *Лоренцетти Амброджо*. Благовещение. 1344. Национальная пинакотека, Сиена.
12. *Лоренцетти Амброджо*. Принесение во храм. 1342. Галерея Уффици, Флоренция.
13. *Мастер Бертрам из Миндена*. Сотворение небесной тверди. Грабоверский алтарь. 1379–1383. Кунстхалле, Гамбург.
14. *Ван Эйк Ян (?)*. Заупокойная служба. Миниатюра из Турино-Миланского часослова. Между 1415 и 1417. Муниципальный музей, Милан.

15. *Ван Эйк Ян* (?). Мадонна в церкви. Ок. 1432–1434. Государственные музеи, Берлин.
16. *Ван Эйк Ян* (?). Рождество Иоанна Крестителя. Миниатюра из Турино-Миланского часослова. Между 1415 и 1417. Муниципальный музей, Милан.
17. *Ван Эйк Ян* (?). Портрет семейства Арнольфини. 1434. Национальная галерея, Лондон.
18. *Антонелло да Мессина*. Св. Иероним в келье. Ок. 1465 или 1474. Национальная галерея, Лондон.
19. *Дюрер Альбрехт*. Св. Иероним в келье. Гравюра на меди. 1514.
20. *Альтдорфер Альбрехт*. Набросок к мюнхенскому «Рождеству Марии». После 1520. Государственные музеи, Берлин.
21. Чернофигурная ваза. Вторая половина VI в. до н. э. Музей изобразительного и прикладного искусства, Гамбург.
22. Осмеяние Ноя. Венская книга Бытия. Ок. 500. Национальная библиотека, Вена.
23. Отречение Петра. Мозаика. Первая четверть VI в. Церковь Сан Аполлинаре Нуово, Равенна.
24. Братья Иосифа перед ним. Венская Книга Бытия. Ок. 500. Национальная библиотека, Вена.
25. Источник жизни. Миниатюра из Евангелия Годескалька. 781–783. Национальная библиотека, Париж.
26. Источник жизни (?). Сирийская миниатюра VI в. (?). Монастырская библиотека, Эчмиадзин.
27. Источник жизни. Миниатюра Евангелия св. Медарда из Суассона. Ок. 827. Национальная библиотека, Париж.
28. *Маццеллум*. Фреска «второго стиля» из виллы Боскорале. I в. до н. э. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
29. Моисей демонстрирует скрижали Завета. Миниатюра так называемой Лондонской Библии Алкуина. Вторая четверть IX в. Британский музей, Лондон.
30. Таблица канонов. «Золотой кодекс» св. Эммерама. Завершен в 870. Государственная библиотека, Мюнхен.
31. Фрески церкви Св. Иоанна в Пюртге (Штейермарк). Вторая половина XII в.
32. *Лоренцетти Амброджо*. Мадонна со святыми и ангелами. Национальная пинакотека, Сиена.
33. *Боневё Андре* (?). Герцог Жан де Берри со святыми Андреем и Иоанном, поклоняющиеся Богоматери. Первый вотивный лист из Брюссельского часослова герцога Беррийского. Ок. 1305, не позднее 1402. Королевская библиотека Альберта I, Брюссель.

34. Освящение церкви. Миниатюра миссала и понтификала Люссона. Ок. 1388. Национальная библиотека, Париж.
35. *Мастер из Хайлигенталя (Конрад из Вехта?)*. Св. Андрей креститель. Ок. 1445. Церковь Св. Николая, Люнебург.
36. Рельеф со сценой Благовещения до переделки Пеллегрино Тибальди. Миланский собор. Гравюра из книги Мартино Басси «Dispareri in Materia d'Architettura et Prospettiva» Брешия, 1572.
37. Рельеф со сценой Благовещения после переделки Пеллегрино Тибальди. Миланский собор.
38. *Басси Мартино*. Первое предложение о поправках в миланском рельефе «Благовещение».
39. *Басси Мартино*. Второе предложение о поправках в миланском рельефе «Благовещение».
40. Ограбление девушек из Локри тираном Дионисием Сиракузским. Миниатюра из Боккаччо Иоанна Бесстрашного. Между 1409 и 1419. Библиотека Арсенала, Париж.

Готическая архитектура
и схоластика

Предисловие

Исследование профессора Эрвина Панофского «Готическая архитектура и схоластика» занимает выдающееся место в цикле так называемых Виммеровских чтений. Учрежденные в честь Бонифация Виммера, основателя бенедиктинского ордена в Америке, эти чтения привлекли в колледж Св. Винсента таких замечательных ученых, как Жак Маритен («Подход человека к Богу»), Уильям Олбрайт («По пути к теистическому гуманизму»), Хелен Уайт («Молитва и поэзия») и Элиас Лоуи («Самая замечательная книга в мире»).

Бонифаций Виммер, вне всякого сомнения, одобрил бы и содержание лекции и манеру изложения материала. В письме, написанном около ста лет назад, он говорил следующее: «В такой стране, как Америка... религия и искусство должны трудиться рука об руку, чтобы придать нашему церковному ритуалу внешнее великолепие, высокое достоинство и даже величие... <...> А посему на монастыри возложена почетная обязанность поощрять искусство, в особенности религиозное, а также совершенствовать и распространять его, ибо ни наши лавочники, ни фермеры никогда этим заниматься не будут. Я твердо убежден, что монастырская школа, которая не стремится столь же ревностно развивать искусство, как она развивает науку и религию, будет иметь серьезные пробелы в своей деятельности. И если на отдельные недочеты в деле науки

еще как-то можно закрыть глаза, то пренебрежение к развитию искусства достойно всяческого порицания».

Время не умалило значения этих слов.

Профессор Панофский являет собою пример той прочной, зрелой эрудиции гуманистического толка, которая служит идеалом для одних и предметом зависти для других. С 1935 года он связан с гуманитарным отделением при Институте углубленных исследований (Institute for Advanced Study) в Принстоне, штат Нью-Джерси. До этого профессиональные устремления ученого увлекли его из родного Ганновера в университеты Берлина, Мюнхена, Фрайбурга и Гамбурга. Крупнейший авторитет в области иконологии, искусства Средневековья, Ренессанса и барокко, а также в области голландской и фламандской книжной иллюстрации, он выступал с лекциями и преподавал во многих университетах Соединенных Штатов.

Познания, столь же всесторонние по своему охвату и разнообразию, сколь точные и твердые в деталях, блестящая способность проникать в сущность предмета и пронизательный анализ, зажигательная, искрометная и артистичная манера преподнесения материала — вот качества, всегда присутствующие в исследованиях профессора Панофского. Отрадно видеть, что, благодаря издательству «Меридиан», его вызывающе смелая лекция стала доступна широкой публике. Чрезвычайно суровые требования времени не позволили ученому внести в текст поправки и дополнения, которые он считал бы желательными сегодня. Мы без колебаний печатаем этот текст в его первоначальном виде, с готовностью предоставляя ему говорить самому за себя.

Квентин Л. Шо
Орден св. Бенедикта

Историк не может не подразделять исследуемый материал на «периоды», превосходно определенные в «Оксфордском словаре» как «четко различимые отрезки истории». Для того чтобы быть различимыми, каждый из этих отрезков должен обладать определенной целостностью, и если историк желает не только допустить, но и доказать наличие этой целостности, то ему надлежит попытаться выявить внутренние аналогии между такими откровенно несопоставимыми явлениями, как искусство, литература, философия, общественно-политические течения, религиозные движения и т. д. Все эти усилия, похвальные и даже по-своему необходимые, привели к поиску «параллелей», рискованность которых самоочевидна. Никому не дано овладеть глубокими знаниями более чем в одной и весьма ограниченной области; каждый исследователь, если уж он берет на себя смелость *ultra seipsum*¹, вынужден полагаться на неполную, а зачастую и вторичную информацию. Мало кто может устоять перед искушением либо проигнорировать, либо слегка подправить те линии, которые не хотят становиться параллельными, а вот истинный параллелизм как раз не доставляет нам особой радости, если мы плохо представляем себе его истоки. Поэтому неудивительно, что очередная робкая попытка соотнести готическую архитектуру и схоласти-

ку² неминуемо вызовет недоверие как у историков искусства, так и у историков философии.

И все же — оставляя пока в стороне все внутренние аналогии — между готической архитектурой и схоластикой существуют весьма ощутимые и едва ли случайные совпадения в чисто фактической сфере времени и места — совпадения столь неминуемые, что историки средневековой философии, не побуждаемые никакими тайными соображениями, пришли точно к такому же способу периодизации своего материала, как историки искусства — своего.

I

Каролингскому возрождению искусства в философии соответствует феномен Иоанна Скота [Эриугены] (ок. 810–877), настолько же замечательный, насколько неожиданный и исполненный потенциальных возможностей, которым дано было реализоваться значительно позднее. Процесс брожения, протекавший в обеих сферах на протяжении почти целого столетия, в искусстве вылился в разнообразие и противоречивость романского стиля с его резкими колебаниями от плоскостной простоты Хирсауской школы и суровой структурности Англии и Нормандии до пышного протоклассицизма южной Франции и Италии, а в теологии и философии — в такое же множество расходящихся течений, от бескомпромиссного фидеизма (Петр Дамиани, Манегольд Лаутенбахский и, наконец, св. Бернард) и непримиримого рационализма (Беренгарий Турский, Росцелин) до протогуманизма Хильдеберта Лавардинского, Марбода Реннского и Шартрской школы.

Ланфранк и Ансельм Бекские (первый умер в 1089 году, второй — в 1109-м) предприняли героическую попытку устранить конфликт между разумом и верой задолго до того, как были найдены и сформулированы принципы подобного урегулирования. Исследование и формулирование этих принципов было начато Жильбером де ла Порэ (умер в 1154) и Абельяром (умер в 1142). То есть ранняя схоластика зародилась в то же время и в той же среде, что и ранняя готическая архитектура, возвестившая о себе собором Сен-Дени аббата Сугерия. Ибо и в той и в другой сферах очагом возникновения нового стиля мышления и нового стиля строительства (*opus Francigenum*) — хотя они создавались «многими мастерами из многих стран», как высказался Сугерий о своих ремесленниках, и в конечном итоге распространились по всему миру — стала область в радиусе менее ста миль вокруг Парижа, которая оставалась центром новых течений на протяжении почти полутора столетий.

Здесь, как принято считать, с наступлением XII столетия и зародилась высокая схоластика — тогда же система высокой готики заявила о себе первыми достижениями в Шартре и Суассоне, и здесь же в эпоху правления Людовика Святого (1226–1270) развитие обеих сфер вступило в «классическую», или кульминационную, фазу. Именно в этот период достигло расцвета творчество таких философов высокой схоластики, как Александр Гальский, Альберт Великий, Вильгельм Овернский, св. Бонавентура и св. Фома Аквинский, и таких архитекторов высокой готики, как Жан ле Лу, Жан д'Орбэ, Робер де Люзарш, Жан де Шелль, Гюг Либержьер и Пьер де Монтро; причем отличительные черты высокой схоластики — в противоположность схоластике ранней — на удив-

ление аналогичны отличительным чертам, присущим искусству высокой готики — в противоположность искусству готики ранней.

Как уже было справедливо замечено, легкое дуновение жизни, отличающее раннеготические изваяния на западном фасаде Шартрского собора от их романских предшественников, отражает возобновление интереса к психологии, которая не одно столетие пребывала в дремлющем состоянии³; но эта психология по-прежнему опиралась на библейскую — и августиновскую — дихотомию между «дыханием жизни» и «прахом земным». Бесконечно более живые — хотя еще лишённые портретных свойств — статуи высокой готики, украшающие соборы Реймса и Амьена, Страсбурга и Наумбурга, и более натуральные — хотя еще не натуралистические — изображения флоры и фауны в орнаментах высокой готики свидетельствуют о победе аристотелианства. Человеческая душа, хотя и признаваемая бессмертной, рассматривалась теперь как организующий и объединяющий принцип самого тела, а не как независимая от него субстанция. Растение стали считать растением, а не отображением идеи растения. Верили в существование Бога, явленного в Его творении, а не априори⁴.

По формальной организации *Summa* высокой схоластики так же отличается от менее исчерпывающих, не так строго организованных и гораздо менее единообразных энциклопедий и *Libri Sententiarum* (Назидательных книг) XI и XII столетий — как стиль высокой готики отличается от стиля предшествующего. Фактически само значение слова *summa* (первоначально употреблявшегося авторами юридических трудов в качестве названия книг) окончательно изменилось — от «краткого пересказа, сокращенного обзо-

ра» (*singulorum brevis comprehensio*, или *compendiosa collectio*, по определению Робера Меленского, приведенному им в работе 1150 года) до изложения исчерпывающего и систематичного, от «конспекта» до «сущности, главной сути» в том виде, в каком мы ее знаем, — только в последнее пятилетие XII века⁵. Самое первое вполне сложившееся сочинение этого нового типа — «*Summa Theologiae*» Александра Гальского, весившее, по свидетельству Роджера Бэкона, «примерно столько же, сколько под силу свезти одной лошади», — было начато автором в том же 1231 году, когда Пьер де Монтро приступил к строительству нового нефа собора Сен-Дени.

Пять-шесть десятилетий после смерти Людовика Святого в 1270 году (или, если угодно, после смерти св. Бонавентуры и св. Фомы — в 1274-м) знаменуют собой период, который историки философии называют венчающей фазой высокой схоластики, а историки искусства — венчающей фазой высокой готики, — период, когда новые формы, независимо от степени их важности, еще не приводят к коренным изменениям в существующей системе, а только проявляются в процессе ее постепенного разложения. Как в интеллектуальной, так и в художественной жизни — включая музыку, в которой начиная примерно с 1170 года доминировала Школа собора Парижской Богоматери, — наблюдается растущая тенденция к децентрализации. Очаги творческих порывов начинают перемещаться из бывшего центра к бывшей периферии: на юг Франции, в Италию, в германские страны и в Англию, которая в XIII столетии проявляла тенденцию к надменной изоляции⁶.

Пошатнувшаяся вера в высшую обобщающую силу разума, которая достигла пика в трудах Фомы Аквин-

ского, явилась причиной возрождения — разумеется, на совсем другом уровне — течений, подвергавшихся гонению в «классический» период. «Суммы» вновь были вытеснены менее систематическими и менее претенциозными формами преподнесения материала. Досхоластическое августинианство (утверждавшее, помимо всего прочего, независимость воли от интеллекта) стало активно обновляться в противовес Фоме, чьи догматы против Августина были официально осуждены три года спустя после его смерти. Аналогичным образом от собора «классического» типа отказались в пользу других, не столь идеально систематизированных и зачастую несколько архаичных решений, а в пластических искусствах наметилось возрождение доготического тяготения к абстрактному и линейному.

Доктрины «классической» высокой схоластики либо увязали в школярских традициях, либо подвергались вульгаризации в таких популярных трактатах, как «*Somme-le-Roy*» (Королевская сумма) (1279) и «*Tesoretto*» (Малое сокровище) Брунетто Латини, или же детально разрабатывались и доводились до такого изящества, насколько это позволяли человеческие возможности (не случайно же величайший представитель этой эпохи Дунс Скот, умерший в 1308 году, получил прозвание *Doctor Subtilis*, т. е. искусный доктор, доктор изящества). Аналогичным образом «классическая» высокая готика либо, говоря словами Дегио, приобретала характер доктринерства, либо подавлялась и упрощалась (особенно в нищенствующих орденах), или же доводилась до верха утонченности и усложнялась до «паутинности» Страсбурга, узорной вышивки Фрайбурга и текучей ажурности Хоутона и Линкольна. Но основное изменение дало

о себе знать лишь в конце этого периода, и только в середине XIV столетия, — в истории философии условной датой этого перехода от высокой схоластики к поздней принято считать 1340 год, когда учение Уильяма Оккама сделало такой решительный рывок вперед, что его пришлось срочно осудить,— это изменение укоренилось глубоко и повсеместно.

К этому времени — оставляя в стороне закосневшие школы томистов и скотистов, «выжившие» подобно академической живописи, которая не только выжила в эпоху Мане, но и благополучно его пережила,— энергия высокой схоластики была направлена либо в русло поэзии, а в конечном итоге и в русло гуманизма через Гвидо Кавальканти, Данте и Петрарку, либо в антирационалистический мистицизм через Мейстера Экхарта и его последователей. И поскольку философия оставалась схоластической в строгом смысле этого слова, то она все больше тяготела к агностицизму. Помимо аверроистов, становившихся с течением времени все более и более изолированной сектой, это случилось и с тем мощным философским течением (справедливо названным поздними схоластиками «новым»), у истоков которого стоял Петр Авреолий (ок. 1280–1323) и которое достигло зрелости в трудах Уильяма Оккама (ок. 1295–1349 или 1350); этим течением был критический номинализм («критический» — в противоположность догматическому досхоластическому номинализму, связываемому с именем Росцелина и уже лет двести как не проявлявшему признаков жизни). Как раз в отличие от аристотелианца номиналист категорически отрицает реальное существование универсалий и признает право на существование только за единичными явлениями, частностями (партикуляриями), благодаря

чему проблема «принципа неделимости» (*principium individuationis*), в силу которого идея Кота материализуется в бесконечном множестве единичных котов, — этот кошмар, мучивший мыслителей высокой схоластики, — растворилась в небытии. Как сказал Петр Авреолий, «всякая вещь единственна сама по себе, и никак иначе» (*omnis res est se ipsa singularis et per nihil aliud*).

С другой стороны, вновь обозначилась вечная дилемма эмпиризма: поскольку свойством реальности наделено лишь то, что постижимо посредством зрительного представления (*notitia intuitiva*), то есть единичные «вещи», воспринимаемые непосредственно органами чувств, и единичные психологические состояния или акты (радость, печаль, желание и т. д.), познаваемые посредством духовного опыта, то все, что реально, — а именно мир физических предметов и мир психологических процессов — ни при каких обстоятельствах не может быть рациональным, тогда как все, что рационально, — а именно понятия, извлеченные из этих двух миров посредством абстрактного представления (*notitia abstractiva*), — ни при каких обстоятельствах не может быть реальным; так что все метафизические и теологические проблемы, включая существование Бога, бессмертие души и по меньшей мере в одном случае (Николай Отрекурский) и первопричинность, можно обсуждать только в терминах вероятности⁷.

Общим знаменателем этих новых течений является, конечно же, субъективизм — эстетический субъективизм для поэта и гуманиста, религиозный субъективизм для мистика и эпистемологический (познавательный) субъективизм для номиналиста. В сущности, эти две крайности, мистицизм и номинализм, в из-

вестной мере не что иное, как противоположные аспекты одного и того же. Как мистицизм, так и номинализм разрубаят узел между разумом и верой. Однако мистицизм, который гораздо более категорично отмежевывался от схоластики в период Таулера, Сузо и Яна Рюисброка, нежели в период Мейстера Экхарта, делал это ради сохранения целостности и чистоты религиозного чувства, тогда как номинализм стремился сохранить целостность и чистоту рационалистической мысли и эмпирического познания (Оккам открыто объявляет «безрассудными» всякие попытки подчинить «логику, физику и грамматику» контролю теологии).

И мистицизм, и номинализм отгесняют личность назад, к истокам индивидуального чувственного и психологического опыта; кстати, *intuitus* (взгляд, зрение, отношение) — любимый термин и основное понятие как Мейстера Экхарта, так и Оккама. Но мистик полагается на свои органы чувств как на «поставщиков» зрительных образов и эмоциональных раздражителей, тогда как номиналист полагается на них как на «посредников» реальности; причем *intuitus* мистика фокусируется на единстве за рамками различия даже между человеком и Богом и даже между лицами Троицы, тогда как *intuitus* номиналиста фокусируется на множественности единичных вещей и психологических процессов. И мистицизм, и номинализм заканчиваются там, где стирается грань между конечным и бесконечным. Но мистик стремится расширять «эго» до бесконечности, потому что он верит в саморастворение человеческой души в Боге, тогда как номиналист стремится расширять до бесконечности физический мир, потому что он не видит никакого логического противоречия в идее бес-

конечности физического мироздания и не принимает никаких теологических возражений на этот счет. Немудрено, что номиналистическое учение XIV столетия предвосхитило гелиоцентрическую систему Коперника, геометрический анализ Декарта и механику Галилея и Ньютона.

Аналогичным образом позднеготическое искусство вылилось в разнообразие стилей, отражающих эти региональные и идеологические различия. Однако и само разнообразие также объединяется субъективизмом, который в визуальной сфере соответствует тому, что наблюдается в интеллектуальной жизни. Наиболее характерным выражением подобного субъективизма становится появление перспективной интерпретации пространства, которая, зародившись в творениях Джотто и Дуччо, получает начиная с 1330–1340 годов повсеместное признание. При понимании материальной поверхности живописного полотна или рисунка как нематериальной проекционной плоскости перспективное изображение — пусть даже несовершенное на начальной стадии — несет информацию не только о том, *что* видно глазу, но и *как* это видно при определенных условиях. Заимствуя термин Оккама, можно сказать, что перспектива фиксирует прямой *intuitus* от субъекта к объекту, прокладывая тем самым путь новому «натурализму» и сообщая зрительное выражение понятию бесконечного, ибо крайний предел перспективы может быть определен не иначе как «проекция точки, в которой пересекаются параллельные линии».

Мы условно рассматриваем перспективу как художественный прием, используемый только в двухмерных видах искусства. Однако этот новый способ видения — или, точнее, способ построения изображе-

ния с учетом процесса зрительного восприятия — непременно должен был повлиять и на другие виды искусства. Скульпторы и архитекторы также стали осмысливать создаваемые ими формы не столько с точки зрения изолированных твердых тел, сколько с точки зрения общего «пространства картины», хотя это «пространство» строится глазами созерцающего, а не преподносится ему в заранее заданной проекции. Художественные средства трехмерных видов искусства тоже, с позволения сказать, являются материалом для изобразительной практики. Это относится ко всей позднеготической скульптуре — даже когда принцип живописности не доведен до такой крайности, как в напоминающем сцену портале Клауса Слютера в Шамполе или в типичных резных алтарях (Schnitzaltar) XV века и в тех фигурах-«обманках», которые, кажется, смотрят то вверх на шпиль, то вниз со своего балкона; в равной мере это относится и к «перпендикулярной» архитектуре в Англии, и к новым типам зальных церквей в германских странах.

Все это применимо не только к тем новшествам, которые, так сказать, отражают эмпирический и единоподчиненный дух номинализма: пейзаж и интерьер с дополнительным акцентом на жанровых чертах, самостоятельный и совершенно индивидуализированный портрет, который, пользуясь выражением Петра Авреолия, представляет позирующего как «не-что единственное само по себе, и никак иначе», тогда как в чуть более ранних портретах скотовские *haesseitas* («жизненность») попросту накладываются, так сказать, на все еще типизированный образ. Это применимо и к тем новым *Andachtsbilder* (моленным образам), которые обычно связывают с мистициз-

мом: «Пьета», «Св. Иоанн на груди Господней», «Христос страждущий», «Христос в винодавилльне» и т. д. Такие *Andachtsbilder*, иначе говоря, «образы для поклонения через сопереживание», не менее (а иногда до ужасающей степени) «натуралистичны», чем портреты, пейзажи и интерьеры, о которых говорилось выше, причем если упомянутые портреты, пейзажи и интерьеры вызывают ощущение бесконечности, позволяя зрителю постигать неисчерпаемое разнообразие и беспредельность Божьего творения, то *Andachtsbilder* вызывают ощущение бесконечности, позволяя всем существом погрузиться в безграничность самого Создателя. И это еще раз доказывает, что номинализм и мистицизм являются теми самыми крайностями, которые сходятся (*les extrêmes qui se touchent*). Можно легко убедиться, что в XIV веке такие внешне непримиримые направления могли по разному пересекаться и переплетаться друг с другом и в один прекрасный момент наконец слиться в живописи великих фламандцев, равно как и в философии их почитателя Николая Кузанского, скончавшегося в том же году, что и Рогир ван дер Вейден.

II

В период «концентрированной» фазы этого на удивление синхронного развития, а именно где-то между 1130–1140 и 1270 годами, можно наблюдать, как мне кажется, гораздо более конкретную связь между готическим искусством и схоластикой, чем простой «параллелизм», и в то же время более общую, чем те индивидуальные (и очень важные) «влияния», которые неизбежно оказывали на художников,

скульпторов и архитекторов ученые мужи. В отличие от простого параллелизма связь, которую я имею в виду, представляет собой не что иное, как причинно-следственное отношение, но в отличие от индивидуального влияния это причинно-следственное отношение возникает скорее как результат диффузии, чем прямого воздействия. Оно возникает вследствие распространения того, что, за неимением более удачного термина, можно назвать «умонастроением», подогнав это затертое клише под его точное схоластическое соответствие, а именно — «принцип, регулирующий действие» (*principium importans ordinem ad actum*)⁸. Такое «умонастроение» присуще каждой цивилизации. Всякое современное исследование по истории проникнуто идеей эволюции (идеей, эволюция которой требует гораздо более пристального изучения, чем это было до сих пор, и которая именно сейчас, как мне кажется, вступает в критическую фазу), и все мы, не обладая глубокими познаниями ни в области биохимии, ни в области психоанализа, с величайшей легкостью рассуждаем о витаминной недостаточности, аллергиях, материнском комплексе и комплексе неполноценности.

Зачастую бывает трудно, а порой и невозможно выделить из всего множества действующих сил ту единственную, под влиянием которой складывается умонастроение, и понять, по каким каналам оно передается. Однако период примерно с 1130–1140 до 1270 года и упомянутая «зона в сто миль вокруг Парижа» составляют исключение. В этом плотном маленьком кольце схоластика обладала тем, что было равносильно монополии на образование. Образование перемещалось из монастырских школ в учреждения главным образом городские, а не сельские,

в космополитические, а не местные, и к тому же, так сказать, лишь наполовину церковные; это и соборные школы, и университеты, и студии (*studia*) новых нищенствующих орденов (почти все они были порождениями XIII века), члены которых играли все более важную роль в самих университетах. И точно так же, как схоластическое движение, подготовленное учением бенедиктинцев и основанное Ланфранком и Ансельмом Бекскими, было продолжено и доведено до совершенства доминиканцами и францисканцами, так и готический стиль, подготовленный в бенедиктинских монастырях и основанный Сугерием из Сен-Дени, достигает кульминации в церквях больших городов. Показательно, что в романский период главными достижениями в истории архитектуры стали бенедиктинские аббатства, в период высокой готики — кафедральные соборы, а в период поздней готики — приходские церкви.

Не факт, что создатели готических сооружений читали в подлиннике Жильбера де ла Порэ или Фому Аквинского. Но у них имелось бесчисленное множество других возможностей ознакомиться с идеями схоластов помимо того, что по роду своей деятельности они автоматически вступали в сотрудничество с теми, кто разрабатывал литургические и иконографические программы. Они учились в школах, они слушали проповеди, они могли посещать всякого рода публичные диспуты (*disputationes de quolibet*), которые, поскольку на них, как и положено, обсуждались все вообразимые злободневные темы, превращались в события светской жизни, мало чем отличающиеся от нынешних опер, концертов или публичных лекций⁹; кроме того, они могли завязывать полезные контакты с учеными людьми при

самых разных обстоятельствах. Уже одно то, что ни естественные, ни гуманитарные науки, ни даже математика не разработали своих собственных эзотерических методов и терминологии, делало все имевшиеся в наличии знания доступными человеку нормальных умственных способностей, не имеющему специальной подготовки; к тому же — и, возможно, это наиболее важный момент — весь социальный уклад быстро двигался к системе разделения труда в городах. Еще не закреплённая такими поздними образованиями, как гильдии и «строительные артели» (Bauhütten), эта система обеспечила возможность собраний, на которых священник и мирянин, поэт и адвокат, ученый и ремесленник могли общаться почти на равных. Появился профессиональный городской книгоиздатель (*stationarius*), который под более или менее строгим надзором университета в больших количествах (*en masse*) выпускал рукописные книги, нанимая для этой цели писцов вкупе с книготорговцем (первое упоминание об этой профессии относится примерно к 1170 году), книголадельцем, переплетчиком и художником-миниатюристом (в Париже такие художники — *enlumineurs* — к концу XIII века населяли уже целую улицу); появился профессиональный городской художник, скульптор и ювелир, профессиональный ученый-горожанин, который, будучи, как правило, лицом духовным, тем не менее посвящал основную часть своей жизни написанию ученых книг и преподаванию (отсюда слова «схоласт» и «схоластика», происходящие от латинского *scholasticus* — ритор, учитель красноречия, студент), и последним по счету — но не по значению — появился профессиональный городской архитектор.

Этот профессиональный архитектор — «профессиональный» в противоположность монастырскому эквиваленту тех, кого в наши дни именуют почетными архитекторами,— выбивался из низов, пройдя весь путь «от рядового до генерала», и лично осуществлял надзор за работами. Постепенно он становился светским человеком, много путешествовал, зачастую бывал широко образован и обладал социальным престижем, невиданным ранее и непревзойденным с тех пор. Свободно избранный, благодаря своим врожденным дарованиям (*propter sagacitatem ingenii*), он получал жалованье, которому могли бы позавидовать низшие чины духовенства, и появлялся на строительной площадке «в перчатках и с жезлом (*virga*)», раздавая те короткие грубоватые указания, что вошли во французскую литературу в качестве поговорки, используемой автором, когда он хочет охарактеризовать человека, делающего свое дело хорошо и с гарантией: «*Par su me le taille*»¹⁰. Его портрет помещали в «лабиринтах» огромных соборов рядом с портретом епископа-основателя. Когда в 1263 году умер Пюг Либержьер, создатель, увы, неуцелевшего собора Сен-Никэз в Реймсе, он удостоился неслыханной чести быть увековеченным в надгробном изображении, где он представлен не только облаченным в некое подобие академической мантии, но и с моделью «своей» церкви в руках,— до него такая честь оказывалась лишь высокородным донаторам (ил. 1). А Пьер де Монтро — вот уж воистину самый логичный из когда-либо живших архитекторов! — посмертно удостоился звания «*Doctor Lathomorum*» (Доктор каменотесов), о чем свидетельствует надпись на его надгробии в Сен-Жермен-де-Пре; к 1267 году, очевидно, и самого архитектора стали считать почти ученым-схоластом.



1. Надгробие архитектора Гюга Либержьера (ум. 1263).
Реймский собор

III

Задаваясь вопросом о том, каким способом умонастроение, сложившееся в эпоху ранней и высокой схоластики, могло влиять на формирование архитектуры ранней и высокой готики, целесообразно будет отвлечься от понятийного содержания схоластической доктрины и сосредоточиться на ее *modus operandi* (способе действия), как это называли сами книжники. Изменяющиеся догматы в таких вопросах, как зависимость между плотью и духом или проблема универсалий и партикулярий, естественно, больше отражались в изобразительных искусствах, чем в архитектуре. Правда, архитектор постоянно находился в тесном контакте со скульпторами, витражистами, резчиками по дереву и т. п., чьи работы он изучал всюду, где бы ни бывал (свидетельство тому — «Альбом» Виллара де Оннекура), которых он выискивал и привлекал к своим начинаниям и кому должен был передавать иконографическую программу, которую, как мы помним, он разрабатывал только в тесном сотрудничестве с советником-схоластом. Но при всем этом он не пользовался готовой формой современной [схоластической] мысли, а ассимилировал ее и перерабатывал в своем творении. Применял же тот, кто «создавал внешний облик здания, не прикасаясь к строительному материалу»¹¹, — и реально и *qua* (как) архитектор — свой индивидуальный способ действия, который и отпечатывался в мысли простеца при каждом соприкосновении с мыслью книжника.

Этот способ действия, как и любой *modus operandi*, логически вытекает из *modus essendi* (способа бытия)¹²; он вытекает из самого *raison d'être* (смысла существования) ранней и высокой схоластики и состоит

в том, чтобы установить единство истины. Мыслители XII и XIII столетий пытались разрешить задачу, которую еще не вполне ясно представляли себе их предшественники и от которой с сожалением отказались их последователи мистики и номиналисты, — задачу заключения постоянного мирного договора между верой и разумом. «Священная доктрина, — говорит Фома Аквинский, — пользуется человеческим разумом не для того, чтобы утвердить веру, а чтобы прояснить (*manifestare*) все прочие вопросы, излагающиеся в этой доктрине»¹³. Это означает, что человеческий разум не может и надеяться найти прямое обоснование таких постулатов веры, как три ипостаси Троицы, Воплощение, преходящий характер Творения и т. д., но способен истолковать их или разъяснить, что он и делает.

Во-первых, человеческий разум способен представить прямое и полное доказательство всего того, что может быть выведено из любых принципов, кроме Откровения, то есть доказательство всех этических, физических и метафизических догматов, включая даже такую «преамбулу веры» (*praefatus fidei*), как существование (но не сущность) Бога, которое может быть доказано путем аргументации от следствия к причине¹⁴. Во-вторых, разум способен истолковать суть самого Откровения: путем аргументации, хотя и исключительно обратной, он может доказать несостоятельность всех рациональных возражений против постулатов веры — возражений, которые по необходимости должны быть либо ложными, либо неубедительными¹⁵; и кроме того, разум, безусловно, способен, хотя и без аргументации, обнаружить *similitudines* (подобия), «проявляющие» таинства путем аналогии — как, например, в том слу-

чае, когда отношение между тремя ипостасями Троицы уподобляется в нашем сознании отношению между бытием, познанием и любовью¹⁶ или когда Божественное творение уподобляется творению смертного художника¹⁷.

Manifestatio, а стало быть, истолкование или разъяснение — вот что я назвал бы первым руководящим принципом ранней и высокой схоластики¹⁸. Однако, для того чтобы привести этот принцип в действие на самом высоком из возможных уровней — разъяснения веры разумом, необходимо было применить его к самому разуму: поскольку веру приходилось «проявлять» (манifestировать) посредством системы мышления, совершенной и самодостаточной в собственных пределах, но в то же время отмежевавшейся от царства Откровения, то возникла необходимость «проявить» (манifestировать) совершенство, самодостаточность и ограниченность системы мышления. А это можно было сделать только при помощи такой структуры литературного изложения, которая прояснила бы воображению читателя сами процессы рассуждения, тогда как рассуждение должно было бы прояснять его интеллекту самую сущность веры. Отсюда и столь щедро осмеянный схематизм, или формализм, схоластических текстов, достигший своих высот в классических «Суммах»¹⁹ с их тремя требованиями: (1) тотальность (достаточное суммирование основных доводов); (2) классификация по принципу единообразия частей и частей этих частей (достаточное членение); (3) четкость и дедуктивная убедительность (достаточная взаимосвязь), — и все это усугублялось литературными эквивалентами «подобий» (similitudines) Фомы Аквинского: суггестивной терминологией, параллелизмом частей (paral-

lelismus membrorum) и рифмой. Знаменитым примером двух последних приемов — столь же художественных, сколь и мнемонических — служит сжатая речь св. Бонавентуры в защиту религиозных образов, каковые он признает вполне приемлемыми благодаря их грубой простоте, постепенному воздействию на чувства, легкости их запоминания (*propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem, propter memoriae labilitatem*)²⁰.

Мы считаем в порядке вещей, что основные труды по гуманитарным наукам, в частности философские трактаты и докторские диссертации, оформляются по определенной системе разделов и подразделов, сводимых в оглавление или резюме, где все части, обозначенные либо цифрами, либо буквами одного разряда, располагаются на одном логическом уровне, так что однотипное отношение подчинения достигается, скажем, между подразделом «а» раздела «1» главы «I» книги «А» и, скажем, между подразделом «в» раздела «5» главы «IV» книги «С». Однако такая схема систематического членения была абсолютно неизвестна до появления схоластики²¹. Классические сочинения (за исключением, пожалуй, тех, что состояли из таких исчислимых элементов, как подборки стихов или математические трактаты) были разделены только на «книги». Когда у нас возникает необходимость привести то, что мы, невольные наследники схоластов, называем точной цитатой, нам следует либо указать страницы печатного издания, традиционно считающегося авторитетным (как при цитировании Платона и Аристотеля), либо прибегнуть к системе, введенной неким гуманистом эпохи Ренессанса (как при цитировании фрагмента из Витрувия, скажем: VII, 1, 3).

По всей видимости, только в эпоху раннего Средневековья «книги» начали разделять на нумерованные «главы», последовательность которых, однако, не подразумевала и не отражала системы логического подчинения; и только в XIII веке солидные трактаты стали оформляться по общему плану (*secundum ordinem disciplinae*)²², с тем чтобы шаг за шагом вести читателя от одного суждения к другому и постоянно информировать его о ходе развития этого логического процесса. Целое разделяется на части (*partes*), которые, как, например, Вторая часть «*Summa Theologiae*» Фомы Аквинского, могли подразделяться на более мелкие *partes*, те — на еще более мелкие *membra* (части), *quaestiones* (вопросы) или *distinctiones* (разделы), а эти — уже на *articuli* (пункты)²³. В пределах *articuli* рассуждение ведется в соответствии с диалектической схемой, предполагающей последующее подразделение, причем почти каждое понятие распадается на два и более смыслов (*intendi potest dupliciter, tripliciter, etc.*) в соответствии с его изменяющимся соотношением с другими понятиями. С другой стороны, некоторое количество *membra*, *quaestiones* или *distinctiones* зачастую объединяются в одну группу. И первая из трех частей «Суммы» Фомы Аквинского — эта фантастическая смесь логики и тринитарного символизма — блестящий тому пример²⁴.

Все это отнюдь не означает, что схоласты мыслили более упорядоченно и логически, чем Платон и Аристотель, но это означает, что, в отличие от Платона и Аристотеля, они чувствовали себя обязанными сделать упорядоченность и логичность своего мышления ощутимыми — то есть принцип *manifestatio* (проявления), определявший направление и границы их мысли, в то же время регулировал ее из-

ложение и подчинял это изложение тому, что можно обозначить как ПОСТУЛАТ РАЗЪЯСНЕНИЯ РАДИ РАЗЪЯСНЕНИЯ.

IV

В рамках самой схоластики этот принцип приводил не только к ясному раскрытию того, что даже при необходимости вполне могло бы оставаться скрытым, но изредка даже либо к введению того, что отнюдь не было необходимо, либо к пренебрежению естественным порядком изложения материала ради искусственной симметрии. Уже в Прологе «Суммы теологии» Фома Аквинский, бросая камень в огород своих предшественников, сетует на «размножение бесполезных пунктов и подпунктов, вопросов и аргументов» и на тенденцию представлять разбираемый предмет «не столько в соответствии с внутренним строем самого предмета, сколько в соответствии с требованиями литературного изложения». Однако страсть к «разъяснению» передалась — что вполне естественно ввиду монополии схоластики на образование — практически каждому уму, увлеченному культурными изысканиями, более того, она переросла в «умонастроение».

Читаем ли мы медицинский трактат, учебник классической мифологии — вроде «Ярких метафор» (Fulgentius Metaforalis) Райдуолла, политическую прокламацию, панегирик правителю или биографию Овидия²⁵, мы всюду обнаруживаем все ту же одержимость систематическим разделением и подразделением, методической аргументацией, терминологией, параллелизмом частей (parallelismus membrorum) и

рифмой. «Божественная комедия» (Divina Commedia) Данте является схоластической не только по ее основному содержанию, но и по ее осознанно тринитарной форме²⁶. В «Новой жизни» (Vita Nuova) поэт сам вполне в схоластическом духе усердно разлагает текст каждого сонета и каждой канцоны (canzone) на «части» и «части частей», тогда как Петрарка каких-то полвека спустя уже начинает выстраивать структуру своих песней, исходя скорее из соображений эвфонии (благозвучия), нежели логики. «Я хотел было поменять местами четыре строфы, так чтобы первый катрен и первая терцина шли вторыми, а вторые — первыми, — говорит он об одном из своих сонетов, — но потом раздумал, поскольку в этом случае более сильное звучание пришлось бы на середину, а более слабое — на начало и конец»²⁷.

Что приложимо к прозе и поэзии, то столь же категорически приложимо и к другим видам искусства. Современная гештальт-психология, в отличие от психологической доктрины XIX века и практически в полном согласии с доктриной века XIII, «отказывается причислять к высшим свойствам человеческого разума способность к синтезу» и делает упор на «формирующих возможностях сенсорных процессов». Восприятию, как таковому, приписывается теперь — я цитирую — своего рода «интеллектуальная способность», которая в «попытке организма ассимилировать внешние раздражители, уподобляя их собственной конституции», «организует сенсорный материал по модели простого „хорошего“ гештальта»²⁸, — здесь современным языком изложено в точности то же самое, что имел в виду Фома Аквинский, когда писал: «...чувствам приятны вещи в должной степени соразмерные — как нечто себе по-

добное, ибо и чувство есть своего рода разум, как и всякая познавательная способность (sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva)»²⁹.

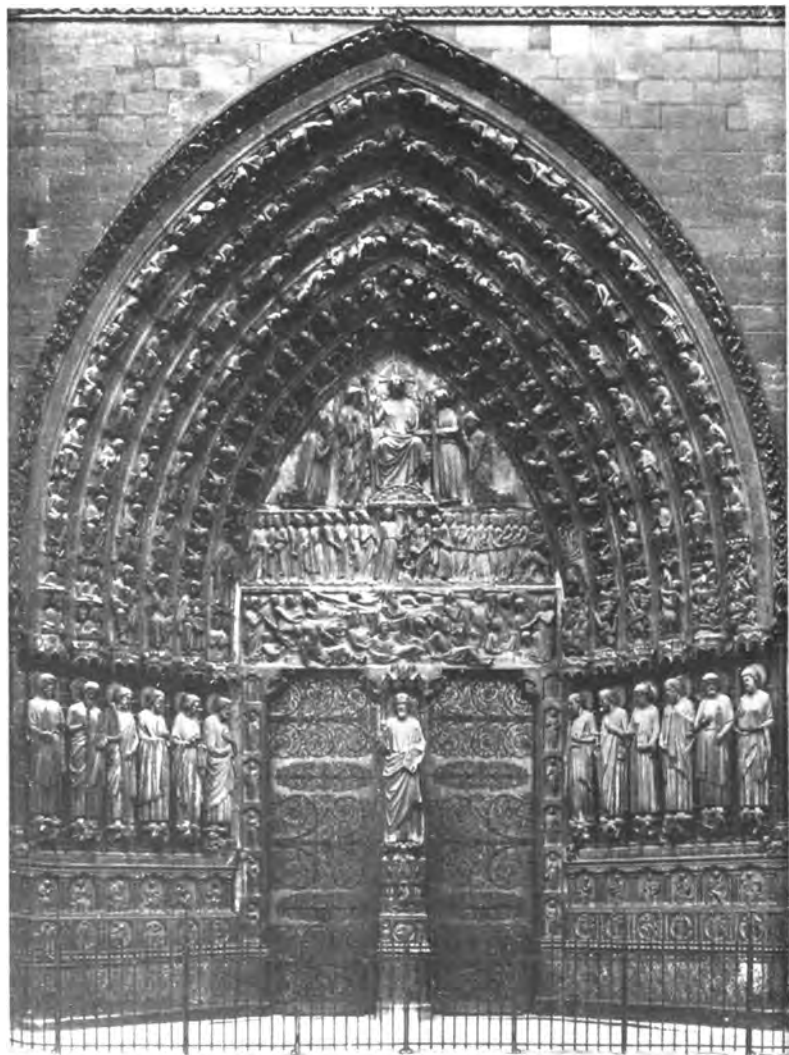
А потому и неудивительно, что ментальность, считавшая необходимым «прояснить» веру, апеллируя к разуму, и «прояснить» разум, апеллируя к воображению, сочла себя обязанной «прояснить» также и воображение, апеллируя к чувствам. Косвенно это пристрастие к «прояснению» оказывало воздействие даже на философскую и теологическую литературу — в том смысле, что интеллектуальное членение тематического материала предполагает акустическое членение речи периодически повторяющимися фразами, а визуальное членение страницы текста — заголовками, нумерацией и параграфами. Напрямую же оно воздействовало на все виды искусства. Если в музыке такое членение выразилось в строгом и систематическом делении времени — по длительности звуков и пауз (именно Парижская школа в XIII веке ввела мензуральную нотацию, которая по-прежнему в ходу и в которой по-прежнему, по крайней мере в Англии, используются старые термины, такие как «бревис», «семибревис», «миним» и т. д.), то в визуальных видах искусства это членение выразилось в строгом и систематическом делении пространства, а это привело к «разъяснению ради разъяснения» сюжетно-тематического (нарративного) контекста в изобразительных видах искусства и функционального контекста в архитектуре.

В области изобразительного искусства такое деление можно продемонстрировать на анализе практически любого единичного изображения, однако



2. Отэнский собор. Западный портал. Ок. 1130

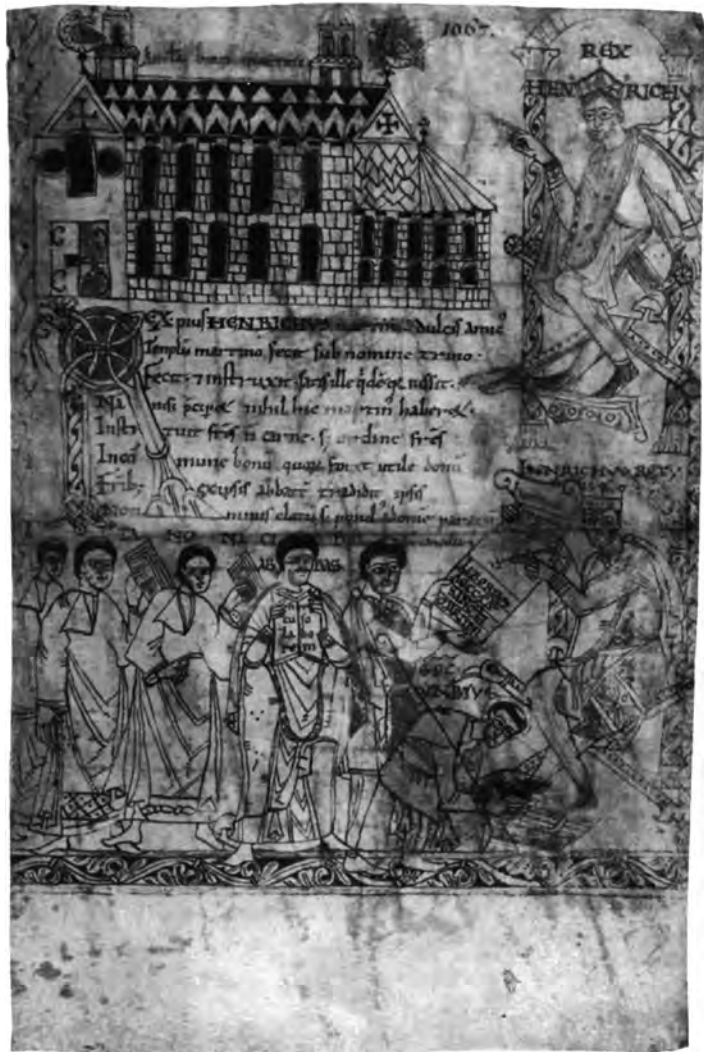
наиболее очевидно оно в построении общих ансамблей. За исключением случайных отклонений — как, например, в Магдебурге или Бамберге, — композиция портала высокой готики тяготеет к подчинению



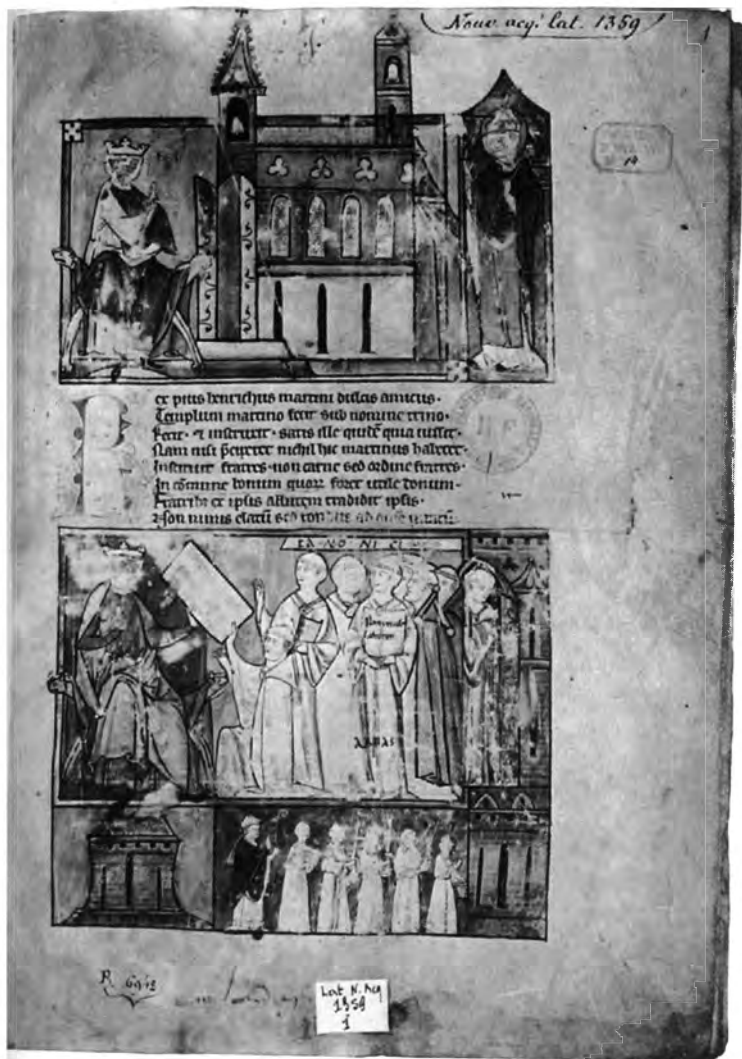
3. Собор Парижской Богоматери. Центральный портал западного фасада. Ок. 1215–1220. После реставрации

строгому и жестко стандартизированному плану, который, упорядочивая формальное построение, вместе с тем проясняет сюжетно-тематическое содержание. Достаточно сравнить прекрасный, но пока еще не «проясненный» портал «Страшный суд» в Отэне (ил. 2) с аналогичными порталами в Париже или Амьене (ил. 3), где, несмотря на гораздо большее богатство [сюжетных] мотивов, господствует идеальная ясность. Тимпан строго разделен на три регистра (прием неизвестный романской архитектуре, не считая, правда, таких вполне обоснованных исключений, как Сент-Урсен в Бурже и Помпьер), с тем чтобы Деисус был отделен от обреченных и избранных, а те, в свою очередь, — от воскрешенных. Апостолы, без видимой мотивировки включенные в тимпан Отэнского портала, в Парижской версии размещены в нишах по обе стороны двери, где они покоятся на двенадцати Добродетелях и противопоставленных им [пороках] (что восходит к традиционной семеричности и соответствует схоластически выверенной иерархии Правосудия), причем Стойкость соответствует фигуре апостола Петра («камня»), Милосердие — фигуре апостола Павла, автора таких вдохновенных строк о любви, как тринадцатая глава его Первого послания к коринфянам; а Девы Мудрые и Неразумные, прототипы избранных и обреченных, украсили дверной проем подобно маргинальному комментарию.

В живописи мы можем наблюдать процесс прояснения, так сказать, *in vitro* («в пробирке»). Нам представилась уникальная возможность сравнить ряд миниатюр примерно 1250 года с их непосредственными прототипами, написанными во второй половине XI столетия — вероятно, не ранее 1079-го и явно не позднее 1096 года (ил. 4–7)³⁰. На двух самых



4. Генрих I Французский, жалующий привилегии монастырю Сен-Мартен-де-Шан. Книжная миниатюра. Между 1079 и 1096



5. Генрих I Французский, жалующий привилегии монастырю Сен-Мартен-де-Шан. Книжная миниатюра. Ок. 1250



7. Филипп I Французский, жалующий привилегии монастырю Сен-Мартен-де-Шан. Книжная миниатюра. Ок. 1250

известных (ил. 6, 7) представлен король Филипп I, жалующий привилегии и дары монастырю Сен-Мартен-де-Шан, среди которых — церковь Св. Самсона. Но если раннероманский прототип представляет собой необрамленный рисунок пером с беспорядочным нагромождением человеческих фигур, зданий и надписей, то более поздняя версия, относящаяся к периоду высокой готики, производит впечатление тщательно выстроенной картины. Изображенное здесь объединено рамкой (под которой, как свидетельство нового отношения к реализму и общественному положению, представлена церемония освящения). В целях разграничения разнородных элементов пространство внутри рамки делится на четыре четко очерченных поля согласно категориям короля, церковных сооружений, епископата и светской знати. Оба здания — собственно монастырь Сен-Мартен и церковь Св. Самсона — не только вынесены на один и тот же уровень, но и представлены в простом ракурсе с бокового фасада, а не в совмещенной проекции. То, что знатные особы, на раннем образце изображенные без свиты и сугубо фронтально, теперь выступают в сопровождении нескольких менее важных персон и даже обрели способность двигаться и общаться, не умаляет, а подчеркивает их индивидуальное значение; причем единственный священнослужитель — парижский архидиакон Дрого, по праву занявший место среди принцев и графов, отчетливо выделяется на их фоне своим церковным облачением и митрой.

Но величайшего триумфа достигло стремление к «прояснению» все-таки в архитектуре. Подобно тому как высокая схоластика руководствовалась принципом *manifestatio*, в архитектуре высокой готики, как



8. Аббатская церковь Мария Лаах. Вид с северо-запада. 1093–1156

уже было отмечено Сутерием, доминировал так называемый принцип прозрачности. Досхоластическая философия отделила веру от разума глухой стеной; аналогичным образом романская постройка (ил. 8) создает впечатление пространства замкнутого и непроницаемого, независимо от того, находимся мы внутри или снаружи здания. Мистицизму предстояло потопить разум в вере, а номинализму — полностью



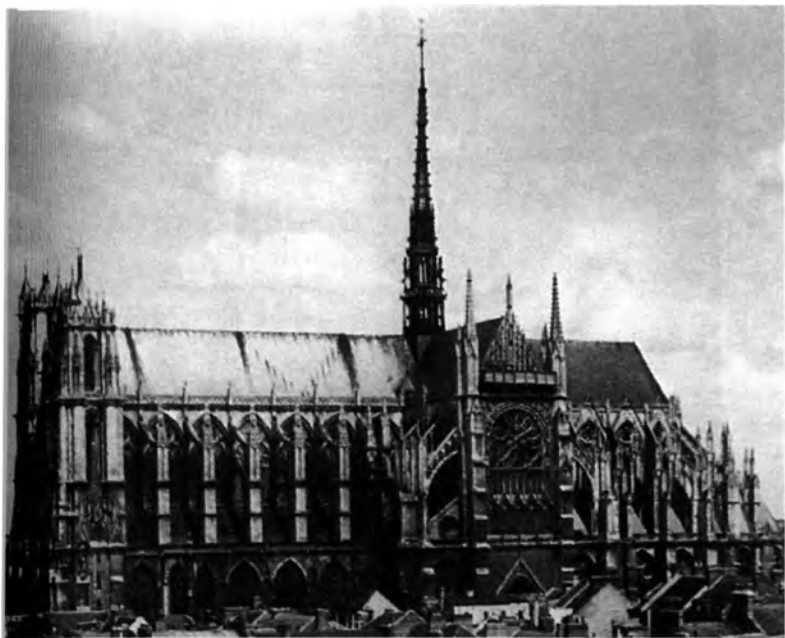
9. Мариенкирхе в Пирне (Саксония). Интерьер. 1502

отделить одно от другого; и обе эти позиции, можно сказать, нашли свое выражение в позднеготической зальной церкви. Ее невзрачный, ангарного вида корпус, зачастую скрывающий богатое убранство и кажущуюся безграничность интерьера (ил. 9), формирует пространство, замкнутое и непроницаемое снаружи, но открытое и проницаемое изнутри. Философия высокой схоластики, однако, строго изолировала святая святых веры от сферы рационального знания, предполагая в то же время, что содержимое этого святилища остается ясно различимым. Высокая готика также отделила внутренний объем от внешнего пространства, предполагая эффект его проекции сквозь внешнюю структуру (ил. 10, 11), так что поперечное сечение нефа, например, может прочитываться со стороны фасада (ил. 12).

Как и «Сумма» высокой схоластики, собор высокой готики был ориентирован на «тотальность» и по этой причине стремился путем синтеза, равно как и отсеечения всего лишнего, прийти к единому совершенному и окончательному решению,— вот почему мы с гораздо большей уверенностью можем говорить о едином плане или единой системе применительно к высокой готике, чем это было бы возможно применительно к любому другому периоду. В своем образе собор высокой готики стремился воплотить все христианское знание: и теологическое, и этическое, и естественнонаучное, и историческое,— расставив все по своим местам и отметая то, чему уже не нашлось места. В структуре плана он также стремился синтезировать все главные мотивы самого разного происхождения и в итоге достиг невиданного равновесия между базиликой и центрической постройкой,



10. Реймский собор. Вид с северо-запада. Заложен в 1211



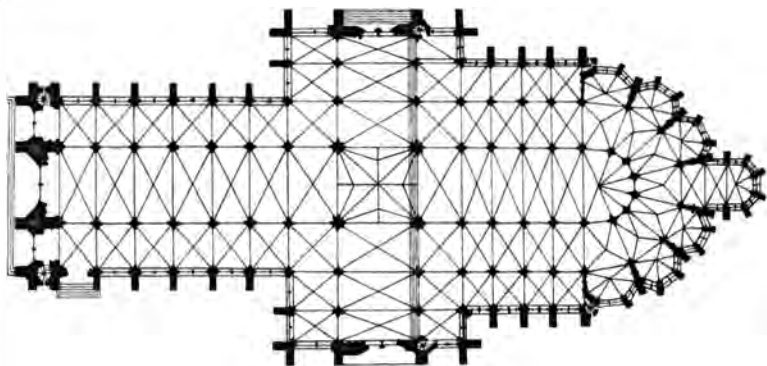
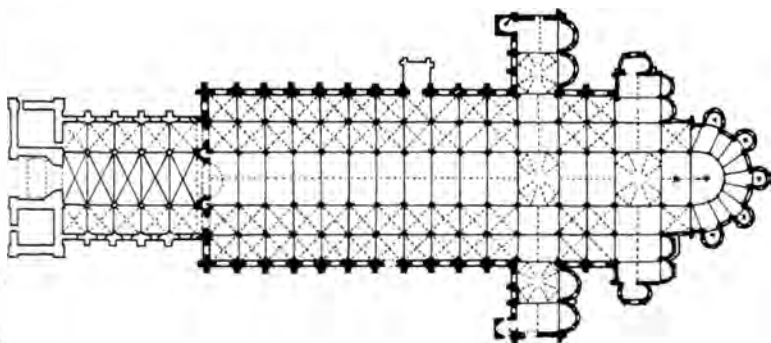
11. Амьенский собор. Вид с северо-запада. Заложен в 1220

устранив все детали, которые могли привести к нарушению этого баланса, в частности крипту, галереи и все башни, кроме двух фронтальных.

Второе требование, предъявляемое к схоластическим трактатам, — «классификация по принципу единообразия частей и частей этих частей» — особенно наглядно выразилось в делении и подразделении всей готической постройки. Вместо романского разнообразия форм восточных и западных сводов (крестовых, нервюрных, цилиндрических, купольных и полукупольных), зачастую появлявшихся в одном и том же здании, мы имеем один-единственный недавно возникший



12. Церковь Сен-Никез в Реймсе (не сохранилась). Западный фасад. 1230–1263. Роза восстановлена ок. 1550



13. Третья аббатская церковь в Клуни. План. 1088 — ок. 1120.

Нартекс ок. 1120–1150

14. Амьенский собор. План. 1220

нервюрный свод, так что теперь даже своды апсиды, капелл и галереи перестали отличаться по типу от сводов [центрального] нефа и трансепта (ил. 13, 14). После возведения Амьенского собора округлые поверхности были полностью упразднены, за исключением разве что плетения сводов. Вместо привычного контраста между трехрядным пространством нефов и

нерасчлененными трансептами (или между пятинефным пространством и трехчастными трансептами) мы имеем трехчастность в обоих случаях, а вместо различия (по размеру и/или по типу перекрытия) между пролетами центрального нефа и боковых приделов мы имеем «единую травею» (*travée*), в которой нервюрно-сводчатый центральный пролет соединяется с обеих сторон с одним из нервюрно-сводчатых пролетов боковых приделов. Целое, таким образом, дробится на более мелкие части — можно даже сказать, на *articuli*, — единообразие которых состоит в том, что все они треугольны в плане, и в том, что каждый из этих треугольников имеет смежные стороны с соседними.

Благодаря такой унификации мы постигаем, как структура здания соотносится с иерархией «логических уровней» блестяще выстроенного схоластического трактата. Разделив, как было принято в данный период, все строение на три основные составляющие: неф, трансепт и алтарную часть (*chevet*) — и выделив внутри каждой из них различия между центральным нефом и боковыми приделами, с одной стороны, и между апсидой, галереей и венцом капелл — с другой, мы можем выявить аналогичные соотношения, во-первых, между каждым центральным пролетом, центральным нефом в целом и всей конструкцией нефа, трансепта или передней части хора соответственно; во-вторых, между пролетом каждого бокового придела, каждым боковым приделом в целом и всей конструкцией нефа, трансепта или передней части хора соответственно; в-третьих, между каждым сектором апсиды, всей апсидой и общей конструкцией хора; в-четвертых, между каждым сектором галереи, всей галереей и общей конструкцией

хора; в-пятых, между каждой капеллой, всем венцом капелл и общей конструкцией хора.

Нам не представляется возможным — да и необходимым — расписывать здесь шаг за шагом, вплоть до самой мелкой детали, как этот принцип поступенчатого дробления (или, если посмотреть иначе, размножения) действовал по нарастающей в структуре всего здания. Достаточно сказать, что на пике развития этой тенденции опоры стали разделяться и подразделяться на основные столбы, большие колонны, малые колонны и совсем маленькие колонки; узорные переплеты окон, трифориев и декоративных аркад — на первичные, вторичные и третьестепенные тяги и профили, а нервюры и арки — по типам лепных украшений (ил. 15). Однако следует отметить, что сам принцип гомологии, управляющий всем процессом, подразумевает и обеспечивает то относительное единообразие, которое и отличает словарь высокой готики от архитектурного языка романики. Все части, находящиеся на одном «логическом уровне», — что особенно заметно на тех декоративных и изобразительных деталях, которые в архитектуре соответствуют «подобиям» (*similitudines*) Фомы Аквинского, — осмыслились теперь как элементы одного класса, так что от богатого разнообразия, например, в очертаниях балдахинов, в орнаментовке цоколей и архивольтов и, прежде всего, в форме столбов и капителей стали отказываться в пользу стандартных типов, допускающих лишь незначительные отклонения, подобные тем, что встречаются в природе среди особей одной породы. Даже в мире моды XIII столетие выделяется умеренностью и единообразием (это касается и различий между мужским и женским костюмами), одинаково чуждыми

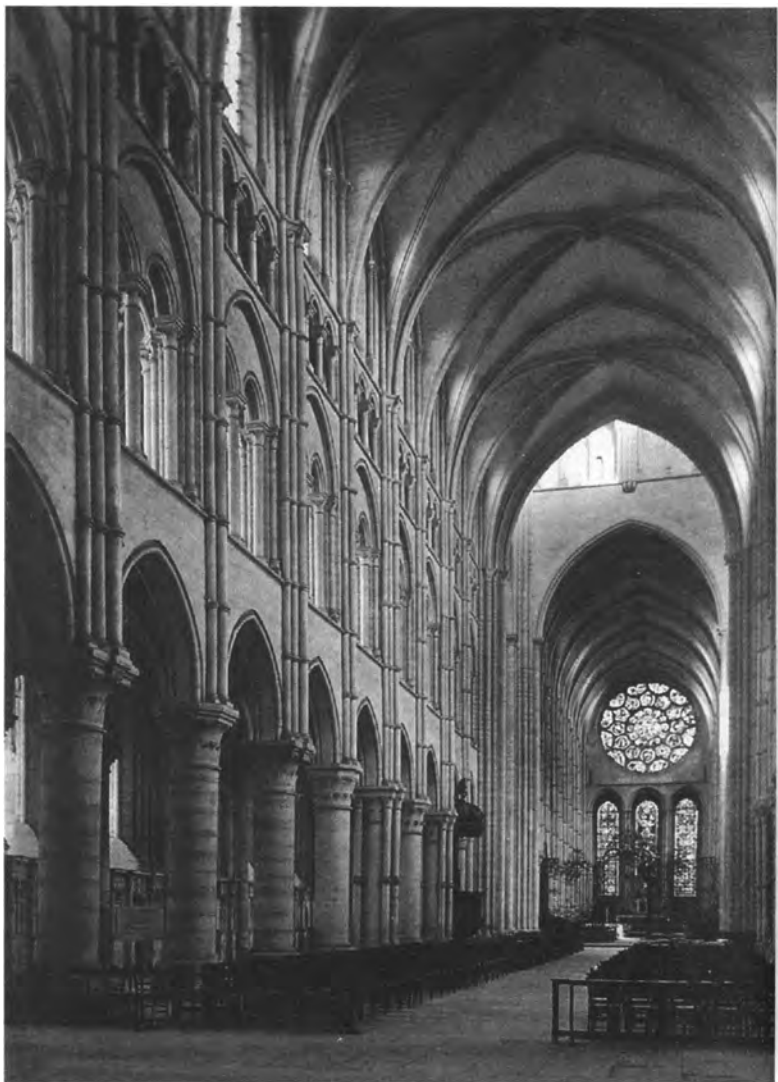


15. Аббатская церковь Сен-Дени. Интерьер центрального нефа.
Ок. 1231

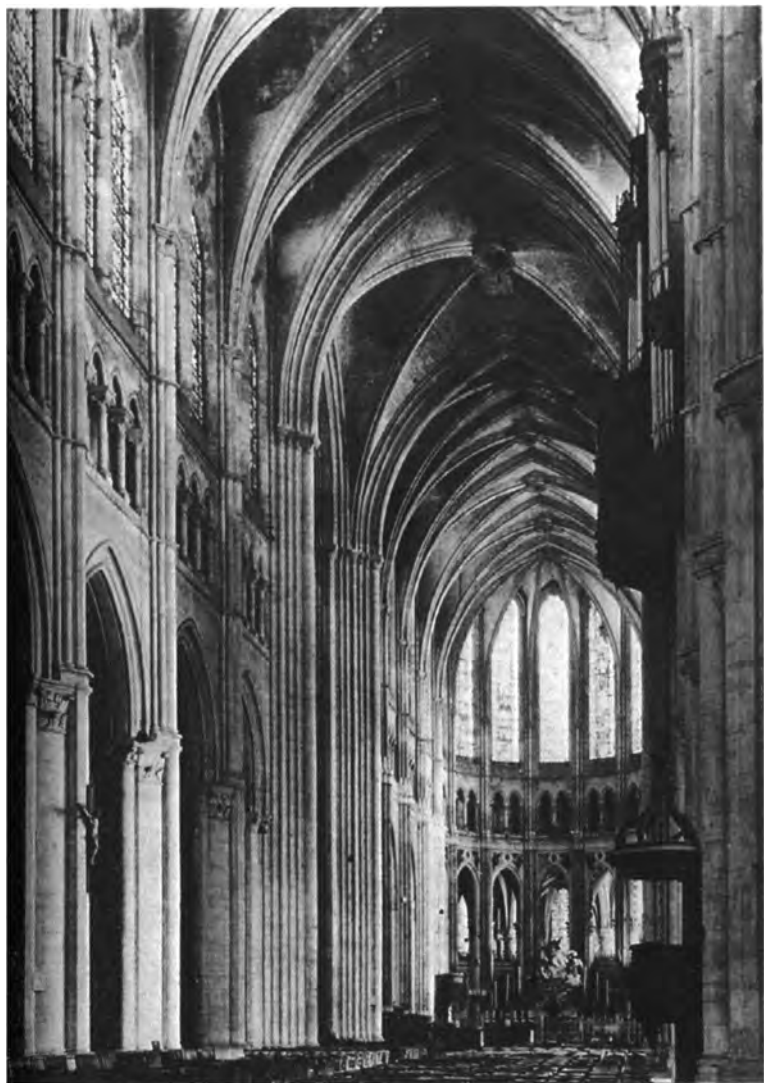
как для предшествующей, так и для последующей эпох.

Теоретически беспредельное дробление структуры здания ограничивается принципом, соответствующим третьему требованию схоластических трактатов («четкость и дедуктивная убедительность»). Согласно классическим стандартам высокой готики, отдельные элементы, формируя некое неразрывное целое, вместе с тем должны демонстрировать свою идентичность, оставаясь четко отделенными один от другого: колонны — от стены или опоры, нервюры — от примыкающих к ним деталей, вертикальные членения арок — от самих арок; однако между всеми этими элементами должно соблюдаться строгое соответствие. Мы должны быть в состоянии определить, какой элемент с каким соотносится; из чего вытекает так называемый постулат взаимной выводимости, но не по параметрам, как в классической архитектуре, а по внешней согласованности. Если поздняя готика допускала — даже в избытке — текучие переходы и переплетения, а подчас беспардонно пренебрегала правилом соответствия, поощряя, в частности, чрезмерную расчлененность потолка при недостаточной расчлененности опор (ил. 9), то классический стиль требует, чтобы мы были в состоянии вывести не только интерьер из экстерьера или форму боковых приделов из формы центрального нефа, но и организацию всей структуры здания из поперечного сечения одной колонны.

Последний пример особенно показателен. Для того чтобы добиться единообразия всех опор, включая круглые столбы центрального нефа (*gond-point*), — а возможно, и отдавая дань тайному влечению к античности, — строители наиболее значительных сооружений, возведенных после соборов



16. Ланский собор. Интерьер хора. После 1205



17. Шартрский собор. Интерьер центрального нефа. Заложен в начале 1195

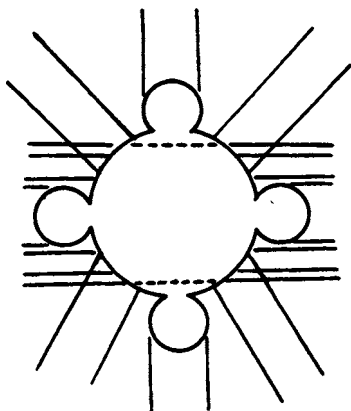


18. Реймский собор. Интерьер центрального нефа. Заложен в 1211



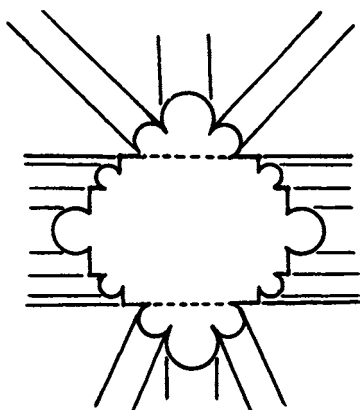
19. Амьенский собор. Интерьер центрального нефа. Заложен в 1220

в Санлисе, Нуайоне и Сене, отказались от сложных колонн и стали использовать в аркадах нефа простые цилиндрические колонны (ил.16)³¹. Это нововведение, конечно же, не позволяло «отражать» в структуре опор характер всей надстройки. Чтобы исправить положение и в то же время сохранить вновь принятую форму, была изобретена *pilier cantonné* — опора в виде столба с четырьмя прилегающими к нему колонками (ил. 17–19). Однако если этот тип опоры, нашедший применение в соборах Шартра, Реймса и Амьена³², «отражал» поперечные нервюры нефа и боковых приделов, а также продольных дуг аркад нефа, то на диагонали это не распространялось (ил. 20). Окончательное решение было



20. Амьенский собор.
Поперечное
сечение колонны
центрального нефа.
Проект ок. 1220

найдено (в Сен-Дени) благодаря возвращению к сложной колонне, реорганизованной, однако, таким образом, что она «отражала» все особенности надстройки храма высокой готики (ил. 21). Внутренний профиль арок нефа поддерживается мощной колон-



21. Аббатская церковь
Сен-Дени.
Поперечное
сечение колонны
центрального нефа.
Проект ок. 1231

кой, внешний — более тонкой, а поперечные и диагональные нервюры нефа — тремя высокими столбами (центральный более мощный, чем два других), которым соответствуют три аналогичные колонки поперечных и диагональных нервюр боковых приделов; причем даже то, что остается от стены нефа, — единственный элемент, который упорно отстаивает свое право называться стеной, — «проявляется» в прямоугольной, но все же «стенообразной» [поверхности] центральной тяги самой колонны (ил. 21)³³.

Здесь мы видим самый настоящий «рационализм». Конечно, это не совсем тот рационализм, каким он мыслился Шуази и Виолле ле Дюку ³⁴, поскольку сложные колонны Сен-Дени не имеют ни функциональных, ни тем более экономических преимуществ перед *piliers cantonnés* Реймса и Амьена; но это и не «иллюзионизм», в чем пытался убедить нас Поль Абрахам³⁵. С точки зрения современного археолога, этот знаменитый скандал между Полем Абрахамом и функционалистами можно было легко уладить с по-

мощью разумного компромисса, предложенного Марселем Обером и Анри Фосийоном и фактически уже предвиденного Галлом³⁶.

Поль Абрахам, безусловно, ошибается, отрицая практическое значение даже таких элементов, как нервюры и аркбутаны. На самом деле каркас из «обособленных нервюр» (*arcus singulariter voluti*)³⁷, более мощных и крепких, чем можно было бы предположить по их изящным профилям, имел неоценимые технические преимущества в том, что он обеспечивал широкую свободу в сооружении замков свода (что позволяло значительно сократить расходы дерева и затраты труда при центрировании) и уменьшить их толщину, ибо, согласно сложным современным расчетам, — простой результат которых был так хорошо известен на практике готическим мастерам, что в своих трактатах они принимали его за данность³⁸, — арка, которая в два раза толще, будет при прочих равных (*ceteris paribus*) и в два раза крепче, а это означает, что нервюры действительно усиливают свод. То, что готические своды, как известно, уцелели в годы Первой мировой войны, когда нервюры были разрушены артиллерийскими снарядами, еще не доказывает, что без нервюр они продержались бы более семи дней, а не то что более семи столетий, — ведь древняя каменная кладка будет держаться одной лишь силой сцепления, так что, как мы видим, даже массивный фрагменты стен могут оставаться, так сказать, в подвешенном состоянии и после утраты своих опор³⁹.

Контрфорсы и аркбутаны действительно противодействуют разрушительной силе [распора], угрожающей устойчивости каждого свода⁴⁰. И то, что готические мастера — за исключением лишь тех

упрямых миланских невежд, которые настаивали, что «своды со стрельчатыми арками не оказывают никакого давления на контрфорсы», — прекрасно это понимали, документально засвидетельствовано в ряде текстов и отражено в их профессиональной лексике; примером тому служат такие термины, как *contrefort*, *bouteres* (то есть наши «подпорки»), *arc-boutant*, или немецкое *strebe* (и, что довольно любопытно, испанское *estribo*), каждый из которых обозначает функцию давления или сопротивления⁴¹. Верхний ряд аркбутанов, позднее надстроенный в Шартре, но изначально предусмотренный при проектировании Реймского собора и большинства последующих крупных сооружений, по всей вероятности, предназначался для того, чтобы обеспечить поддержку шпилям и более тяжелым перекрытиям, а возможно, и защитить их от напора ветра⁴². Даже ажурная каменная резьба [окон] имеет определенное практическое значение, которое заключается в том, что она облегчает установку стекол и способствует их сохранности.

С другой стороны, в равной степени справедливо, что первые настоящие нервюры появляются одновременно с тяжелыми крестовыми сводами, где они не могли возводиться «обособленно», а значит, и не избавляли от необходимости центрирования, равно как не имели особой конструктивной ценности впоследствии⁴³; справедливо и то, что аркбутаны Шартрского собора, при всей их функциональной значимости, настолько отвечали эстетическому духу, что создатель прекрасной Мадонны в северном трансепте Реймского собора воспроизвел их — в миниатюре (*en miniature*) — в обрамлении ниши Мадонны (ил. 22).



22. Реймский собор.
Мадонна в правом
портале северного
трансепта.
Ок. 1211–1212

Превосходный архитектор собора Сен-Уан в Руане, чей проект более всего приближается к современным стандартам конструктивной целесообразности⁴⁴, прекрасно обошелся без верхнего ряда аркбутанов. Так что не может быть и речи о существовании каких-либо практических оснований для такой разработанной системы контрфорсов, которая превращается в филигранные колонки, табернакли, пинакли и ажурную резьбу (ил. 23). Самый большой среди витражей (западное окно Шартрского собора) целых семь столетий простоял без какой-либо каменной резьбы,

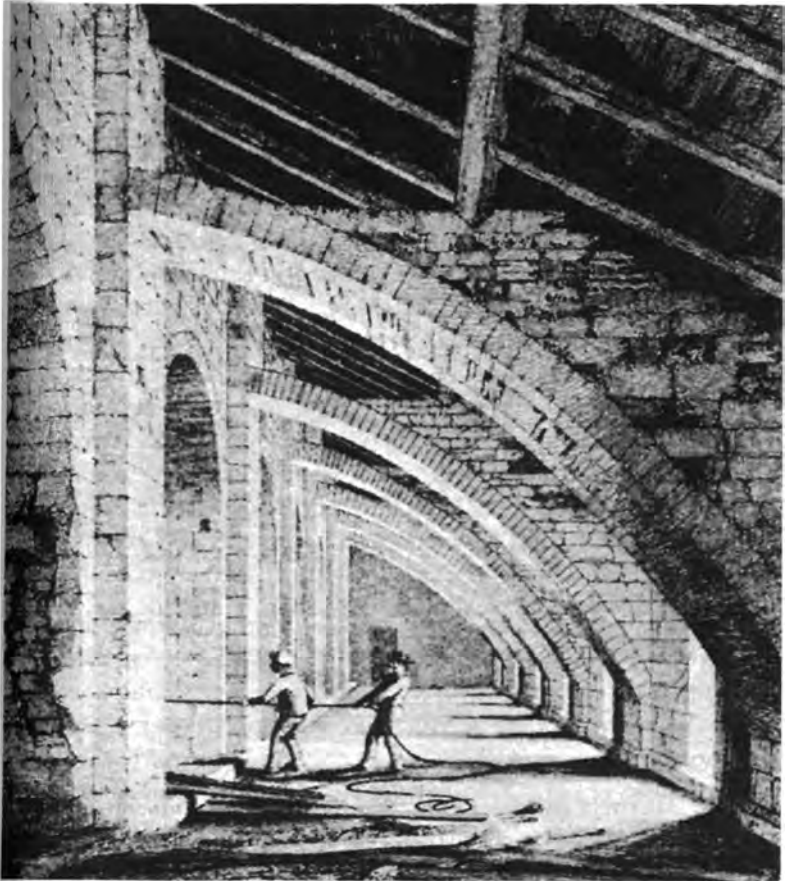


23. Реймский собор. Открытые аркбутаны центрального нефа.
Проект ок. 1211

а уж о том, что декоративные резные узоры на глухих окнах и стенах не имеют никакого практического значения, и говорить нечего.

Однако все эти рассуждения уводят нас в сторону. Применительно к архитектуре XII и XIII столетий альтернатива «все есть функция — все есть иллюзия», пожалуй, столь же малоубедительна, что и альтернатива «все есть поиск истины — все есть гимнастика ума и риторика» — применительно к философии того же периода. Нервюры соборов в Кане и Дарэме, еще не будучи «обособленными» (*singulariter voluti*), прежде всего заявляли о себе, а затем действовали. Аркбутаны же этих соборов, еще скрытые под кровлей боковых приделов (ил. 24), прежде всего действовали, а затем заявляли о себе. В итоге аркбутаны научились говорить, нервюры научились работать, а те и другие вместе — возвещать о том, что они делают, языком более обстоятельным, ясным и красочным, чем это было необходимо по соображениям одной лишь целесообразности; это в равной мере применимо и к колоннам и ажурной резьбе, которые тоже постоянно говорили и так же постоянно работали.

Здесь мы имеем дело отнюдь не с «рационализмом» в чисто функциональном смысле, равно как и не с «иллюзией» в духе современной эстетики «искусства для искусства». Мы имеем дело с тем, что можно назвать «визуальной логикой», иллюстрирующей положение Фомы Аквинского *nam et sensus ratio quaedam est* (ибо и чувство есть своего рода разум). Человек, проникшийся схоластическими умонастроениями, стал бы рассматривать форму организации архитектуры — как и форму организации литературы — с точки зрения *manifestatio*. Он воспринял бы как должное и то, что первостепен-



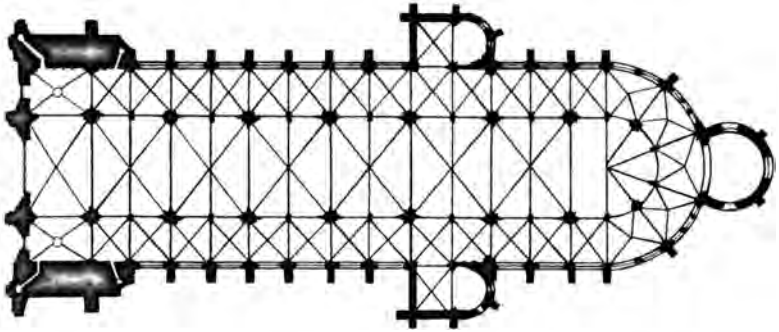
24. Даремский собор. Скрытые аркбутаны. Конец XI в.

ной задачей множества элементов, из которых состоит собор, является обеспечение устойчивости, и то, что первостепенной задачей множества элементов, из которых состоит «Сумма», является обеспечение убедительности.

Однако он не был бы удовлетворен, если бы расчлененность здания не позволяла ему вновь прочувствовать сам процесс построения архитектуры или если бы расчлененность «Суммы» не позволяла ему заново прочувствовать сам процесс размышления. Богатое разнообразие колонн, нервюр, контрфорсов, ажурной резьбы, пинаклей и растительных декоративных элементов было для него самоанализом и самообъяснением архитектуры, точно так же как традиционный аппарат частей, разделов, параграфов и пунктов — самоанализом и самообъяснением разума. Если гуманистическому уму требовался максимум «гармонии» (безупречная манера письменного изложения и безупречная соразмерность в архитектуре, чего так недоставало, по мнению Вазари⁴⁵, готическим сооружениям), то схоластическому уму требовался максимум ясности. Он точно так же ратовал за безусловное прояснение функции посредством формы, как и за безусловное прояснение мысли посредством языка.

V

Потребовалось не более ста лет — от Сен-Дени Сугерия до творений Пьера де Монтро, — чтобы готический стиль достиг своей классической фазы, и нам, безусловно, хотелось бы верить, что это стремительное и необычайно интенсивное развитие было беспримерно последовательным и прямолинейным. Однако это не так. Последовательным — да, но отнюдь не прямолинейным. Более того, если проследить эволюцию этого процесса от истоков до «окончательных решений», то мы получим картину, очень

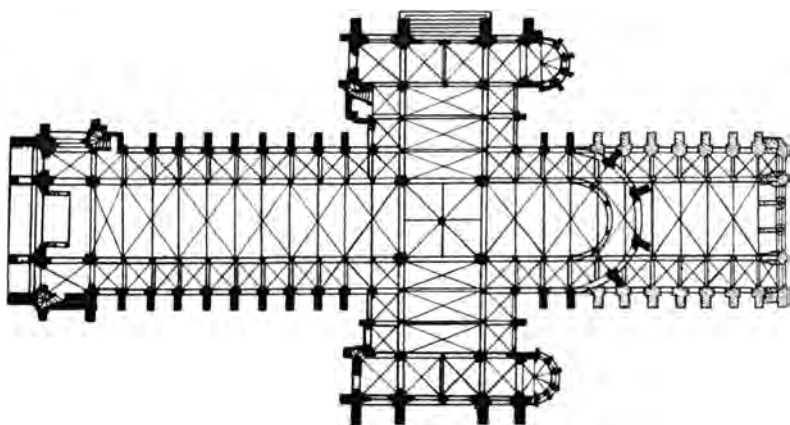


25. Санский собор. План. Ок. 1140–1168

похожую на «скачущую процессию»⁴⁶: два шага вперед, один назад — словно строители намеренно возводили препятствия на своем пути. И это наблюдается не только при неблагоприятных финансовых или географических обстоятельствах, что обычно вынуждают идти на попятный, так сказать «за неимением», но и при создании архитектурных памятников самого высокого ранга.

«Окончательное» решение общего плана было найдено, как мы помним, в базилике с трехчастным нефом, в таком же трехчастном трансепте, отчетливо выступающем из нефа, но словно перетекающем в хор, в полукруглой алтарной части с обходной галереей и венцом капелл, а также в устранении всех башен, кроме двух фронтальных (ил. 11, 14). На первый взгляд естественным было бы прямолинейное развитие, начиная с Сен-Жермен и Сен-Люсьен в Бовэ, где почти все эти особенности были предвосхищены еще в начале XII века. Вместо этого мы наблюдаем драматическую борьбу между двумя резко противоположными решениями, каждое из которых явно

уводит от конечного результата. Сен-Дени Сугерия и собор в Сансе (ил. 25) ввели в архитектурный обиход строго вытянутый тип постройки с двумя только фронтальными башнями и либо укороченным, либо полностью упраздненным трансептом — план, взятый на вооружение создателями собора Парижской Богоматери и собора в Манте и еще не отвергнутый при строительстве высокогоготического Буржского собора⁴⁷. Ланские же мастера — возможно, учитывая



26. Ланский собор. План. Ок. 1160

уникальное расположение их собора на гребне холма (ил. 26, 27), — словно в знак протеста, вернулись назад, к германской идее многочленной группы, или ансамблевой постройки, с выступающим трехчастным трансептом и множеством башен (примером такого решения служит собор в Турнэ), и последующим поколениям потребовалось еще два собора, чтобы избавиться от лишних башен, венчавших



27. Ланский собор. Вид с юго-запада. Заложен ок. 1160

трансепт и средокрестье. В Шартрском соборе было запланировано не менее девяти башен, в Реймском, как и в Ланском, — семь (ил. 10), и только в Амьене (ил. 11) был возрожден тип собора с двумя фронтальными башнями.

Аналогичным образом «окончательное» решение композиции нефа (ил. 15, 17–19) по горизонтали предполагало череду однотипных вытянутых четырехчастных сводов и однотипных профилированных колонн, а по вертикали — трехчастную структуру аркад, трифория и верхнего яруса окон. И здесь снова может возникнуть впечатление, что это решение вполне могло быть достигнуто в ходе неуклонного



28. Аббатская церковь в Лессай (Нормандия). Интерьер. Конец XI в.

развития по прямой линии, ведущей начало от таких прототипов начала XII века, как соборы Сен-Этьен в Бовэ или Лессай в Нормандии (ил. 28). Напротив, все крупные сооружения, предшествующие Суассону и Шартру, щеголяют шестичастными сводами на простых непрофилированных колоннах (ил. 16) или даже возвращаются к устаревшей «чередующейся системе». Их вертикальный разрез демонстрирует галереи, которые в наиболее значительных постройках после Нуайона объединены с трифорием (или, как в соборе Парижской Богоматери, с его эквивалентом), образуя четырехъярусную композицию (ил. 16)⁴⁸.

В ретроспективе хорошо видно, что то, в чем мы были склонны усматривать случайное отклонение от прямого пути, в действительности является необходимой предпосылкой «окончательного» решения. Без опыта многобашенного ансамбля в Лане не было бы достигнуто равновесие между продольной и центрической композициями, не говоря уже об объединении окончательно сложившейся алтарной части с окончательно сложившимся трехчастным трансептом. Без введения шестичастных сводов и четырехъярусной вертикали было бы невозможно привести в соответствие идеал единообразной протяженности с запада на восток с идеалами прозрачности и «вертикализма». В обоих случаях «окончательные» решения были достигнуты в результате ПРИЗНАНИЯ И ПОЛНОГО ПРИМИРЕНИЯ ПРОТИВОПОЛОЖНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ⁴⁹. Здесь налицо второй руководящий принцип схоластики. И если первый — *manifestatio* — помог нам понять, что собой представляет классическая высокая готика, то второй — *concordantia* (соответствие, гармония) — должен помочь нам понять, как она возникла.

Все, что средневековый человек мог знать о Божественном откровении, и многое из того, что он считал истинным в других отношениях, приходило к нему из авторитетных источников (*auctoritates*): в первую очередь — из канонических книг Библии, представлявших аргументы «надежные и неопровержимые» (*proprie et ex necessitate*), затем — из учений Отцов Церкви, представлявших аргументы «надежные», но лишь «вероятные», а также из трудов «философов», представлявших аргументы «не вполне надежные» (*extranea*) и по этой причине не более чем вероятные⁵⁰. Здесь нельзя не отметить, что упомянутые авторитетные источники, включая и фрагменты из самого Писания, часто вступали в противоречие друг с другом. Однако не было другого выхода, кроме как принять их за данность и вновь и вновь толковать их и перетолковывать до тех пор, пока между ними не будет достигнуто полное согласие. Чем и занимались теологи испокон веку. Но эта проблема была возведена в принцип только после того, как Абельяр написал свой знаменитый труд «Да и Нет» («*Sic et Non*»), где он продемонстрировал, что авторитетные источники, включая Писание, расходятся по 158 важным пунктам, начиная с основополагающего вопроса о том, должна ли вера искать поддержку в человеческом разуме, и кончая такими специфическими проблемами, как допустимость самоубийства (пункт 155) или конкубината, т. е. внебрачного сожителства (пункт 124). Подобного рода систематический отбор и сопоставление противоречивых фрагментов в авторитетных источниках давно стал обычным делом для знатоков канонического права, но ведь закон, хотя и Богоданный, был все же творением человека. Абельяр и сам признавал дерзость своих изысканий, обнажив-

ших «различия или даже противоречия» (*ab invicem diversa, verum etiam invicem adversa*) в самих источниках Откровения; он писал, что это «должно подстегнуть читателя с тем большей решимостью докапываться до истины, чем более превозносится авторитетность Писания»⁵¹.

Изложив в своем блестящем вступлении основные принципы текстологии (включая возможность описки даже в самом Евангелии, что, в частности, имело место в Евангелии от Матфея, когда пророчество Захарии было приписано Иеремии, — Мф. 27:9), Абельяр злонамеренно воздержался от предложения каких-либо решений. Однако неизбежность таких решений была очевидна, и эта процедура становилась все более важной, а возможно, и наиважнейшей частью схоластического метода. Роджер Бэкон, трезво проанализировав различные истоки этого метода, свел его к трем следующим компонентам: «разделение на множество частей, как у диалектиков; ритмические созвучия, как у грамматиков; принудительное согласование, как у юристов»⁵².

Именно эта методика примирения внешне непримиримого, доведенная, благодаря ее уподоблению Аристотелевой логике, до совершенства изящного искусства, определила и форму академического обучения, и ритуал уже упоминавшихся публичных «диспутов всякого рода» (*disputationes de quolibet*), и, наконец, процесс аргументации в самих схоластических трактатах. Каждая тема (например, содержание каждого «пункта» — *articulus* — в «*Summa Theologiae*») должна была формулироваться в виде «вопроса» — *quaestio*, — рассмотрение которого начинается с выстраивания одной группы авторитетных источников (*videtur quod...*) против другой (*sed contra...*) и сводит-

ся к решению (*respondeo dicendum...*) с последующей критикой каждого из отвергнутых аргументов (*ad primum, ad secundum, etc.*) — отвергнутых, то есть, лишь в части толкования данных авторитетных источников, а не их надежности.

Стоит ли говорить, что этот принцип просто обязан был привести к формированию умонастроения, не менее тяготеющего к определенности и всеохватности, чем умонастроение, характеризующееся стремлением к doskonaльному прояснению. При всей своей воинственности в спорах друг с другом схоласты XII и XIII столетий были единодушны в признании авторитетных источников и гордились скорее своим умением понимать и использовать их, нежели оригинальностью собственных мыслей. Дыхание новой эпохи можно почувствовать, когда Уильям Оккам — чей номинализм был призван рассечь узы между разумом и верой и который взял на себя смелость заявить: «Меня не волнует, что об этом думал Аристотель»⁵³ — начинает всячески открепиваться от влияния самого главного своего предшественника Петра Авреолия⁵⁴.

Позиции, аналогичной той, что была свойственна мыслителям высокой схоластики, должны были придерживаться и создатели соборов высокой готики. Ибо для этих архитекторов величайшие сооружения прошлого были авторитетом (*auctoritas*), вполне сопоставимым с тем, которым Отцы Церкви обладали в глазах ученых. Из двух внешне противоречивых побуждений, одинаково санкционированных авторитетами, ни одно нельзя было просто взять и отмести в пользу другого. Необходимо doskonaльно их проработать, а в итоге примирить, точно так же как речения Блаженного Августина пришлось в конечном счете примирить с речениями св. Амвросия. И это, на

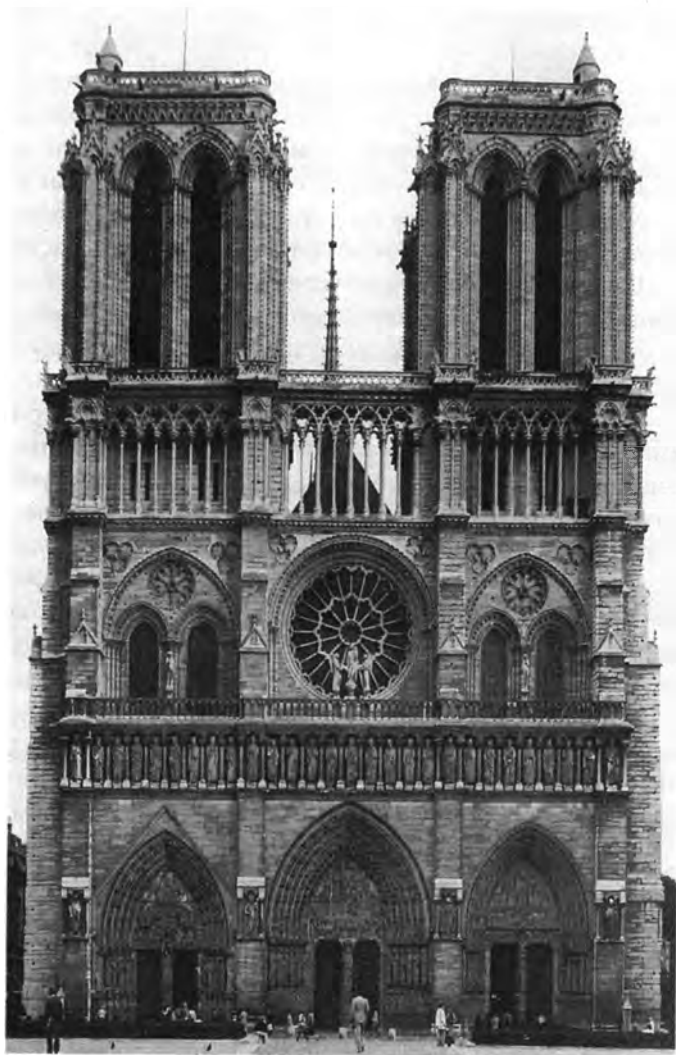


29. Аббатская церковь Сен-Дени. Западный фасад. Освящен в 1140

мой взгляд, в какой-то степени объясняет откровенно неустойчивый и в то же время до упрямства последовательный характер эволюции архитектуры ранней и высокой готики: она тоже развивалась по схеме *videtur quod — sed contra — respondeo dicendum*.

Я хотел бы проиллюстрировать это, что весьма любопытно, на трех характерных готических «проблемах» — или, можно было бы сказать, *quaestiones*: окно-роза на западном фасаде, композиция стены под верхним ярусом окон и конструкция опор нефа.

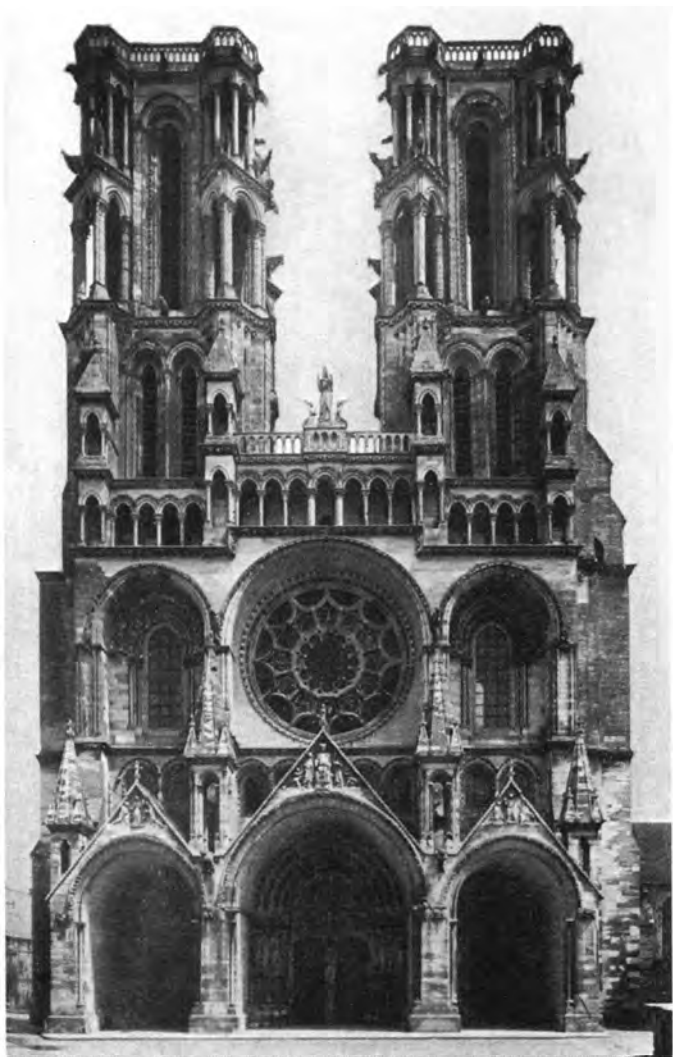
Насколько нам известно, западные фасады украшались не розой, а обычными окнами, пока Сугерий, возможно под впечатлением великолепного образца такой розы на северном трансепте собора Сент-Этьен в Бовэ, не решил использовать этот мотив на западном фасаде Сен-Дени, поместив великолепное «Non» поверх «Sic» большого окна под ним (ил. 29). Дальнейшее развитие этого нововведения было сопряжено с огромными трудностями⁵⁵. Если диаметр розы оставался сравнительно небольшим или даже малым (как в Санлисе), то и по обеим сторонам от нее, и под ней образовывалось неразумно пустое и совсем «неготическое» пространство стены. Если же роза располагалась почти во всю ширину нефа, то это противоречило сводам нефа, если смотреть изнутри, а снаружи требовало максимального расширения промежутка между контрфорсами фасада, что создавало неудобство, уменьшая пространство боковых порталов. Кроме того, сама концепция изолированной круглой формы противоречила идеалам готического вкуса вообще и идеалу готического фасада — как адекватного отображения интерьера — в частности.



30. Собор Парижской Богоматери. Западный фасад. Заложен в 1201.
Верхний ряд окон ок. 1220

Немудрено, что в Нормандии и — за очень редким исключением — в Англии архитекторы наотрез отказались от этой идеи и стали просто увеличивать размеры традиционного окна, пока оно не заполнило всю предоставленную поверхность (тогда как в Италии, что примечательно, окно-розу встретили с энтузиазмом благодаря его глубоко антиготическому характеру)⁵⁶. А вот архитекторы Королевской области и Шампани сочли себя обязанными внедрить мотив, санкционированный авторитетом Сен-Дени, и занято наблюдать, в какие затруднительные положения они при этом попадали.

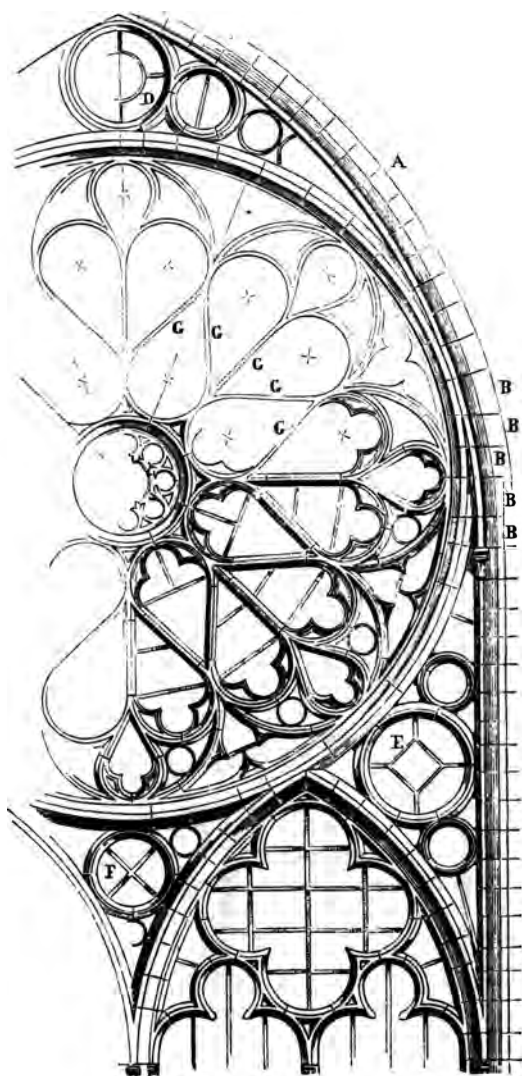
Архитектору собора Парижской Богоматери (ил. 30) посчастливилось, потому что у него был пятичастный неф. Смело, хотя и не совсем честно проигнорировав этот факт, он выстроил трехчастный фасад, боковые секции которого оказались настолько широки по сравнению со средней, что все проблемы были решены без особого труда. Строителю же собора в Манте, напротив, пришлось сократить расстояние между контрфорсами, так что оно стало значительно меньше ширины нефа (меньше настолько, насколько позволяли технические возможности); но даже после всех этих ухищрений пространство боковых порталов оказалось далеко не обширным. Создатель Ланского собора, желая сохранить и полноценное окно-розу, и величественные порталы, прибегнул к следующему трюку: он разбил контрфорсы таким образом, что их нижние секции, обрамляющие центральный портал, оказались ближе друг к другу, чем верхние, которые обрамляют розу, а затем прикрыл разрывы огромным «фиговым листом» портика (ил. 31). И наконец, создателям Амьенского собора с его необычайно узким нефом понадо-



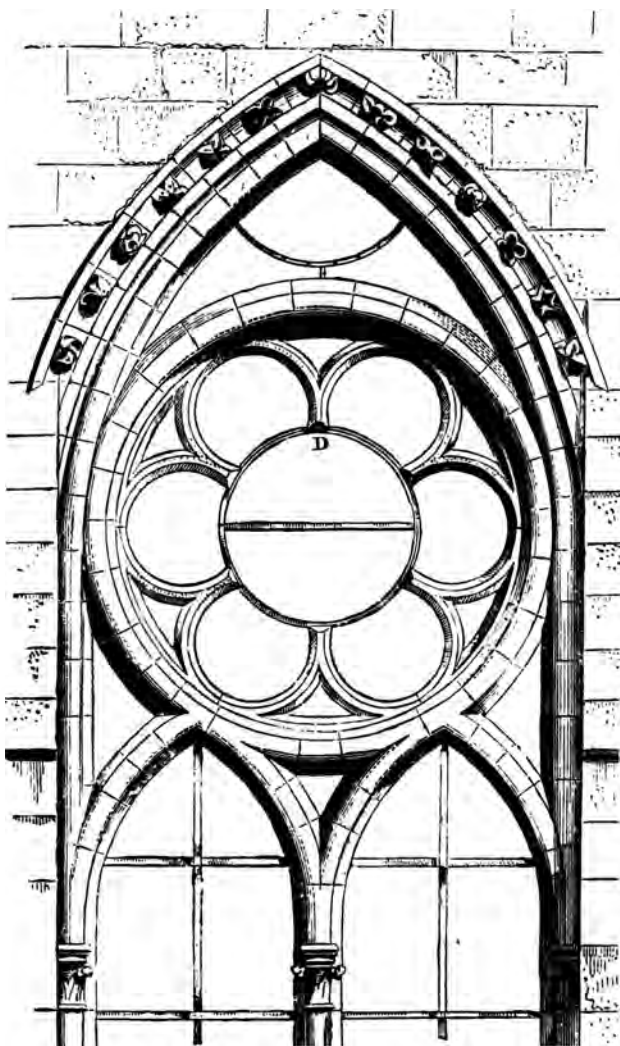
31. Ланский собор. Западный фасад. Проект ок. 1160. Строительство начато ок. 1190



32. Амьенский собор. Западный фасад. Заложен в 1220.
Верхний ряд окон завершен в 1236. Окно-роза ок. 1500



33. Церковь Сен-Никэз в Реймсе (не сохранилась).
Роза на западном фасаде (частичная реконструкция)

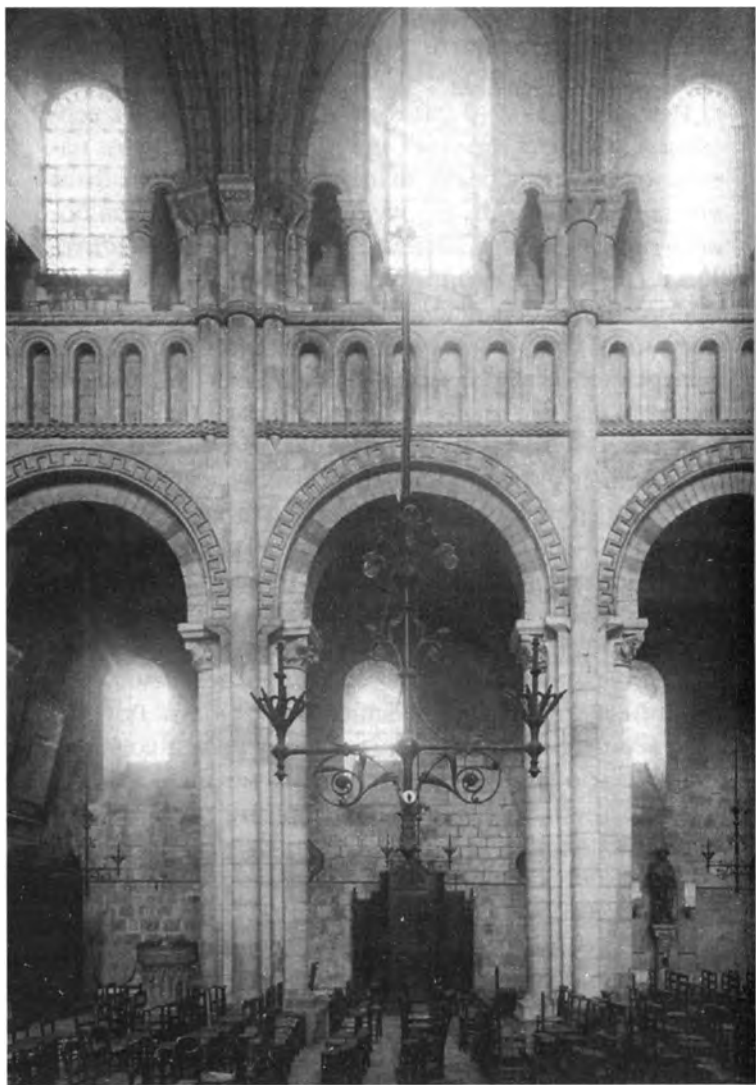


34. Реймский собор. Окно нефа. Проект ок. 1211

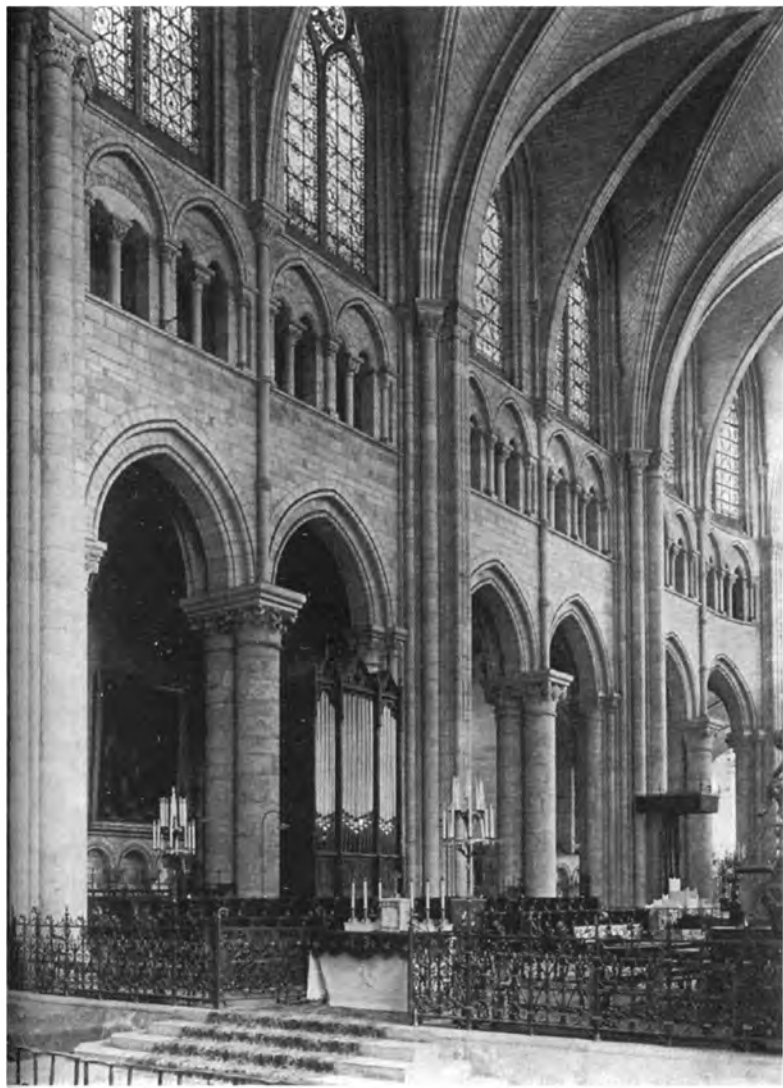
бились две галереи (одна со скульптурой, а другая — без), чтобы заполнить пространство между розой и порталами (ил. 32).

И только в 1240–1250 годах Реймсская школа, вершиной расцвета которой стал собор Сен-Никэз, нашла «окончательное» решение (ил. 12, 33): роза была вписана в стрельчатую арку огромного окна, став более «гибкой», чем прежде. Ее можно было поместить ниже, не нарушая при этом соответствия сводам; пространство под ней можно было заполнить переплетами и стеклом. Композиция в целом отображала поперечное сечение нефа, однако окно оставалось окном, а роза — розой. То есть комбинация окна с розой в Сен-Никэз не является, как можно было бы предположить, простым развитием декоративной каменной резьбы двойного окна, что впервые имело место в Реймском соборе (ил. 34). В таком окне округлый элемент, венчающий проемы, имеет не центробежную динамику, как в розе, а центростремительную, — то есть это не колесо с расходящимися от втулки спицами, а медальон с лепестками, сходящимися к центру от внешней окружности. Пюг Либержьер не смог бы прийти к своему решению, лишь развивая и обогащая существующий мотив, — он пошел по пути оригинального примирения *videtur quod* и *sed contra*⁵⁷.

Что касается проблемы организации стены под верхним ярусом окон (если эта стена не была замещена полноценными галереями с независимым освещением), то романский стиль предложил, грубо говоря, два противоположных решения, одно из которых делало упор на двухмерную плоскость и горизонтальную протяженность, а другое — на глубину и вертикальное членение. С одной стороны, стену можно



35. Собор Сент-Тринитэ в Кане. Трифорий. Ок. 1110

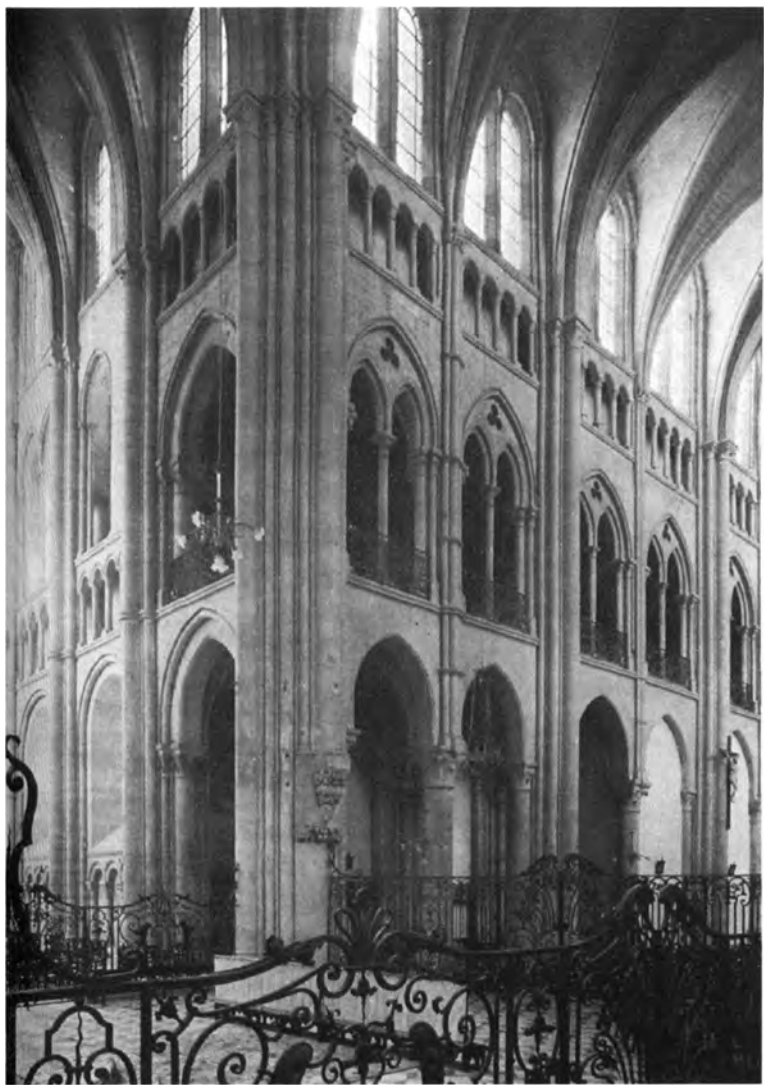


36. Санский собор. Галереи трифория. До 1150

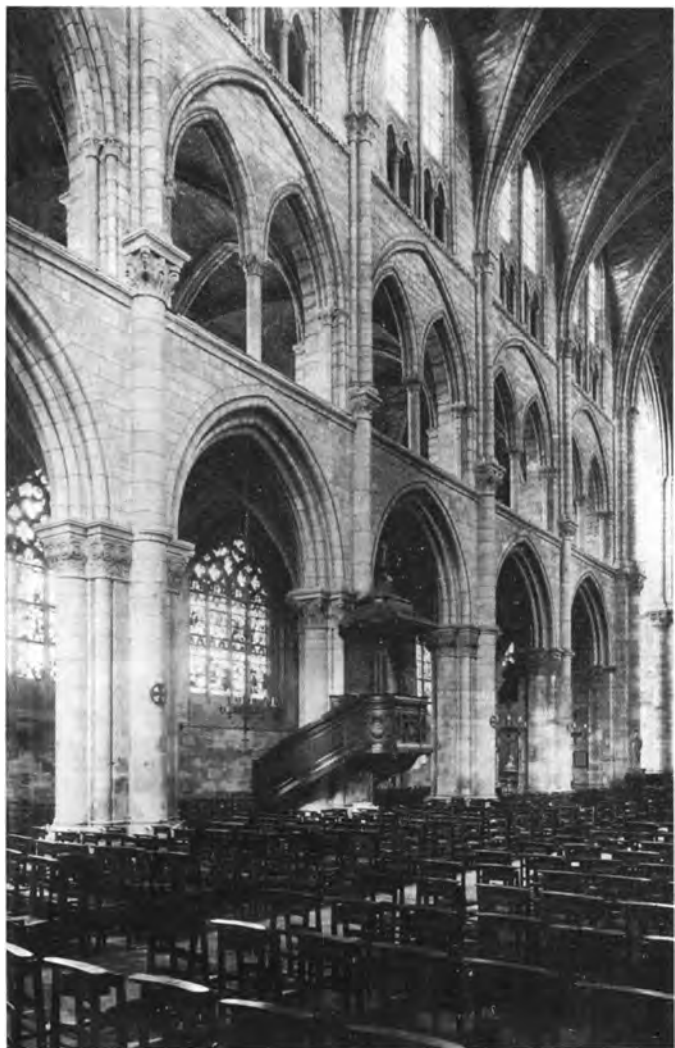
было оживить продольным поясом небольших глухих арок, расположенных на одинаковом расстоянии друг от друга, — как в Сент-Тринитэ в Кане (ил. 35), в Сен-Мартен-де-Бошервиле, в Ле-Мане и в церквях клюниотэнского типа, с другой — рядом крупных арок (обычно по две в нише и к тому же разделенных колонками, так что они превращались в глухие окна), выходящих на крыши боковых приделов, — как в соборе Мон-Сен-Мишель, в нартексе Клюни, в Сансе (ил. 36) и т. д.

Настоящий трифорий, возведенный в Нуайоне около 1170 года (ил. 37), был первым синтезом этих двух типов: в нем горизонтальная протяженность сочетается с акцентами на затененной глубине. Вертикальное же членение в пределах ниши было полностью упразднено, и особенно остро это почувствовалось, когда окна верхнего яруса стали соединять по два проема. Так, в хорах соборов Сен-Реми в Реймсе и Нотр-Дам-ан-Во в Шалоне на Марне (ил. 38) стволы колонн (два в Сен-Реми, один в Шалоне) были продлены от нижнего края трифория до верхнего светового яруса, служа своего рода рамами для окон, и разбивали сам трифорий на части по два или три проема. Это решение, однако, было отвергнуто в Лане (ил. 16), а в начале столетия в Шартре (ил. 39) и Суассоне. В этих первых церквях высокой готики, где галереи были устранены окончательно, а парные оконные проемы объединены в одно двойное резное окно, трифорий по-прежнему — или, скорее, вновь — оформляется как ряд совершенно одинаковых проемов, разделенных совершенно одинаковыми колонками: горизонталь превыше всего! — более того, стволы пилястр перерезает линия карниза.

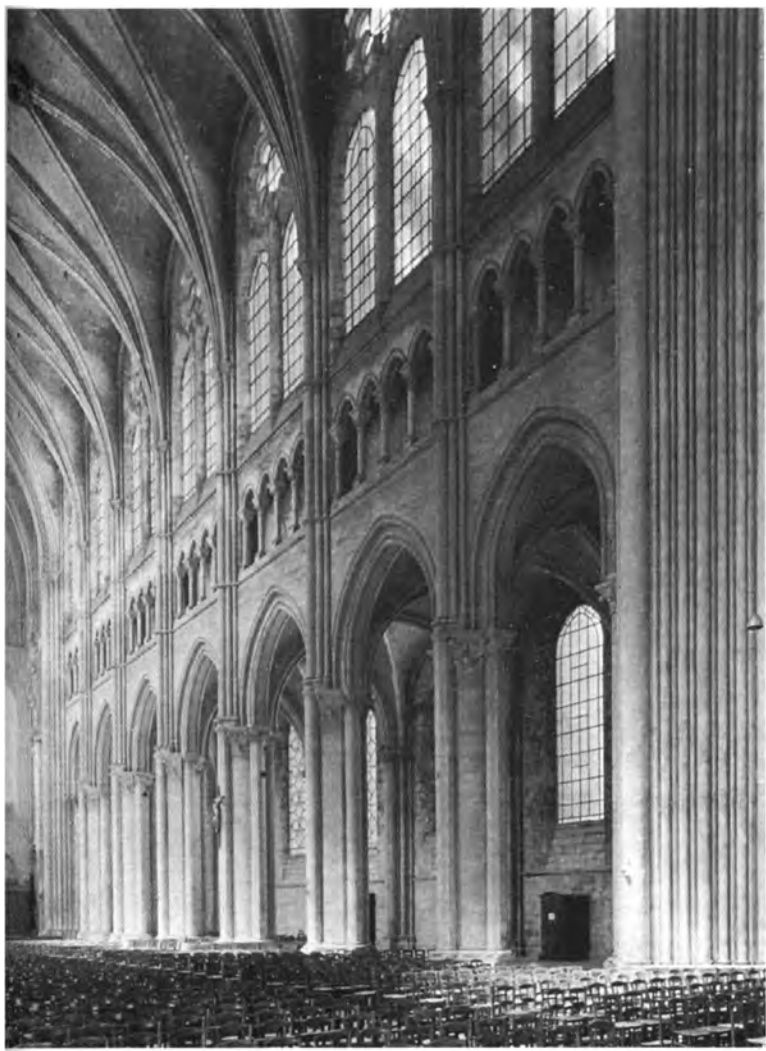
Реакция на это неодолимое стремление к «горизонтализму» последовала в Реймсе, где вертикальные оси



37. Нуайонский собор. Галереи нефа и трифорий. Проект ок. 1170



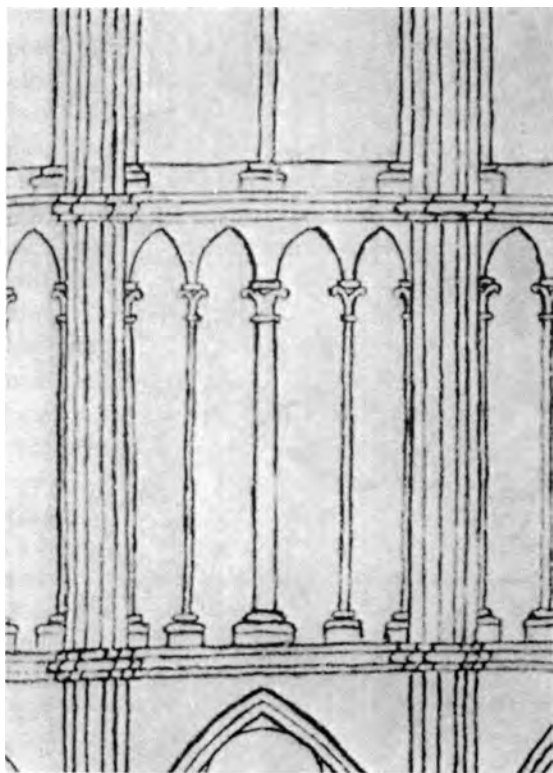
38. Церковь Нотр-Дам-ан-Во в Шалоне на Марне.
Галереи хоров и трифорий. Ок. 1185



39. Шартрский собор. Трифорий центрального нефа.
Проект ок. 1194

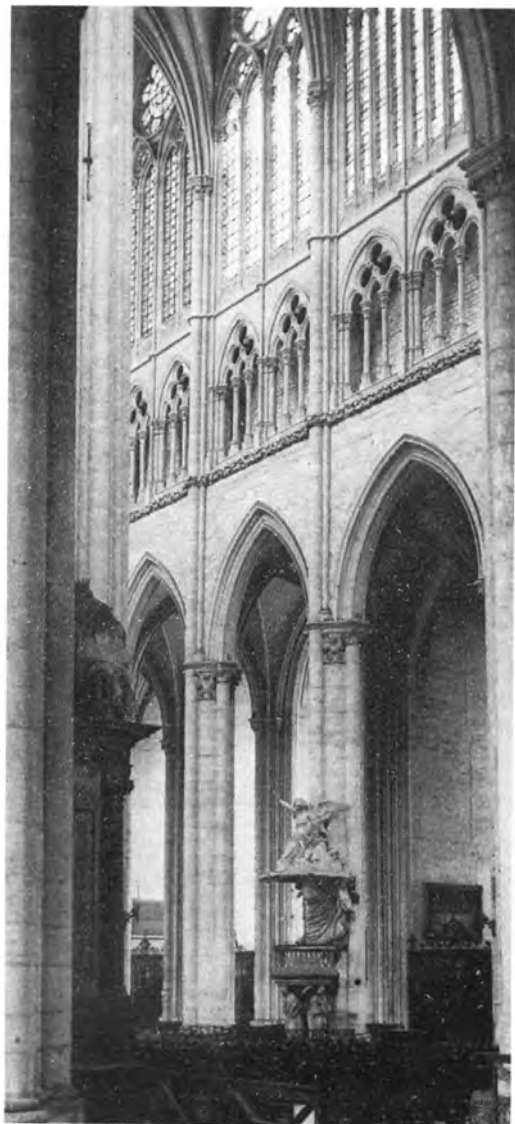


40. Реймский собор. Трифорий центрального нефа. Проект ок. 1211



41. Виллар де Оннекур. Вертикальный разрез Реймского собора. Рисунок. Ок. 1235

в проемах трифориа были акцентированы за счет утолщения центральных колонок, с тем чтобы те совпадали с пилястрами окон над ними (ил. 40). Это было сделано так тонко, что современный посетитель, пожалуй, ничего бы и не заметил. Но коллеги мастера сразу распознали это нововведение и сочли его очень важным: в своем наброске вертикального разреза Реймского собора Виллар де Оннекур так утрировал

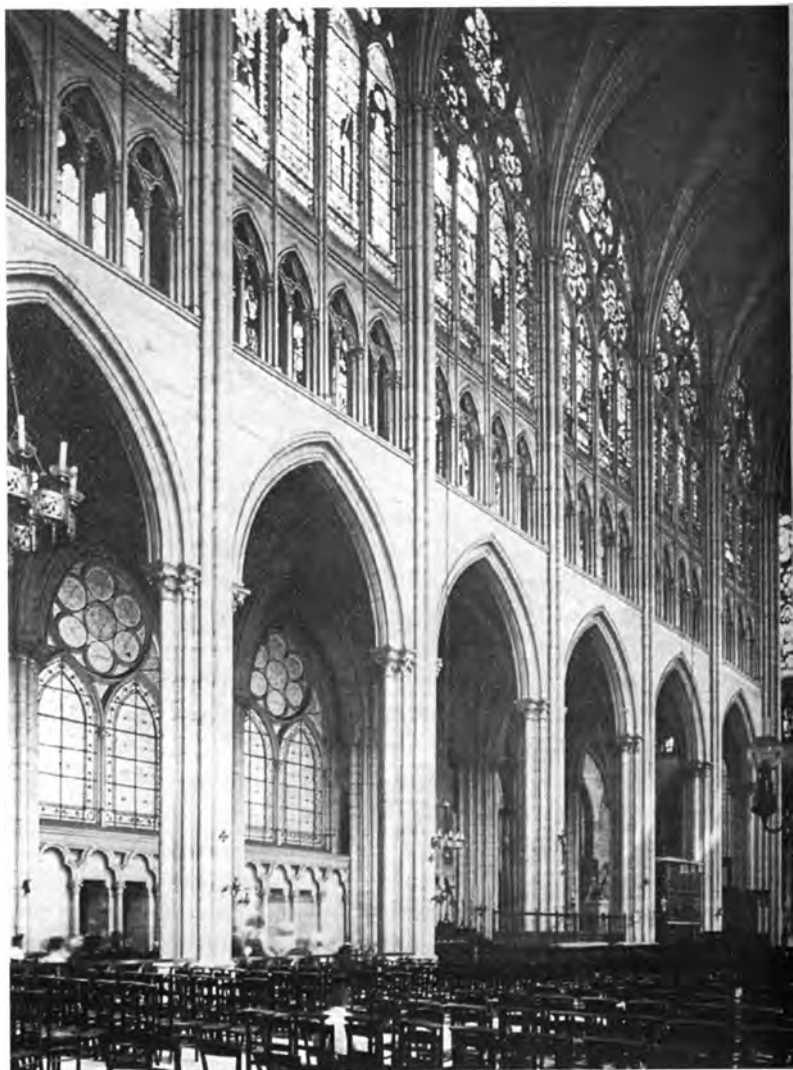


42. Амьенский собор.
Трифорий
центрального
нефа.
Проект
ок. 1220

размеры слегка утолщенных центральных колонок, что этого просто нельзя не заметить (ил. 41)⁵⁸. То, что в Реймсе было всего лишь намек, в Амьене проявилось в полную силу (ил. 42). Здесь проем трифория был фактически разделен пополам, как это уже имело место в Шалоне на Марне, а на более раннем этапе эволюции — в Сансе: он был расщеплен на два отдельных элемента, причем центральная колонка превратилась в пучок колонн, ось которого соединялась с центральной пилястрой окна.

Однако при этом амьенские мастера практически свели на нет идею трифория, разделив каждую нишу на два «ложных окна» и превратив ряд одинаковых колонок в чередование разнородных элементов, а именно колонок и пучков колонн. Словно для того чтобы нейтрализовать столь чрезмерный вертикальный акцент, амьенские мастера участили ритм трифория и сделали его независимым от ритма верхнего яруса окон. Каждое из двух «ложных окон», входящих в проем трифория, делится на три вертикали, тогда как каждый из двух проемов светового яруса — только на две. Горизонтальный элемент еще более усиливается за счет разработки нижнего карниза трифория, который теперь оформлен в виде полосы растительного орнамента.

Однако последнее слово — *respondeo dicendum* — осталось за Пьером де Монтро: как и в Суассоне и Шартре, трифорий Сен-Дени (ил. 43) представляет собой последовательность однотипных групп из четырех проемов, отделенных друг от друга одинаковыми элементами. Однако — и здесь вступает Амьен — это уже не колонки, а пучки колонн, причем центральная чуть толще остальных; и все они устремляются вверх, формируя четырехчастное окно: пучок колонн

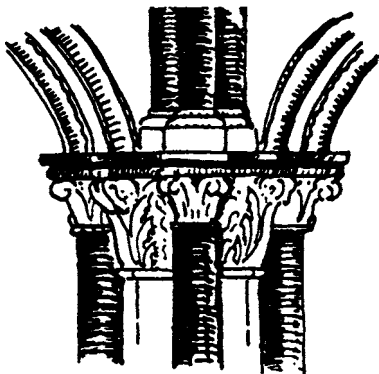


43. Аббатская церковь Сен-Дени. Трифорий центрального нефа.
Прект ок. 1231

в центре соединяется своими тремя стволами с осевой пилястрой, а остальные — по одному стволу — с боковыми. Трифорий, спроектированный Пьером де Монтро, не только стал первым застекленным трифорием, в нем также впервые было достигнуто и окончательное примирение между «Sic» Шартра и Суассона (или, если угодно, Сент-Тринитэ в Кане и Отэна) и «Non» Амьена (или, если угодно, Шалона на Марне и Санса). Теперь, наконец, мощные столбы опор могли перекрывать карнизы без опасения разорвать горизонтальную протяженность трифория, а это подводит нас к нашей последней «проблеме» — проблеме организации колонн нефа.

Самые первые оригинальные профилированные колонны (*piliers cantonnés*) возникают, насколько мне известно, в Шартрском соборе (ок. 1194 года), где они, однако, состоят еще не из однородных элементов — цилиндрической центральной столба и цилиндрических колонок, а представляют собой либо сочетание цилиндрического столба с восьмигранными колонками, либо сочетание цилиндрических колонок с восьмигранным столбом. Этот последний мотив, казалось бы, указывает на то, что архитектор Шартрского собора был знаком с творческим направлением, зародившимся, по всей видимости, в приграничной области между Францией и Нидерландами, которое оставило самый заметный след в архитектурном облике хоров Кентерберийского собора. Здесь Вильям [Гийом] из Санса, руководитель работ (*magister operis*) с 1174 по 1178 год, можно сказать, забавы ради занялся разработкой всякого рода вариаций на модную тему, с энтузиазмом подхваченную в Англии, но вряд ли ко-

гда-либо воспринятую во Франции, — тему опор, в которых центральный столб из светлого камня живописно контрастировал с совершенно самостоятельными и монолитными колоннами, облицованными темнейшим мрамором⁵⁹. Он создал то, что можно назвать «листом образцов» разнообразных



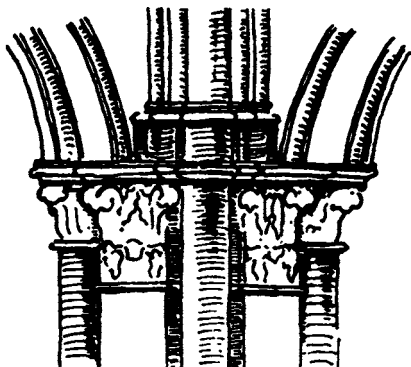
44. Кентерберийский собор.
Капитель колонны
центрального нефа.
1174–1178

фигурных опор, причем одна из них, подобно чередующимся опорам в Шартре, состоит из восьмигранного центрального столба и цилиндрических колонн (ил. 44).

Создатель Шартрского собора подхватил эту идею, но разработал ее совершенно в ином духе. Он превратил самостоятельные монолитные столбы в пучки колонок, выложенные из обычного камня; он заменил в каждой второй паре опор цилиндрический центральный столб на восьмигранный и в довершение всего внедрил профилированную колонну (*pilier cantonné*) — но не как своеобразный вариант, а как базовый элемент всей системы. Так что реймсскому мастеру осталось лишь устранить ласкающую взгляд, но не вполне

логичную разницу в форме колонок и центрального столба.

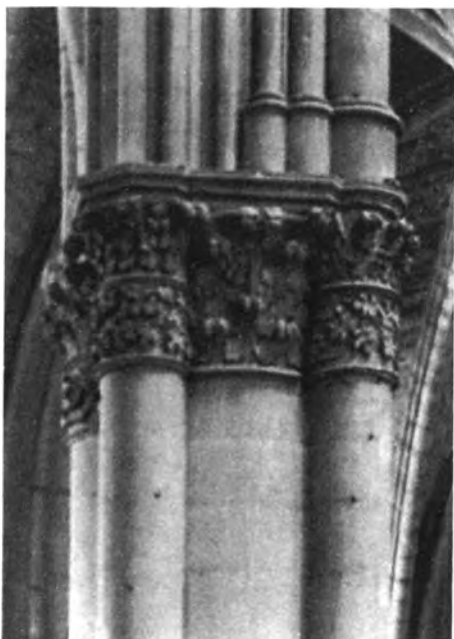
В таком усовершенствованном виде *pilier cantonné* уже сама по себе является решением типа «*Sic et Non*» — в том смысле, что в ней представлены колонки, изначально применявшиеся только как угловые



45. Шартрский собор.
Капитель колонны
центрального нефа.
Проект начала 1195

элементы (откосы опор), в соединении с цилиндрическим ядром. Но точно так же как трифорий раннего типа отличала тенденция подавлять вертикальное членение в угоду горизонтальной протяженности, *pilier cantonné* раннего типа стремилась оставаться скорее колонной, нежели элементом стены. Как и колонна, она увенчивалась капителью, тогда как в сложной опоре колонки, расположенные со стороны нефа, тянулись до пят сводов. Это создавало проблемы, обусловившие зигзагообразный путь развития [опор], подобно тому что наблюдалось в отношении трифория.

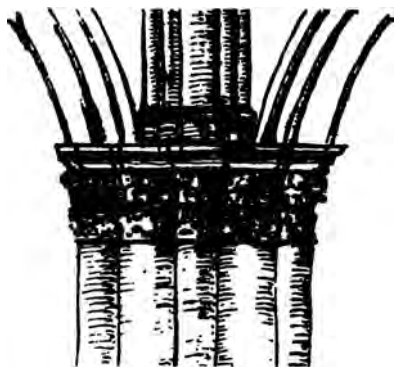
Первоначально, коль скоро готические капители были пропорциональны диаметру своих колонн, а



46. Реймский собор.
Капитель колонны
центрального нефа.
Проект ок. 1211

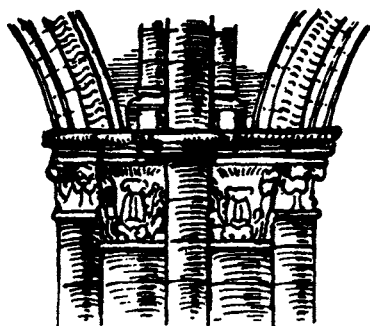
не их высоте⁶⁰, появилось сочетание одной большой капители (венчающей центральный столб) с четырьмя маленькими (венчающими колонки), в половину величины [центральной капители]. Далее, что еще важнее, три — или даже пять — пилястр, восходящих к сводам, все еще опирались на капители, как это уже было с отдельными непрофилированными колоннами, и поэтому возникла необходимость установить зрительную связь хотя бы между центральной пилястрой и колонкой, примыкающей к центральному столбу со стороны нефа, а не со стороны бокового придела или соседней колонны (для краткости я буду называть ее нефной колонкой). Созда-

47. Реймский собор.
Капитель колонны
центрального нефа.
Проект ок. 1211

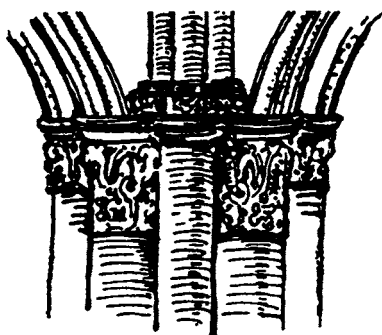


48. Амьенский собор.
Капитель колонны
центрального нефа.
Проект ок. 1220





49. Амьенский собор. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1220

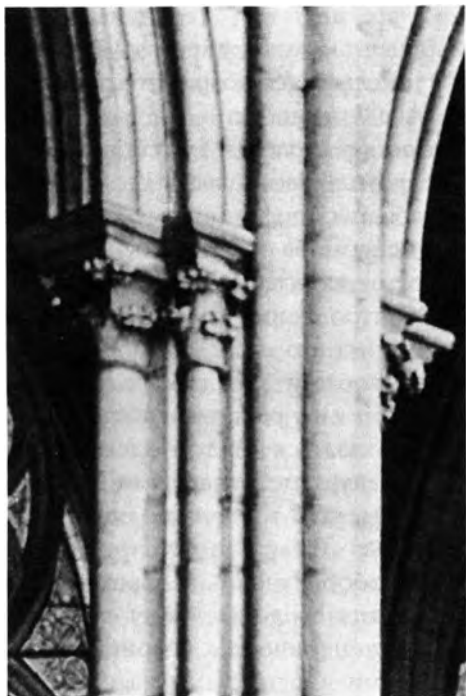


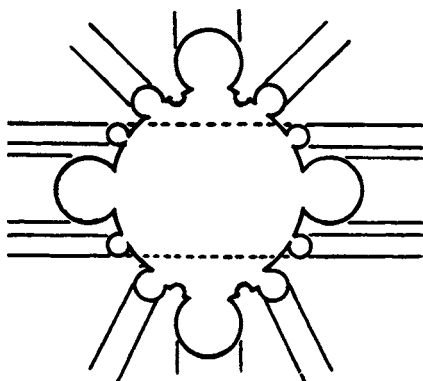
50. Собор в Бове. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1247

тель Шартра пытался достичь этой цели, удалив капитель «нефной колонки», [зрительно] продлив последнюю до базы центральной пилястры (ил. 45). Не следуя этому примеру, реймские мастера вернулись к более ранней форме⁶¹ и, сохраняя капитель «нефной колонки», сосредоточились на другой проблеме — разнице в высоте капителей. Они разрешили ее, наделив каждую колонку двумя капителями, расположенными одна над другой, в результате чего их суммарная высота уравнилась с высотой капители опорного столба (ил. 46, 47)⁶².

Амьенцы же, наоборот, вернулись к шартрскому типу, сделав, однако, следующий шаг в том же направлении: они удалили не только капитель «нефной колонки», но и базу центральной пилястры, так что «нефная колонка» непосредственно переходит в центральную пилястру, а не упирается в ее основание, как в Шартре (ил. 48, 49). Более ранние опоры собора в Бовэ в основном аналогичны амьенским, однако восстановление базы центральной пилястры возвращает их к доамьенской традиции, и это возвращение к прерывистому ритму вертикали еще ярче подчеркивает лиственный орнамент (ил. 50).

51. Аббатская церковь Сен-Дени. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1231





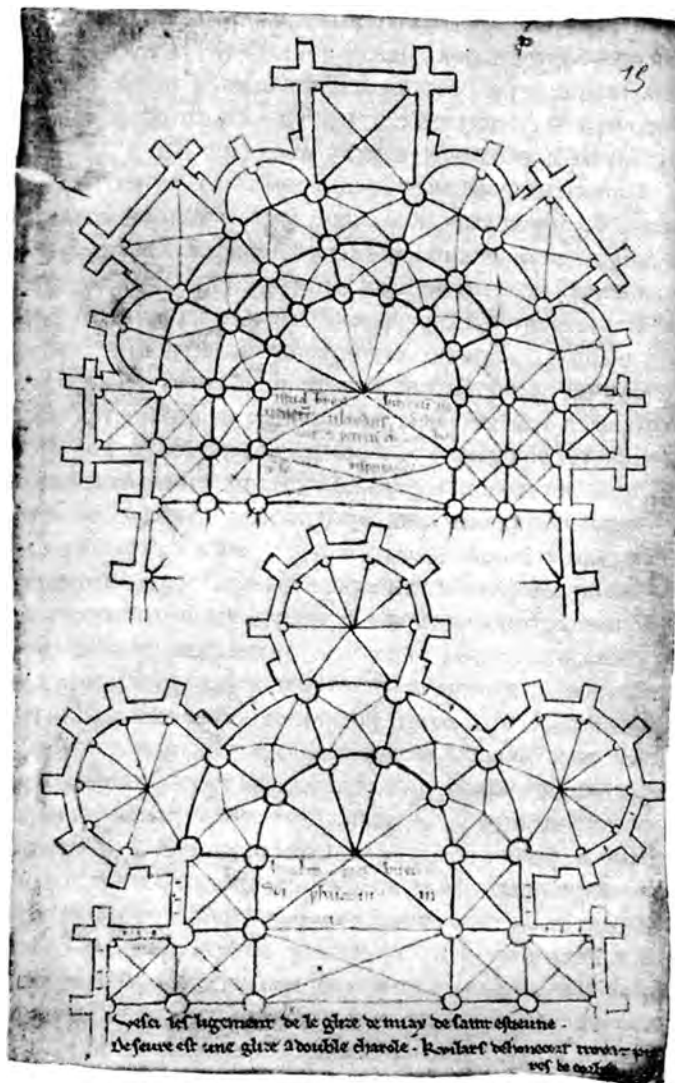
52. Кёльнский собор.
Поперечное сечение
колонны центрального
нефа. Проект ок. 1248

И все же, когда возводились хоры собора в Бовэ, гордиев был узел уже разрублен Пьером де Монтро, чья смелая идея возродить сложную опору разрешила все трудности — в том смысле, что капитель опорного столба и обособленная «нефная колонка» прекратили свое существование (ил. 51). Три высоких столба, несущие основные своды, возносились теперь без перерывов от напольных баз вплоть до пят свода, разрезая капители аркад нефа (ил. 15). Однако Пьер де Монтро скорее все-таки поддержал «Non», нежели примирил его с «Sic». Мудро, подчинив второстепенную проблему колонны главной проблеме системы в целом, он предпочел поступиться идеей колонны, чем отказаться от той адекватной «репрезентации» стены нефа центральными столбами опор, о которой мы уже говорили (ил. 21). В данном случае *respondeo dicendum* осталось за создателем Кельнского собора, учеником французских мастеров, отважившимся соединить *pilier cantonné* Амьена из четырех цилиндрических колонн с высокими сплошными столбами и репликами на сложную опору Пьера де

Монтро⁶³. Но тем самым он принес в жертву логическое соответствие между стеной нефа и опорами. Как видно в разрезе, плоскость стены нефа, вместо того чтобы совпадать с центральным столбом колонны, вновь деспотично ее рассекает (ил. 52).

Благосклонный читатель, возможно, отнесется ко всему вышеизложенному, как доктор Ватсон отнесся к филогенетическим теориям Шерлока Холмса: «Несомненно, все это весьма занятно». И возможно, возразит, что процесс развития, здесь очерченный, никак не противоречит естественной эволюции по гегелевской схеме «тезис, антитезис и синтез» — схеме, которая в той же мере приложима к другим процессам (к становлению живописи кватроченто во Флоренции, например, или даже к становлению отдельного художника), как она приложима к процессу эволюции от ранней до высокой готики в самом сердце Франции. Но что отличает эволюцию французской готической архитектуры от других явлений подобного толка, так это, во-первых, ее необычайная последовательность, а во-вторых — тот факт, что принцип *videtur quod, sed contra, respondeo dicendum* применялся, судя по всему, совершенно осознанно.

Есть одно обрывочное свидетельство — разумеется, хорошо известное, но еще не рассматривавшееся в этом ракурсе, — которое подтверждает, что по крайней мере некоторые из французских архитекторов XIII века и впрямь творили и мыслили в строгом соответствии со схоластическими воззрениями. В «Альбоме» Виллара де Оннекура имеется план «идеальной» алтарной части, который Виллар де Оннекур вместе с другим архитектором Пьером де Корби разработали, как свидетельствует чуть более поздняя надпись, *inter se disputando* — в споре друг с другом



53. Виллар де Оннекур, Пьер де Корби.
Идеальный план алтарной части. Рисунок. Ок. 1235

(ил. 53)⁶⁴. Итак, здесь мы видим, как два архитектора высокой готики обсуждают некий *quaestio*, а третий называет это событие не беседой (*colloqui*), не обсуждением (*deliberare*), а специфически схоластическим термином *disputatio* (спор). И каков же результат этого *disputatio*? Алтарная часть, сочетающая в себе все возможные «*Sic*» и все возможные «*Non*». Она имеет двойную обходную галерею, соединяющуюся со сплошным венцом окончательно сложившихся капелл почти одинаковой глубины. В плане полуциркульные капеллы чередуются с цистерцианскими квадратными. Причем если квадратные капеллы перекрыты обособленными сводами, как это обычно и делалось, то полукруглые имеют общий свод (под одним замковым камнем) со смежными секторами внешней обходной галереи, как это было принято в Суассоне и его репликах⁶⁵. Здесь схоластическая диалектика подводит архитектурное мышление к той точке, где оно в сущности перестает быть архитектурным.

¹ (Судить) выше сапога (*лат.*). Полностью: Ne sutor ultra crepidam — Сапожник, (суди) не выше сапога.

² Чтобы проследить развитие этой параллели в современной литературе, потребуется отдельное исследование, а пока что удовольствуемся ссылкой на превосходные страницы сочинения: *Morey Charles R. Mediaeval Art. New York, 1942. P. 255–267.*

³ Ср.: *Koebler W. Byzantine Art in the West // Dumbarton Oaks Papers. 1941. Vol. 1. P. 85ff.*

⁴ Ср.: *Dvořák M. Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München, 1918* (впервые: *Historische Zeitschrift, 3. XXIII*); *Panofsky E. Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. München, 1924. S. 65.* Несложно догадаться, что церковные власти сочли затруднительным отреагировать на эту новую, аристотелианскую точку зрения молчаливым согласием. Не далее как в 1215 году Парижский университет одобрил резолюцию Парижского собора 1210 года, осудившую аристотелевские «Метафизику» и «О природе» (и даже их краткие изложения) вкуче с трудами таких отъявленных еретиков, как Давид из Динана и Амальрих из Бены, проповедовавших единство Бога с Его творением. В 1231 году Папа Григорий IX дал негласное разрешение на «Метафизику», однако подтвердил запрет на «О природе» до тех пор, пока она не будет «подвергнута цензуре и очищена от ошибок». Он даже учредил для этой цели специальную комиссию, но к тому времени момент для принятия эффективных мер был упущен.

⁵ Слово *compendium* (изначально — «запас», «сбережение») приобрело значение «краткий», «сжатый» (*compendia montis*) или, если более фигурально, «сокращенный текст, изложение» (*compendium docendi*). В резолюциях 1210 и 1215 годов, упомянутых в прим. 4, слово *summa* все еще употребляется в этом смысле: «Non legantur libri Aristotelis de metaphysica et naturali historia, nec summa de iisdem» («Пусть не читаются книги Аристотеля о метафизике и естественной истории, ниже их пересказ»). По общепринятому предположению, первым образцом «суммы» в нынешнем понимании была *Summa Theologiae* Робера де Курзона, написанная в 1202 году и до сего дня полностью не опубликованная. Хотя, возможно, «суммы» Превостена и Стефана Лангтона, также работавших в Париже, появились лет на десять—пятнадцать раньше; ср.: *Lesne E. Histoire de la propriété ecclésiastique en France // Les Ecoles de la fin du VIIIe siècle à la fin du XIIe. Lille, 1940. Vol. V. P. 249–251, 676.*

⁶ Ср.: Роберт Гроссетесте, Роджер Бэкон, а также Уильям Шайерсвуд.

⁷ Относительно Оккама, ср.: *Guelluy R. Philosophie et Théologie chez Guillaume d'Ockham. Louvain, 1947*; относительно Николая Отрекурского — *Weinberg J. R. Nicolaus of Autrecourt, a Study in 14th Century Thought. Princeton, 1948.*

⁸ *Thomas Aquinas. Summa Theologiae* (в дальнейшем — S. Th.). I–II, qu. 49, art. 3, с.

⁹ *De Wulf M. History of Mediaeval Philosophy. London, 1938. Vol. 2. P. 9.*

¹⁰ «А вот тут мне чтоб от сих до сих!» О провербиальном использовании этого знаменитого выражения: *Nicolas de Briart // Mortet V, Deschamps P. Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture. Paris, 1929. P. 290*, ср.: *Gowers // Romania. 1889. Vol. XVIII. P. 288.*

¹¹ S. Th., I, qu. 1, art. 6, с.

¹² Ibid., qu. 89, art. 1, c.

¹³ Ibid., qu. 1, art. 8, ad 2.

¹⁴ Ibid., qu. 2, art. 2, c.

¹⁵ Ibid., qu. 1, art. 8, c: «Cum enim fides infallibili veritati innitatur, impossibile autem sit de vero demonstrari contrarium, manifestum est probationes quae contra fidem inducuntur, non esse demonstrationes, sed solubilia argumenta». Ср. также фрагмент, цитируемый по: *Ueberweg F. Grundriss der Geschichte der Philosophie*. Berlin, 1928. Bd II. S. 429.

¹⁶ S. Th., qu. 32, art. 1, ad 2; qu. 27, art. 1 и 3. Как известно, Бл. Августин уже отождествил, путем *similitudo* (уподобления), отношение между тремя ипостасями и отношение между памятью, интеллектом и любовью (*De Trinitate*, XV, 41–42 // *Patrologia Latina*. Vol. 42. Col. 1088ff.).

¹⁷ Ibid., qu. 27, art. 1, ad 3 и в других местах, например qu. 15, art. 3, ad 4.

¹⁸ Разумеется, эта общая характеристика не вполне применима к такому мыслителю, как св. Бонавентура, подобно тому как общая характеристика стиля высокой готики не вполне применима к такому памятнику архитектуры, как собор в Бурже. В обоих случаях мы сталкиваемся с историческими исключениями, когда более ранние, по сути антисхоластические — или, соответственно, антиготические — традиции и тенденции сложились в рамках высокой схоластики — или, соответственно, высокой готики. Как августинианский мистицизм (разработанный в XII веке) продолжает жить в философии св. Бонавентуры, так раннехристианская идея базилики без трансепта, или почти без трансепта (примерами которой служат Санский собор, предполагаемый неф сугериевского Сен-Дени, Мантский собор и собор Парижской Богоматери), продолжает жить в Буржском соборе (Ср.: *Crosby S. McK. New Excavations in the Abbey Church of Saint Denis* // *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser. Vol. XXVI. 1944. P. 61ff., 115ff.). Что характерно, и

философия св. Бонавентуры, и Буржский собор (который можно назвать августинианской церковью) остались без единого последователя в некоторых наиболее важных аспектах: даже францисканцы, при всем их критическом отношении к томизму, не смогли поддержать упорство св. Бонавентуры в его приверженности антиаристотелианской позиции; даже те архитекторы, которые не подписались под идеалами Реймса и Амьена, не смогли принять приверженности создателя Буржского собора к шестичастным сводам.

¹⁹ Ср., например: *Dempf A. Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung; eine geisteswissenschaftliche Studie über die Summa. München; Berlin, 1925.*

²⁰ *Bonaventure. In Lib. III Sent., dist., 9, art. 1, qu. 2.* О критике Бэконом подобных риторических приемов см. ниже.

²¹ См. еще раз ниже, с. 278 и далее.

²² S. Th., Prologue.

²³ Александр Гальский — очевидно, он первым ввел подробное членение — разделяет partes на membra и на articuli; св. Фома в S. Th. разделяет partes на quaestiones и articuli. В комментариях к «Сентенциям» partes обычно делятся на distinctiones, а те подразделяются на quaestiones и articuli.

²⁴ Эта первая часть, повествующая о Боге и о порядке творения, имеет следующую структуру:

I. Сущность и значение Св. учения (qu. 2–26);

a. Существует ли Бог (qu. 2);

1. Является ли утверждение о Его существовании очевидным (art. 1);

2. Является ли оно доказуемым (art. 2);

3. Действительно ли Он существует (art. 3);

b. Как Он существует или, скорее, не существует (qu. 3–13);

1. Как Он не существует (qu. 3–11);

2. Как мы Его познаем (qu. 12);

3. О Божественных именах (qu. 13);

- с. О деяниях Бога (qu. 14–26);
 - 1. О знании Бога (qu. 14–18);
 - 2. О воле Бога (qu. 19–24);
 - 3. О власти Бога (qu. 25–26);
- II. Трактат о пресвятой Троице (qu. 27–43);
 - a. О происхождении Божественных Лиц (qu. 27);
 - b. О Божественных отношениях (qu. 28);
 - c. О Божественных лицах (qu. 29–43);
- III. О творении (qu. 44— до конца);
 - a. Создание творений (qu. 44–46);
 - b. Различение творений (qu. 47–102);
 - c. Управление творениями (qu. 103 до конца).

²⁵ Типичным шедевром схоластического панегирика является *Collatio* (Сопоставление) Папы Климента VI, написанное им в честь Карла IV, где Карл сопоставляется с Соломоном по пунктам: *Comparatur* (Приобретатель), *Collocatur* (Распорядитель), *Approbatur* (Поощритель), *Sublimatur* (Возвышатель), причем каждый из этих пунктов подразделяется следующим образом:

A. *Comparatur. Solomon*

I. *in aliquibus profecit* (в чем преуспел):

- a. *in patriae magnitudine* (в служении великом);
- b. *in prudentiae certitudine* (в познании достоверном);
- c. *in iustitiae rectitudine* (в правосудии справедливом);
- d. *in clementiae dulcedine* (в кротости мягкой);

II. *in aliquibus excessit* (в чем превзошел):

- a. *in sapientiae limpitudine* (в мудрости чистой);
- b. *in abundantiae plenitudine* (в щедрости великой);
- c. *in facundiae amplitudine* (в красноречии пышном);
- d. *in quietae vitae pulchritudine* (в благости жизни прекрасной);

III. *in aliquibus defecit* (в чем оплошал):

- a. *in luxuriae turpitudine* (в разнузданности постыдной);
- b. *in perseverantiae longitudine* (в выдержке стойкой);
- c. *in idolatriae multitudine* (в идолопоклонстве людском);

d. in rei bellicae fortitudine (в ратном деле доблестном); etc., etc.

Мифографический трактат Райдуолла был опубликован Г. Либешютцем: *Liebeschütz H. Fulgentius Metaforalis // Vorträge der Bibliothek Warburg. Leipzig; Berlin, 1926. Bd IV*; о схоластической систематизации Овидиевых «Метаморфоз» (naturalis, spiritualis, magica, moralis [природные, духовные, магические, нравственные] и de re animata in rem inanimatam, de re inanimata in rem inanimatam, de re inanimata in rem animatam, de re animata in rem animatam [о живом в неживом, о неживом в неживом, о неживом в живом, о живом в живом]) см.: *Ghisalberti F. Mediaeval Biographies of Ovid // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1946. Vol. IX. P. 10ff.*, в частности p. 42.

²⁶ Ранние рукописи, издания и комментарии демонстрируют полное понимание того, что первая часть (Cantica) в действительности начинается с Песни второй (так, в ней, как и в двух других частях, будет 33 песни). В Тривульцианском манускрипте 1337 года (L. Rocca (ed.). Milan, 1921), как и в такой инкунабуле, как шпейеровское венецианское издание Венделина, мы обнаруживаем следующие заголовки: «Comincia il canto primo de la prima parte nela quale fae *proemio a tutta l'opera* („Начинается первая песнь первой части, служащая вступлением ко всей книге“. — *ит.*)» и «Canto secondo della prima parte nela quale fae *proemio ala prima canticha solamente*, cioè ala prima parte di questo libro solamente („Песнь вторая первой части, служащая вступлением только к первой кантике, то есть только к первой части этой книги“. — *ит.*)». Ср. Комментарий Якопо делла Лана (перепечатан в скарабеллиевском издании «Божественной комедии» 1866 года, с. 107 и 118): «In questi due primieri Capitoli... fa proemio e mostra sua disposizione... Qui (*scil.*, in Canto 2) segue suo proema pregando la scienza che lo aiuti a trattare tale poetria, siccome è usanza delli poeti in li principii delli

suoi trattati, e li oratori in li principii delle sue arenghe („В этих двух первых Главах <...> содержится вступление и демонстрируется расположение <...> Здесь — именно в Песни второй — следует свое вступление, в котором поэт просит Науку помочь ему укротить Поэзию, поскольку у поэтов существует традиция обращаться с подобной просьбой в началах своих трудов, а у ораторов — в началах своих речей“. — *ит.*)».

²⁷ *Petrarch. Sonnets and Songs / Mommsen T. E. (Intr.). New York, 1946. P. XXVII.*

²⁸ *Arnheim R. Gestalt and Art // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1943. P. 71ff.; Ibidem. Perceptual Abstraction and Art // Psychological Review. 1947. Vol. LIV. P. 66ff., в особенности p. 79.*

²⁹ S. Th. I, qu. 5, art. 4, ad 1.

³⁰ Париж, Национальная библиотека, Nouv. Acq. 1359; Лондон, Британский музей, Add. 11662 (ср.: *Prou M. Desseins du XIIIe siècle et peintures du XIIIe siècle // Revue de l'Art Chrétien. 1890. Vol. XXIII. P. 122ff.; а также: Schild-Bunim M. Space in Medieval Painting. New York, 1940. P. 155).*

³¹ Исключения: Фекан (после 1168), где повсеместно используются сложные колонны; восточный пролет Сен-Ле-д'Эссер (около 1190), имеющий чередующуюся структуру; Сент-Ив-де-Брэн (после 1200), имеющий сложные колонны в алтарной части; Лонпон, имеющий простые цилиндрические колонны.

³² Эти эксперименты с седьмой и девятой парами колонн нефа в Ланском соборе не оказали существенного влияния на последующее развитие, а колонны в Суассонском соборе — цилиндр с одной колонкой с внутренней стороны нефа — являются, на мой взгляд, своего рода редукцией полноценной шартрской *pilier cantonné* со всеми четырьмя колонками. Небрежно воспроизведенный в соборе Парижской Богоматери (вторая пара колонн в западной части), этот тип заслуживает внимания, прежде всего, благодаря своему влиянию

на провинциальные постройки, возведенные во второй половине XIII столетия (см. прим. 62), а также на форму столбов центрального нефа (*rond-point*), например, в соборах Реймса и Бовэ. О дальнейшем развитии *pilier cantonné* см. с. 301 наст. изд.

³³ Некоторые историки архитектуры склонны отождествлять высшую фазу готического стиля с Реймсом и Амьеном (неф) и усматривать в радикальном устранении стены центрального нефа в соборах Сен-Дени, Сент-Шапель, Сен-Никэз (в Реймсе) и Сен-Урбэн (в Труа) начало распада и декаданса («лучистая» готика («*Gothique rayonnante*») в противоположность «классической» готике («*Gothique classique*»). Это, конечно, вопрос терминологии (см.: *Frankl P. A French Gothic Cathedral: Amiens // Art in America. 1947. Vol. XXXV. P. 294ff.*). Правда, может показаться, что готический стиль, отвечающий собственным канонам совершенства, только там и выдерживается, где прозрачность стены доведена до предела технических возможностей, но в то же время достигается и максимальная «выводимость». Я даже подозреваю, что вышеупомянутая точка зрения вербально основана на том, что выражение «классическая готика», или «*Gothique classique*», автоматически предполагает следование пластическим стандартам греко-римской, а уж никак не готической «классики». По сути дела, мастера Амьена сами охотно взяли на вооружение застекленный трифорий Сен-Дени, как только его освоили (в трансепте и алтарной части).

³⁴ Интерпретация Виолле ле Дюка доведена до крайности в работе Лемера «Логика готического стиля». См.: *Lemaire L. La logique de style Gothique // Revue néo-classique. 1910. Vol. XVII. P. 234ff.*

³⁵ *Abrabam P. Viollet le Duc et le rationalisme médiéval. Paris, 1935* (о дискуссии см.: *Bulletin de l'office international des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. 1935. Vol. II.*)

³⁶ *Gall E.* Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik. Berlin, 1915; а также: Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Leipzig, 1925. Bd I. Перечень литературы, касающейся полемики Поля Абрахама, приведен в сочинении: *Kubler G.* A Late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts // *Gazette des Beaux-Arts.* 1944. Vol. XXVI. P. 135ff. — и дополнен Полем Абрахамом в его работе: *Abraham P.* Archéologie et résistance des matériaux // *La Construction Moderne.* London, 1934–1935. P. 788ff. (любезно предложенной моему вниманию профессором М. Шапиро).

³⁷ *Panofsky E.* Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures. Princeton, 1946. P. 108; о преобразовании *veluti* в *voluti* см.: *Panofsky E.* Postlogium Sugerianum // *Art Bulletin.* 1947. Vol. XXIX. P. 119.

³⁸ См.: *Kubler G.* Op. cit.

³⁹ Ср.: *Brunet E.* La restauration de la Cathédrale de Soissons // *Bulletin Monumental.* 1928. Vol. LXXXVII. P. 65ff.

⁴⁰ Ср.: *Masson H.* Le rationalisme dans l'architecture du Moyen-Age // *Bulletin Monumental.* 1935. Vol. XCIV. P. 29ff.

⁴¹ См., например, трактат, убедительно интерпретируемый Кублером (прим. 35), или яростные и вполне оправданные выпады французского специалиста Миньо в адрес возмутительной теории его миланских собратьев, согласно которой стрельчатые арки не оказывают давления на опоры (*archi spiguti non dant impulzam contrafortibus*) (ср.: *Ackerman J. S.* «Ars Sine Scientia Nihil Est». Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan // *Art Bulletin.* 1949. Vol. XXXI. P. 84ff.). Как свидетельствуют миланские тексты, воспроизведенные в указанном сочинении Аккермана (с. 108 и далее), термины *contrefort* и *arcboutant* («*archi butanti*») к исходу XIV столетия были в ходу даже в латинском и итальянском языках, а в XV и XVI веках оба употреблялись в фигуральном смысле (*Dictionnaire historique de la langue*

française publié par l'Académie Française. Paris, 1888. Vol. III. P. 575ff.; *Littre E.* Dictionnaire de la langue française. Paris, 1863. Vol. I. P. 185; *La Curne de la Palaye.* Dictionnaire historique de l'ancienne langue française. Paris; Niort, 1877. Vol. IV. P. 227). Термин *bouterec* (*Godefroy F.* Lexique de l'ancien Français. Paris, 1901. P. 62), должно быть, имел хождение вплоть до 1388 года, пока в английском языке не появилось слово «подпорка» (*battress*), а испанское *estribo* неизменно употребляется в трактате, интерпретируемом Кублером.

⁴² Поскольку верхний ряд аркутанов никак не влияет на устойчивость сводов, то его наличие подчас объясняли и простой «неуверенностью» (*Gaudet J.* *Eléments de théorie d'architecture.* Paris, n. d. Vol. III. P. 188). К. Конант предложил рассматривать это устройство как приспособление для защиты от напора ветра (*Konant K. J.* *Observations on the Vaulting Problems of the Period 1088–1211 // Gazette des Beaux-Arts,* 6th ser. 1944. Vol. XXVI. P. 127ff.).

⁴³ См.: *Gall E.* *Op. cit.,* в частности *Die gotische Baukunst.* S. 31ff.

⁴⁴ См.: *Gaudet J.* *Op. cit.* P. 200ff. Fig. 1076.

⁴⁵ *Vasari G.* *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.* Pt II. Proemio: «Потому что в колоннах они [т. е. готические мастера] не соблюдали тех размеров и пропорций, которых требует искусство, а смешивали их исключительно по своему усмотрению, делая колонны либо чрезмерно толстыми, либо чрезмерно тонкими, как велел им их вкус». Отмечая, таким образом, что соотношение частей готического сооружения определяется не антропоморфными идеями и что их пропорции могут изменяться в пределах одного и того же здания, Вазари, чья проницательность обострялась враждебностью, выявил основополагающий принцип, отличающий готическую архитектуру как от архитектуры классической, так и от архитектуры Возрождения и барокко. Ср.: *Neumann C.* *Die Wahl des Platzes für*

Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; zur Geschichte des Massstabproblems // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1916. Bd XXXVIII. S. 1ff. Также см.: *Panofsky E.* Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance // Städeljahrbuch. 1929. Bd VI. S. 4f., в частности S. 42ff.

⁴⁶ Шествие членов секты прыгунов-методистов. — *Прим. пер.*

⁴⁷ См.: *Crosby S. McK.* Op. cit.; о Буржском соборе см. также прим. 18.

⁴⁸ До недавнего времени считалось, что первый образец четырехъярусной композиции появился в Турнэ (около 1100). Однако два чуть более ранних, хотя и гораздо более примитивных образца — что еще раз демонстрирует тесную взаимосвязь между Фландрией и Англией — были обнаружены в Тьюксбери (основан в 1087) и Першоре (основан между 1090 и 1100); ср.: *Bony J.* Tewkesbury et Pershore, deux élévations à quatre étages de la fin du XIe siècle // Bulletin Monumental. 1937. Vol. XCVI. P. 281ff., а также p. 503ff.

⁴⁹ Пристройку дополнительных боковых приделов в Кельнском соборе (в других отношениях довольно строго следующего плану собора в Амьене) можно расценить как принесение в жертву главного замысла (в данном случае — равновесия между центрической и продольной композициями) ради второстепенного (в данном случае — устройства нефа и хоров). Примерно такую же картину можно наблюдать и в отношении опор ср.: с. 308 наст. изд. и далее).

⁵⁰ S. Th. I, qu. 1, art. 8, ad 2.

⁵¹ Patrologia Latina. Vol. 178. Cols. 1339ff.

⁵² *Bacon R.* Opus minus: «Quae fiunt in textu principaliter legendo et praedicando, sunt tria principaliter, scilicet, divisiones per membra varia, sicut artistaе faciunt, concordantiae violentes, sicut legistae utuntur, et consonantiae rhythmicae, sicut grammatici» (цит. по:

Felder H. Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden. Freiburg, 1904. S. 515). О предвосхищении канонистами (Иво Шартрский, Бернольд Констанцкий) метода *Sic et Non* см.: *Grabmann M.* Die Geschichte der scholastischen Methode. Freiburg, 1909. Bd I. S. 234ff.

⁵³ *William of Ockham.* Quodlibeta, I, qu. 10: «Quidquid de hoc senserit Aristoteles, non curo, quia ubique dubitative videtur loqui» (цит. по: *Ueberweg F.* Op. cit. S. 581).

⁵⁴ *William of Ockham.* In I sent., dist. 27, qu. 3: «Pauca vidi de dictis illius doctoris. Si enim omnes vices, quibus respexi dicta sua, simul congregarentur, non complerent spatium unius diei naturalis... quam materiam tractavi, et fere omnes alias in primo libro, antequam vidi opinionem hic recitatam» («Я не слишком много вынес из высказываний этого ученого. Ведь если бы собрать вместе все речи, которыми я с ним обменялся, то их продолжительность не заняла бы одного дня... данным предметом я занимался почти целиком в другом месте, в первой книге, прежде чем обнаружил приведенное здесь мнение», цит. по: *Ueberweg F.* Op. cit. S. 574ff.).

⁵⁵ См.: *Kunze H.* Das Fassadenproblem der Französischen Früh- und Hochgotik. Strassburg, 1912.

⁵⁶ Германия, по большей части отвергающая окно-розу (за исключением Страсбурга и сферы его влияния — в противовес Кельну и т. д.), приняла комбинацию окна с розой для боковых стен зальных церквей, что мы наблюдаем в Миндене, Оппенгейме, а также в церкви Св. Екатерины в Бранденбурге.

⁵⁷ На такое решение Либержьера, очевидно, натолкнули трансепты Реймского собора (до 1241), где большие окна-розы уже были вписаны в стрельчатые арки, однако все вместе еще не стало «окном». Треугольники над розами и под ними еще не были застеклены, а между розами и окнами, расположенными под ними, отсутствовало какое бы то ни было вертикальное соединение.

⁵⁸ *Villard de Honnecourt*. Kritische Gesamtausgabe / H. R. Hahnloser. (ed.) Vienna, 1935. S. 165ff., а также S. 62.

⁵⁹ Ср. здесь: *Bony J.* French Influences on the Origines of English Gothic Architecture // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. XII. 1949. P. 1ff., в особенности p. 8ff.

⁶⁰ См. также: *Porter Kingsley A.* Medieval Architecture. New Haven, 1912. Vol. II. P. 272. В редких случаях, как, например, в соборах Сен-Мартен в Бошервиле и Сент-Этьен в Кане (галерея), этот принцип уже применялся в романских постройках, но статус «стандарта» он приобрел, очевидно, только после Санса, где три разные толщины «выражаются» в капителях трех разных размеров. Однако мастера всегда были склонны пренебрегать небольшой разницей в толщине ради того, чтобы сохранить единообразие среди нескольких смежных капителей.

⁶¹ В Суассоне, Сен-Ле-д'Эссер и т. д. мы видим гораздо более решительный возврат к изначальному кентерберийскому типу — «нефной колонке» с отдельной капителью в половину высоты капители центрального столба.

⁶² То же самое проделывается и с капителями больших и малых колонок западных порталов, создавая тем самым разительный контраст с соответствующими элементами Амьенского собора.

⁶³ Подобная адаптация сплошного столба к идее *pilier cantonné* просматривается в поздних колоннах соборов в Бовэ (начиная с 1284) и Сезе (около 1260), а также в поздних колоннах собора в Ги (начиная с 1311). Правда, в двух последних случаях колонки со стороны аркад и боковых приделов отсутствуют, как будто идея сплошного столба наложила не на обычную *pilier cantonné* (с четырьмя колонками), а на колонну суассонского типа (имеющую только одну колонку); см. прим. 32.

⁶⁴ *Villard de Honnecourt*. Op. cit. P. 69 и далее, а также 29; надпись: «Istud bresbiterium inuenerunt Ulardus de

Hunecort et Petrus de Corbeia inter se disputando» — была приписана учеником Виллара, известного под прозвищем Мастер 2.

⁶⁵ Единственный пример подобного чередования капелл можно увидеть в Шартре, где такая организация мотивирована необходимостью использовать фундамент хоров XI века с тремя глубокими и широко расставленными капеллами. Но в Шартре капеллы суассонского типа на самом деле являются не чем иным, как полыми выступами внешней обходной галереи, предназначенными для того, чтобы все семь замковых камней могли располагаться по одной линии. В идеальном плане Виллара де Оннекура и Пьера де Корби капеллы являются окончательно сложившимися элементами и их замковые камни располагаются не по центру, а по краям смежных секторов внешней обходной галереи.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Надгробие архитектора Пюга Либержьера (ум. 1263). Реймский собор.
2. Отэнский собор. Западный портал. Ок. 1130.
3. Собор Парижской Богоматери. Центральный портал западного фасада. Ок. 1215 — 1220. После реставрации.
4. Генрих I Французский, жалующий привилегии монастырю Сен-Мартен-де-Шан. Книжная миниатюра. Между 1079 и 1096. Британский музей, Лондон.
5. Генрих I Французский, жалующий привилегии монастырю Сен-Мартен-де-Шан. Книжная миниатюра. Ок. 1250. Национальная библиотека, Париж.
6. Филипп I Французский, жалующий привилегии монастырю Сен-Мартен-де-Шан. Книжная миниатюра. Между 1079 и 1096. Британский музей, Лондон.
7. Филипп I Французский, жалующий привилегии монастырю Сен-Мартен-де-Шан. Книжная миниатюра. Ок. 1250. Национальная библиотека, Париж.
8. Аббатская церковь Мария Лаах. Вид с северо-запада. 1093–1156.
9. Мариенкирхе в Пирне (Саксония). Интерьер. 1502.
10. Реймский собор. Вид с северо-запада. Заложен в 1211.
11. Амьенский собор. Вид с северо-запада. Заложен в 1220.
12. Церковь Сен-Никэз в Реймсе (не сохранилась). Западный фасад. 1230–1263. Роза восстановлена ок. 1550.
13. Третья аббатская церковь в Ключни. План. 1088–ок. 1120. Нартекс ок. 1120–1150.
14. Амьенский собор. План. 1220.
15. Аббатская церковь Сен-Дени. Интерьер центрального нефа. Заложен в 1231.
16. Ланский собор. Интерьер хора. После 1205.
17. Шартрский собор. Интерьер центрального нефа. Заложен в начале 1195.

18. Реймский собор. Интерьер центрального нефа. Заложен в 1211.
19. Амьенский собор. Интерьер центрального нефа. Заложен в 1220.
20. Амьенский собор. Поперечное сечение колонны центрального нефа. Проект ок. 1220.
21. Аббатская церковь Сен-Дени. Поперечное сечение колонны центрального нефа. Проект ок. 1231.
22. Реймский собор. Мадонна в правом портале северного трансепта. Ок. 1211–1212.
23. Реймский собор. Открытые аркбутаны центрального нефа. Проект ок. 1211.
24. Даремский собор. Скрытые аркбутаны. Конец XI в.
25. Санский собор. План. Ок. 1140–1168.
26. Ланский собор. План. Ок. 1160.
27. Ланский собор. Вид с юго-запада. Заложен ок. 1160.
28. Аббатская церковь в Лессай (Нормандия). Интерьер. Конец XI в.
29. Аббатская церковь Сен-Дени. Западный фасад. Освящен в 1140.
30. Собор Парижской Богоматери. Западный фасад. Заложен в 1201. Верхний ряд окон ок. 1220.
31. Ланский собор. Западный фасад. Проект ок. 1160. Строительство начато ок. 1190.
32. Амьенский собор. Западный фасад. Заложен в 1220. Верхний ряд окон завершен в 1236. Окно-роза ок. 1500.
33. Церковь Сен-Никэз в Реймсе (не сохранилась). Роза на западном фасаде (частичная реконструкция).
34. Реймский собор. Окно нефа. Проект ок. 1211.
35. Собор Сент-Тринитэ в Кане. Трифорий. Ок. 1110.
36. Санский собор. Галереи трифория. До 1150.
37. Нуайонский собор. Галереи нефа и трифорий. Проект ок. 1170.
38. Церковь Нотр-Дам-ан-Во в Шалоне на Марне. Галереи хоров и трифорий. Ок. 1185.
39. Шартрский собор. Трифорий центрального нефа. Проект ок. 1194.
40. Реймский собор. Трифорий центрального нефа. Проект ок. 1211.
41. *Виллар де Оннекур*. Вертикальный разрез Реймского собора. Рисунок. Ок. 1235. Национальная библиотека, Париж.

42. Амьенский собор. Трифорий центрального нефа. Проект ок. 1220.
43. Аббатская церковь Сен-Дени. Трифорий центрального нефа. Проект ок. 1231.
44. Кентерберийский собор. Капитель колонны центрального нефа. 1174–1178.
45. Шартрский собор. Капитель колонны центрального нефа. Проект начала 1195.
46. Реймский собор. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1211.
47. Реймский собор. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1211.
48. Амьенский собор. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1220.
49. Амьенский собор. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1220.
50. Собор в Бовэ. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1247.
51. Аббатская церковь Сен-Дени. Капитель колонны центрального нефа. Проект ок. 1231.
52. Кёльнский собор. Поперечное сечение колонны центрального нефа. Проект ок. 1248.
53. *Виллар де Оннекур, Пьер де Корби*. Идеальный план алтарной части. Рисунок. Ок. 1235. Национальная библиотека, Париж.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абеляр Пьер 23, 218, 278, 279
Абрахам Поль 265, 266, 320
Августин Блаженный 221, 280, 314
Агафарх 127, 128
Агвилоний Франциск 108, 120
Аккерман Джеймс 320
Александр Гальский 218, 220, 315
Альберт Великий 23, 218
Альберт Саксонский 85
Альберти Леон Баттиста 82–84, 159, 177, 178, 180, 181, 184–187
Альтдорфер Альбрехт 92, 93, 205, 206
Альхазен (Ибн аль-Хайсам) 110, 120
Амальрих из Бены 312
Амвросий Медиоланский 280
Анаксагор 127–129
Андреа дель Кастаньо 190
Ансельм Бекский 218, 229
Антифил 137
Антонелло да Мессина 89, 91
Аполлодор 137
Аристотель 11, 13, 52, 53, 62, 86, 143, 156, 236, 237, 279, 280, 313
Арнольфо ди Камбио 53
Барбаро Даниэле 120, 129
Басси Мартино 190, 192–194, 198, 199
Беренгарий Турский 217
Берли Вальтер 85
Бернард Клервоский 217
Бернини Джованни Лоренцо 189
Бернольд Констанцкий 323
Бертани Витрувий Джованни 194, 198, 199
Бладелен Питер 176, 206
Боймкер К. 156
Бок Эльфрид 205
Боккаччо Джованни 137, 202, 204
Бомбиччи Франческо 206
Бонавентура, святой 23, 218, 220, 236, 314, 315

- Боневё Андре 167
Боррман Р. 157
Боттичелли Сандро 95, 208
Боутс Дирк 80, 81, 105, 176
Бозций Аниций Манлий
Северин 30
Брокгауз Генрих 118, 181,
187
Бронзино (Аньоло ди
Козимо) 199
Брудерлам Мельхиор 74,
162, 167, 170, 203
Брунеллески Филиппо 13,
82, 83, 98, 159
Бруно Джордано 13, 86,
165, 188, 208
Бургер Фриц 201
Буридан Жан 85
Бурместер Л. 130, 132
Бэкон Роджер 60, 120, 220,
279, 313, 315
Бюрнуф Эмиль 113
- Вазари Джорджо 102, 194,
197, 198, 204, 272, 321
Вайгельт К. Г. 159
Вайтцман Курт 17
Варбург Аби 8, 9, 12, 16
Ведеполь Теодор 201
Вейден Рогир ван дер 13,
80, 105, 175, 177, 206,
227
Венделин 317
Вентури Адольфо 170
Вергилий Марон Публий
142
Вернер Г. 116
- Вёльфлин Генрих 26
Виатор см. Пелерин Жан
Виллар де Оннекур 23, 158,
170, 233, 297, 309, 310,
325
Вильгельм Овернский 23,
218
Виммер Бонифаций 214
Винд Эдгар 8, 16
Виньола (Бароцци) Джако-
мо да 120, 180, 181, 191,
194, 197, 198, 200
Виолле ле Дюк Эжен 265,
319
Витело 60, 110, 120, 131–
133, 156
Витрувий (Полион) 42, 43,
112–115, 119, 123, 126–
129, 236
Витте Эммануэль де 92,
206
Виттинг Феликс 98, 129
Витквер Рудольф 8
Виц Конрад 54
Вольгемут Михаель 54
Вредеман де Врис Ханс 180
Вулф Оскар 147
- Гадди Таддео 202
Галилей Галилео 225
Галл Эрнст 266
Гаук Гвидо 37, 101, 114,
130–132, 138
Гаусс Кристиан 17
Гемин 112, 115, 124
Генрих I Французский 244,
245

- Гёте Иоганн Вольфганг 51
 Гийом из Санса 301
 Гиппарх 41
 Гитлер Адольф 16
 Гойлинкс Арнольд 52
 Гольбейн Ганс Младший 205
 Гольдшмидт Адольф 8, 17, 155, 169
 Григорий IX, Папа Римский 312
 Грин Т. М. 17
 Гроссетесте Роберт 313
 Грэмстоун Эдвард 176
 Грюнайзен В. де 130, 146
 Грюневальд Маттиас (Матис Нитхарт Готхарт) 96
 Гудйер Уильям 113
- Давид Герард 204
 Давид из Динана 312
 Дамиани Петр 217
 Данте Алигьери 222, 239
 Данти Игнацио 101, 120, 123, 180, 181, 191, 198, 200
 Дворжак Макс 16
 Де Вольф-Смит Генри 19
 Дегио Георг 221
 Дезарг Жерар 31, 93, 94, 132
 Декарт Рене 93, 225
 Дельбрюк Рихард 126, 130
 Демокрит 52, 127–129, 188
 Дёлеманн Карл 81, 147, 175
 Джованна де Ченами 173
 Джованнони Дж. 114, 115
- Джонсон Элвин 17
 Джотто ди Бондоне 12, 63, 66, 85, 96, 137, 145, 159, 201, 202, 225
 Диоскорид 139
 Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди) 53, 140, 199
 Дрого, архидиакон 248
 Дунс Скот см. Иоанн Дунс Скот
 Дуччо ди Буонинсеня 12, 63, 66, 68, 69, 85, 145, 159, 161–163, 166, 169, 203, 225
 Дюрер Альбрехт 8–10, 30, 54, 80, 87, 90, 91, 96, 98, 104, 105, 118, 119, 122, 177, 185–187, 206
- Евклид 34, 39, 40, 111, 119, 120, 122, 123, 129
- Жакмар де Эсден 167
 Жан де Шелль 23, 218
 Жан д'Орбе 23, 218
 Жан Кузен 180
 Жильбер де ла Поре 218, 229
- Заксль Фриц 8, 9, 16
 Зауерландт Макс 8
 Зевксис 137
 Зедльмайр Ганс 18
 Иво Шартрский 323
 Иоанн Бесстрашный 202, 204

- Иоанн Дунс Скот 221
Иоанн Скот Эриугена 217
Йенч Э. Р. 104, 105
- Каваллини Пьетро 159
Кавальканти Гвидо 222
Карл IV 316
Кассирер Эрнст 8–10, 14–18, 46, 143, 188
Катанео Пьетро 120
Кеплер Иоганн 38, 108, 110
Керн Г. И. 130, 133, 161–163, 170, 175, 203, 208
Кёллер В. 150
Климент VI, Папа Римский 316
Клотцен 51
Козьма Индикоплов 143
Конант К. 321
Конрад из Вехта 174
Коперник Николай 225
Корнелиус Г. 201
Корреджо 189
Корсатальо 198
Кристаллер Пауль 181
Кристуc Петрус 80, 175, 176
Кублер Джордж 320, 321
- Ламберт Иоганн Генрих 129
Лангтон Стефан 313
Ланфранк Бекский 218, 229
Латини Бруно 221
Ле Лу Жан 218
Лемер Л. 319
- Леонардо да Винчи 86, 99, 101–105, 118, 119, 177, 181, 186, 190, 198, 199
Лессинг Готхольд Эфраим 51, 99, 176
Либержьер Гюг 218, 231, 232, 289, 323
Либершютц Ганс 8, 317
Лигоцци Якопо 207
Лисицкий Эль 207
Ломаццо Джованни Паоло 189, 199
Лоренцетти Амброджо 12, 69, 70, 72, 82, 162, 164, 165
Лоренцетти Пьетро 163
Лоренцетти, братья 69, 83, 162, 163, 167
Лоренцо ди Биччи 69, 169
Лоуи Элиас 214
Лука ван Лейден (Лука Лейденский) 187
Лукиан 137
Лукреций (Тит Лукреций Кар) 112, 131
Людовик IX Святой, французский король 218, 220
- Мазаччо 13, 82, 204
Малевич Казимир Северинович 207
Ман Корнелиус 205
Мане Эдуард 222
Манегольд Лаутенбахский 217
Манн Томас 17
Мантенья Андреа 189

- Марбод Реннский 217
 Маритен Жак 18, 214
 Мастер Бертрам 73, 74
 Мастер из Хайлигенталя
 174, 175
 Мастер Франке 74, 166
 Мейстер Экхарт 222, 224
 Мейстер 129
 Мелоццо да Форли 189
 Мениль Жак 200
 Милле Г. 155
 Микеланджело Буонарроти
 189, 197
 Миньо 320
 Мондриан Пит 207
 Мор П. Э. 26
 Мосхус 141
 Мюллер Рихард 130
- Николай Кузанский 188, 227
 Николай Отрекурский 223,
 313
 Ньютон Исаак 225
- Обер Марсель 266
 Овидий (Публий Овидий
 Назон) 238, 317
 Оккам Уильям 85, 222, 224,
 225, 280, 313
 Олбрайт Уильям Фоксвелл
 214
- Палладио Андреа 194, 196
 Панофский Вольфганг 19
 Панофский Эрвин 7–27,
 179, 180, 214, 215
 Паули Вольфганг 17
- Пахер Михаэль 80
 Пеккам И. 60
 Пелерин Жан (Виатор) 40,
 180, 203, 204
 Пена Иоанн 123
 Перро Шарль 51
 Петер Рудольф 102
 Петр Авреолий 222, 223,
 226, 280
 Петрарка Франческо 222,
 239
 Петроний Гай 112
 Петруцци Бальдассаре 197
 Пизано Джованни 159
 Платон 52, 95, 126, 137,
 236, 237
 Плутарх 112
 Полибий 126
 Полигнот 137
 Помпоний Гаурик 74, 86,
 118, 181, 184–187
 Превостен 313
 Престель Якоб 128
 Прокл 56, 126
 Пфуль Эрнст 128, 137
 Пьер де Корби 309, 310,
 325
 Пьер де Монтро 23, 218,
 220, 231, 272, 299, 301,
 308
 Пьеро делла Франческа 13,
 82, 87, 98, 101, 181, 185,
 187
 Пюссель Жан 166
- Райбекиль фон 153
 Райдуолл 238, 317

- Рафаэль Санти 96, 189
Рембрандт Харменс ван
 Рейн 92, 96, 205
Ривий 129
Ригль Алоиз 26, 143
Риснер 120, 132
Робер де Курсон 313
Робер де Люзарш 23, 218
Робер Меленский 220
Родлер Иероним 178, 187
Ройденбах Бруно 20
Росцелин Иоанн 217, 222
Рюисброк Ян ван 224
- Саломон Рихард 8
Салье 51
Санти ди Тито 206, 207
Секст Эмпирик 112
Септимий Север 198
Серлио Себастьяно 120, 180
Сикс Жан 130
Скамоцци Винченцо 180
Слютер Клаус 226
Стен Ян 92, 205
Стржиговски И. 152
Сугерий, аббат 19–22, 218,
 227, 249, 274, 282
Сузо Г. 224
- Таулер И. 224
Телезио Бернардино 165
Тертуллиан Квинт Септи-
 мий Флоренс 112
Тибальди Пеллегрини 190,
 191, 193
Тициан (Тициано Вечел-
 лио) 207
- Уайт Хелен 214
Уголино да Сиена 69, 169
Уччелло Паоло 86
- Фикорони 137
Филипп I, французский
 король 246–248
Флемальский мастер
 (Кампен Робер) 206
Фолль Карл 201
Фома Аквинский 23, 60,
 218, 220, 221, 229, 234,
 235, 237–239, 257, 270,
 315
Фосийон Анри 266
Франджипани 199
Франк Эрих 126, 128, 129
Франкль Пауль 17
Френд А. М. 17
Фридлендер Вальгер 7, 16,
 175, 176
Фуке Жан 204
- Хаузер Арнольд 137
Хильдеберт Лавардинский
 217
Хюгель Йозеф 130
- Циммерманн Хильдегард
 175
- Чезариано Чезаре 129
Чеккотто 199
Ченнини Ченнино 177
- Шайерсвуд Уильям 313
Шантелу Роланд де 123

- Шапиро М. 320
Шаффнер 165
Шевалье Этьен 204
Шекспир Уильям 8
Шелль Жан де 23, 218
Шефер Х. 130, 134
Шёне Рихард 125
Шикхардт Вильгельм 37,
106–108, 110, 111
Шикхардт Генрих 38
Шо Квентин Л. 26, 215
Шонгауэр Мартин 54
Шпенглер Освальд 51
- Штанге Альфред 163
Шуази Огюст 265
Шуритц Х. 181, 201
- Эйк ван Хуберт 171, 175
Эйк ван Ян 74–80, 171,
173, 175, 176, 206
Эйк ван, братья 74, 170
Эйнштейн Альберт 15, 17
Эсхил 127, 128
- Якопо делла Лана 317
Янтцен Х. 200, 205

Панофский Э.
П 16 Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 336 с.: ил.
ISBN 5-352-00690-5

Серия «Художник и знаток» представляет работы крупнейшего западного искусствоведа XX века Эрвина Панофского. «Перспектива как „символическая форма“» публикуется на русском языке впервые, «Готическая архитектура и схоластика» выходит в новом, полном переводе.

Эрвин Панофский — корифей европейской науки об искусстве, основоположник американского искусствознания, легендарный создатель иконологического метода — заслуженно является одним из знаковых фигур в истории культуры прошлого столетия.

Книга предназначена для специалистов и для всех интересующихся искусством.

ЭРВИН ПАНОФСКИЙ **Перспектива как «символическая форма»** **Готическая архитектура и схоластика**

Ответственный редактор АННА ОБРАДОВИЧ

Редактор ЕЛЕНА КОЗИНА

Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ

Технический редактор ТАТЬЯНА ТИХОМИРОВА

Корректоры ТАТЬЯНА АНДРИАНОВА, ОЛЬГА МАХРОВА

Верстка АНТОНА ДЗЯКА

Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 25.03.2004.

Формат издания 75×100^{1/32}. Печать офсетная.

Тираж 5000 экз. Усл. печ. л. 14,8. Изд. № 690. Заказ № 2036.

Издательство «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192.

www.azbooka.ru

Отпечатано с диапозитивов в ФГУП «Печатный двор»

Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



Труды Эрвина Панофского «Перспектива как „символическая форма“» и «Готическая архитектура и схоластика» выбраны для данного издания за их внутреннее созвучие, они являют собой эссе о параллельной эволюции художественной формы и мысли. Первая работа публикуется на русском языке впервые, вторая выходит в новом, полном переводе. В книге сохранены авторские подробные примечания и состав иллюстраций. Издание предназначено для историков, искусствоведов и всех интересующихся искусством.

Эрвин Панофский (1892—1968) — корифей европейской науки об искусстве, основоположник американского искусствознания, легендарный создатель иконологического метода — является одной из знаковых фигур в истории культуры XX столетия. На его труды по сей день ссылаются искусствоведы всего мира, они изучаются на искусствоведческих факультетах высших учебных заведений.

Новая серия «Художник и знаток» знакомит читателей с памятниками мирового классического искусствознания. Каждая из книг является самостоятельным, завершенным научным исследованием, а в целом — это собрание искусствоведческих трудов, пользующихся заслуженным успехом.

ISBN 5-352-00690-5



9 785352 006900

WWW.AZBOOKA.RU