

некоторые его претензии к оригиналу и к переводу вовсе противоречат фактам. Целый ряд высказанных А.Л. Расторгуевым сомнений касается болевых точек науки об искусстве в целом, а это свидетельствует о том, что рецензируемая им книга Р. Рехта — событие. Полемика вокруг нее говорит сама за себя. Поэтому в настоящей работе предлагается как апология французской книги, так и попытка реабилитировать ее русский перевод.

Ключевые слова: Ролан Рехт, готика, литургия, собор, скульптура, алтарь, история искусства.

Abstract. The article is written in response to the recent publication in the “Vestnik Moskovskogo universiteta. Series 8. Istoriya” by A.L. Rastorguev, specialist in medieval art, about Roland Recht’s *Le croire et le voir. L’art des cathédrales. XIIIe–XVe siècle* and its Russian translation. His “reflections” are the most detailed and scrupulous review of Recht’s book since its publication in 1999. Rastorguev severely criticizes both the book and its Russian translation. He touches upon a whole range of issues in the history of medieval art, including theoretical ones. Since this review, even if belated, questions the scientific character of the book, and at the same time the competence of its author and translator, the latter found it necessary to respond to most of the comments made in the review. Many of them are quite justified. The translation really has inaccuracies, some words are missing in it, and the reviewer carefully collated it with the original text. However, a good part of the remarks is the subject of academic debates and some of them are based on the reviewer’s preferences and taste. They cannot be regarded as the final truth and, therefore, may not serve as an argument for total condemnation of the book and its translation. The reviewer, who himself makes regrettable mistakes, does not offer any positive program, and some of his critical remarks concerning the book and its translation are completely groundless. A whole series of doubts raised by A.L. Rastorguev is related to pain points of art history, and this is precisely what makes Recht’s book an event. The polemic surrounding it speaks for itself. This response offers both an apology of the French book and an attempt at rehabilitating its Russian translation.

Keywords: Roland Recht, Gothic, liturgy, cathedral, sculpture, altarpiece, art history.

* * *

Недавно «Вестник» прислал радостную весть: Алексей Леонидович Расторгуев опубликовал подробный обзор книги Ролана Рехта «Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков», вышедшей на французском в 1999 г. и в моем переводе — семь лет назад¹. Это известие обрадовало меня по двум причинам. Во-первых, это уже

¹ *Расторгуев А.Л.* Не верить и не видеть. Размышления по поводу книги Ролана Рехта «Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков» и ее перевода // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2021. № 3. С. 159–192. *Рехт Р.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV вв. М., 2014; *Recht R.* Le croire et le voir. L’art des cathédrales. XII^e–XIII^e siècle. Paris, 1999.

третья в нашей стране рецензия на русское издание². Но, если первые два отзыва представляют собой любительское упражнение в злословии, авторы которых не взяли на себя труд прочесть до конца даже перевод, то в новой рецензии книга разобрана целиком, причем местами перевод тщательно сопоставлен с оригиналом. Во-вторых, ее автор — хорошо известный среди наших искусствоведов знаток средневекового искусства, почти сорок лет преподающий средневековое искусство на отделении истории искусства исторического факультета МГУ.

Вместе с тем, явно что-то немаловажное, наболевшее заставило рецензента нарушить многолетнее молчание и взяться за перо. Опадения оказались не напрасны: от самой книги не оставлено камня на камне, а перевод и вовсе не должен был появляться на свет. Этот неутешительный вывод последовательно проводится на 30 страницах: перед нами, безусловно, самый подробный в мире анализ книги Рехта и, пожалуй, самый прочувствованный на нее отклик.

Отвечать на эту рецензию дело не слишком благодарное. Во-первых, мне придется спорить с тем, у кого я сам когда-то учился. Во-вторых, потому что вступить придется за книгу, которую писал не я. Между тем, тот взгляд на книгу Рехта, который предлагает рецензент, представляется мне спорным, даже если, парадоксальным образом, некоторые его претензии к ней совпадают и с моими, давно высказанными, но рецензентом не замеченными³.

Уже с первых строк рецензии становится ясным отношение автора к Ролану Рехту — у того с самого начала что-то не заладилось: даже «неясно, какой он окончил факультет, похоже, филологический» (с.160). Уточню, что *faculté des lettres* — не совсем то же, что наша «филология», учился он все же истории искусства, у Луи Гродеки. В 2000 г. заслуги тогда 60-летнего профессора и хранителя Страсбургского музея собора были удостоены едва ли не самой высокой

² Давыдов И.П. *Философия архитектуры Ролана Рехта // Религиоведческий альманах. 2016. Вып. 2. С. 114–139; Апполонов А.В. «Здесь вижу, здесь не вижу». Ролан Рехт и средневековые теории зрения // Там же. С. 140–161. Вторая схожа с обсуждаемой здесь рецензией по тональности, но концентрируется на «невежестве» автора в области средневековой философии, по нескольким цитатам, не удостоив «всё остальное» никакого внимания (с. 159) и вовсе не рассмотрев те самые «средневековые теории зрения», которые обещаны в заглавии. Обе рецензии ничего не говорят о переводе, Алексей Апполонов в заключении лишь пожурил «уважаемое издательство» за то, что оно переводит «подобную литературу».*

³ *Воскобойников О.С. Новые подходы к традиционным вопросам. Рец. на книгу: Wirth J. *Limage à l'époque romane*. Paris, 1999; Recht R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales. XII^e–XIII^e siècle*. Paris, 1999 // Одиссей. 2002. С. 365–378. Не заметил он и указанные выше две рецензии, и отзыв Р. Максвелла: *The Art Bulletin*. 2001. Vol. 83. N. 4. P. 757–762. Далее в тексте даются отсылки к страницам рецензии и к книге Рехта (Рехт, с. ...) или (Recht, p. ...).*

во Франции оценки — кафедры в Коллеж де Франс. Такие кафедры всегда *именные*, их названия отражают личные интересы их руководителей. Рецензента удивляет ее название (в его интерпретации): «История европейского искусства Средних веков и *современного*». Эта формулировка представляется ему «зияющим пропуском между этими двумя хронологическими крайностями, игнорирующим и Возрождение, и Новое время» (с.161). Рецензент, безусловно, отлично владеет французским, поэтому я очень удивился, что он слово “moderne” в названии кафедры перевел как «современное искусство» и не видит противоречия в собственном утверждении. “Moderne” по-французски охватывает как раз Новое время, т.е. период XVI–XIX вв., в то время как “contemporain” относится преимущественно к XX в., а “actuel”, которое рецензент переводит, ставя слово в кавычки, как «актуальное», относится попросту к искусству наших дней, к последним десятилетиям.

Рехт никогда ничего не игнорировал в истории искусства, и рецензент сам же это не раз подтверждает, хотя почему-то склонен видеть в этом что-то нездоровое, даже «одержимость» (с. 189). В любом случае, Рехт четко объяснил, в чем он в 2001 г. видел смысл своей работы в Коллеж де Франс, как и свои общие методологические позиции, во вступительной лекции «Предмет истории искусства». Поскольку вступительная лекция в Коллеж де Франс — всегда программный документ, своеобразный научный манифест (вспомним хотя бы «Порядок дискурса» Мишеля Фуко), я решил с согласия автора включить ее в русское издание, но наш с Ланой Мартышевой перевод рецензент предпочел вовсе не заметить.

Разбор книги начинается с критики большого историографического введения, которое призвано показать читателю, как искусство соборов указанного периода ценили, изучали и описывали со времен Вазари, т.е. с того времени, когда «готика», собственно, стала предметом рефлексии, рецепции, отторжения, наблюдения, причем как со стороны первых эрудитов и историков искусства, так и, что не менее важно, архитекторов, вплоть до Райта и Миса ван дер Роэ. Рецензенту эта первая глава представляется «очень суммарной» (с. 162), «поверхностным историографическим разбегом» (с. 164), написанным в «характерном небрежно-пренебрежительном тоне», с «покровительственным интонационным оттенком», «с презрительно-брезгливой интонацией» (с. 163). Из Ганса Зедльмайра (которого Рехт знал лично) Рехт якобы сделал чуть ли не «Геббельса, или, скажем, Петэна», при том что «масштаб его мысли просто не сравним ни с чем в истории искусства в XX в.» (с. 163). Известная работа Панофского об аббате Сугерии «небрежно» названа эссе (там же).

Здесь я уже чувствую свою ответственность, потому что интонации перевод как раз может передать, и мне вдвойне жаль, если такое впечатление все же складывается у русского читателя. Однако перечитывая и оригинал, и перевод, я пренебрежительного тона нигде не нахожу. Есть полемика, но есть и отличное понимание, на плечах каких гигантов мы все стоим. Термин «эссе» совсем не небрежен, им пользовался и сам Панофский, потому что со времен Монтеня он вошел в науку (хотя ранее чаще применялся во Франции к дегустации вин). Рехта упрекают и в том, что тот отверг «любимый Панофским» термин “ars nova” для описания фламандского искусства XV в. (с. 184), но я нигде не нашел такого сознательного отвержения, а исследователь вовсе не обязан им пользоваться. Панофский же попросту назвал этим явлением из истории музыки XV в. главу о творчестве Флемальского Мастера, отнюдь не возводя его в ранг парадигмы⁴.

С Зедльмайром, конечно, сложнее. Рехт пытался в 2000-х гг. организовать перевод на французский его монументальной книги 1950 г. «Возникновение собора»⁵, книги глубокой, для своего времени новаторской, смелой, иными сразу принятой в штывки, но, на мой взгляд, по-прежнему актуальной. Однако он отказался от этой идеи, сочтя, что Зедльмайр «дискредитировал» себя, опубликовав в 1955 г. «Утрату середины», в которой искусству XIX–XX вв. поставлен диагноз и объявлен приговор. Конечно, подобные голоса в эпоху двух великих войн звучали: достаточно вспомнить «дегуманизацию искусства» Ортеги-и-Гассета или «гибель» у В. Вейдле. Но именно это Рехт не хочет принимать, потому что считает — наряду с большинством коллег по цеху, — что историк искусства не прокурор. Поэтому Зедльмайра, мыслителя действительно замечательного, реально восприняли только в нашей стране, благодаря переводам Ю.Н. Попова и С.С. Ванеяна, много сделавшего и для понимания его метода⁶. Никакого «Геббельса» Рехт из него все же не делает, подоб-

⁴ *Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Vol. I. Cambridge, Mass., 1966. P. 150–151.*

⁵ *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.* Перевод слова “Entstehung” как «возникновение» представляется мне, вслед за Ванеяном, более правильным, чем «рождение» (нем. Geburt) у А.Л. Расторгуева, потому что Зедльмайр прекрасно понимал, что собор готической эпохи, это «всеобъемлющее произведение искусства», “Gesamtkunstwerk”, не родился в одночасье. Фрагмент книги в русском переводе и с комментарием С.С. Ванеяна см.: Храм земной и небесный / Сост. Ш.М. Шукуров. Вып. 2. М., 2008. С. 545–606.

⁶ *Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Пер. Ю.Н. Попова. СПб., 2000; Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Пер С.С. Ванеяна. М., 2008.* В немецкой профессиональной среде попытку осмыслить и творчески развить методы Зедльмайра сделал Герман

ными эпитетами не бросается и вообще не «похлопывает великих по высокому плечу» (с. 163–164).

Осуждая отсутствие полноценного аппарата сносок у Рехта, рецензент судит книгу вроде бы по строго научным критериям, как научную монографию. Это во многом верно, обоснованно, но все же следует учитывать, что автор писал для аудитории, далеко выходящей и за академические границы, и за рамки искусствознания, о чем сам говорит не раз и без всяких обиняков. Рецензент, с одной стороны, утверждает, что это «милая книжка для образованных полуневежд, которые обычно такие книги и читают», с другой — «заявка на открытие, на событие в научной жизни» (с. 166). Кого именно рецензент видит под загадочными «образованными полуневеждами», судить трудно, но никакой «заявки на открытие» у Рехта формально нет. Его реальные открытия связаны с более ранними штудиями, рецензента не интересующими: о Страсбургском соборе и его капелле Св. Екатерины 1340–1370 гг. и о скульпторе Николае Лейденском, в котором, с точки зрения рецензента, Рехт тоже ничего не понял и которого «напрочь оторвал от своего времени» (с. 184).

Книга «Верить и видеть» делает попытку свести традиции чисто го искусствознания, *pure et dure*, как говорят во Франции, с другими гуманитарными дисциплинами, а искусство соборов увидеть в свете религиозного, культурного и политического развития того общества, которое это искусство породило. Рехт здесь совсем не первый и вообще не утверждает, что что-то «открыл» или что нашел «ключ», хотя именно в этой претензии его обвиняет рецензент. «Поверхностный историографический разбег» призван показать, как много сделано предшественниками. А по ходу изложения периодически возникают и имена тех исследователей, которых, по мнению рецензента, Рехт игнорирует: Кимпеля, Франкля, Бони (с. 174).

Рецензент где-то нашел в книге две библиографии, одну «основную», одну «рекомендованную для дальнейшего чтения» (с. 174). Возможно, так перевели на английский: “*further reading*” как раз соответствует тому, что рецензент называет «простодушным школьным названием» (с. 164). И в оригинале, и в моем переводе она одна и названа “*orientation bibliographique*”, что я передал — довольно условно — как «литература по темам». Дело в том, что *вся* библиография Рехта, конечно, избирательна, потому что слишком широка поляна: архитектура, живопись, ювелирное искусство, оптика, литургия, богословие, францисканство, несколько стран, множество памятников. По любому вопросу, как общему, так и частному, ему можно

Бауэр, на мой взгляд, не слишком убедительно: *Bauer H. Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. München, 1976.*

предъявить претензии в том, что он чего-то не процитировал, не сослался. Значит ли это *по определению*, что он неаккуратен? Или мы обязаны к любой обобщающей работе прикладывать библиографию в 100 страниц, как к докторской диссертации?

Рецензента не устраивает уже слово «собор», “cathédrale”, вынесенное в название⁷. Автор якобы выбросил в пропасть великие памятники романики: Шпайер, Сантьяго-де-Компостела, третью базилику Клюни (с. 166–167). Он прав: в великих памятниках того периода, который мы привычно называем романским, действительно работа со светом, с поверхностью стены, с планом столь сложна, многогранна и выразительна по результату, что достижения следующего периода, готического, никак без них не объяснимы. Другое дело, что этот трюизм, в каком-либо доказательстве не нуждающийся, хорошо известен и Рехту. Неслучайно он ограничил (в отличие, кстати, от того же Зедльмайра) свой труд XII–XV веками, о чем рецензент в своей критике вовсе не говорит, но предлагает искать истоки собора в Клюни (с. 167). Это странно хотя бы потому, что Клюни — аббатство, пусть и великое, и его церковь — монастырская, несмотря на вполне «соборный» размах стройки, предпринятой аббатом Гуго во второй половине XI в.⁸ Кроме того, собор, т.е. кафедральная церковь города, главный храм диоцеза или архидиоцеза, как тип постройки существовал с IV в., и генеалогию не менее резонно возводить к тому времени, с которым через Каролингов связан и романский период⁹.

Спорен тезис рецензента о том, что ордерное построение опоры в сохранившейся части Клюнийской базилики сложнее самых развитых форм «лучистой» готики, “gothique rayonnant”¹⁰. Разве А.Л. Расторгуев станет отрицать, что мастер 1100 г. и мастер 1400 г. по-разному видят и выстраивают стену, по-разному профилируют колонну или фриз? Знает это и Рехт, поэтому по возможности подробно описывает эволюцию миндалевидных торусов и дробление поверхности опор. Большое внимание он уделяет раскраске внутренних поверхностей соборов и функции витража, но рецензент почему-то считает эти важнейшие элементы *архитектуры* готи-

⁷ В тексте рецензии оно написано по-французски почему-то с заглавной буквы и без акцента над «е».

⁸ Vergnolle É. L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture. Paris, 2009. P. 207.

⁹ Так делает, например, открыватель Клюни Кеннет Конант, чтобы сразу подчеркнуть, чем романская архитектура отличается от римской: Conant K.J. Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200. Harmondsworth, 1973. P. 6.

¹⁰ О разных значениях этого термина см.: Suckale R. Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. München; Berlin, 2003. S. 350–359.

ческого храма несущественными, не относящимися к «структурной системе готики» (с. 171). Признаюсь, я не могу найти этому утверждению никакого разумного объяснения. Не говоря о том, что *структурная система* — выражение такое же «содержательное», как *системная структура*, но как рассматривать готический собор без витража? Дело даже не в том, что витраж повествует, дает архитектуре содержание, но в том, что он именно системный по отношению к архитектонике, статике, всему тому, что рецензент наверняка включает в архитектуру в узком смысле. Достаточно вспомнить Сент-Шапель¹¹.

Все эти немаловажные «частности» и создают новую архитектуру с новыми визуальными эффектами. А их изменения иллюстрируют как раз то поступательное развитие архитектуры, в понимании которого рецензент автору отказывает (с. 177).

«Визуальность» и зрительные эффекты, пожалуй, вызывают у рецензента больше всего сомнений, порой граничащих с возмущением (с. 176). В их поиске он видит погоню за «модой» (с. 159), мечту «о написании фундаментального ключа» к прочтению искусства соборов (с. 171). Он прав: описать архитектуру можно только опираясь преимущественно на архитектурный анализ. Проблема в том, что этим Рехт и занят, когда говорит об архитектуре, причем вовсе не только в четвертой главе, но во всех, потому что готический собор — не только архитектура в узком смысле слова. И это не изобретение Рехта. Всё, абсолютно всё, что волнует Рехта, волновало в 1940-х — 1960-х гг. Зедльмайра, фон Симсона, Катценелленбогена, Панофского, в 1970-х — 1990-х — Зауэрлендера (ученика Зедльмайра), Кимпеля, Зукале, Ньюди, Пола Бински (у рецензента — Пауля) и многих других. Нет никакой погони за «модой» в том, чтобы рассматривать собор как *Gesamtkunstwerk*, потому что иначе попросту ничего не поймешь, это же завет Зедльмайра, которого рецензент как раз рекомендует переводить (с. 189). Собор строился для решения определенных религиозных задач, поэтому архитектура в узком смысле обретает в нем значение *только* в связи со всем убранством, внутренним и внешним, вместе с жертвенной чашей на алтаре¹² и надгробием, вмурованным в пол или стоящим в нефе, с моленными

¹¹ Рецензент почему-то пишет это название как «Сен-Шапель» (с. 179, 182), но я бы настаивал на общепринятом у нас присутствии «т» в слове Сент, поскольку во-французском перед гласной t читается. То же относится к Сент-Мадлен в Везле, которая в рецензии названа Сен-Мадлен (с. 176).

¹² Рецензент называет ее «каликсом» (с. 178), калькой с латинского «calix», в принципе термином понятным, но в медиевистике вроде бы не принятым, возможно, потому что им пользуются археологи для обозначения сосуда совсем другого рода.

образами, реликвиями и реликвариями, с порталами и «маргиналиями», украшавшими оконные проемы.

Торусы, валики, лопатки и стрельчатые арки не вырастают из планов (которые чертить на пергамене стали лишь в XIII в.). Их разрабатывали и строили люди, которым кто-то давал заказы, сообразуясь с функциями здания, с тем, как сделано у соседа¹³, и даже, не побоюсь этого слова, с модой своего времени. Если мы хотим понять архитектуру, наверное, стоит интересоваться и психологией людей, ее создававших и ценивших. Они приходили в церковь, чтобы молиться, исповедоваться, причащаться. Здесь земной путь христианина начинался, здесь же заканчивался. При том, что эта религиозная практика во многих основных своих чертах очень устойчива, даже несмотря на конфессиональные различия, она исторически менялась, и эти изменения отразились, среди прочего, в храмовом зодчестве. Узнать, как именно это произошло в каждом конкретном памятнике, в конкретной стране или в конкретном столетии — общее дело историков искусства и представителей других специальностей¹⁴. Рехт, оставаясь историком искусства, пытается увидеть и описать все эти сложные связи, отрицать которые было бы странно, поскольку это лишило бы средневековую архитектуру вообще всякого смысла.

Однако рецензент неоднократно указывает, что рассматриваемый автором материал «к делу» не относится. Произведения искусства «времени готики», которые он рассматривает, «не очень даже соборные», «как бы нанизаны на единый стержень нового зрения этой эпохи, как разноцветные колечки детской пирамиды на свою единую ось» (с. 165). Что именно рецензент считает достаточно, а что недостаточно «соборным», не раскрывается. Среди ненужных с точки зрения рецензента «колечек» оказываются рынок искусства, обряды, связанные с демонстрацией гостии, возникшие в Иль-де-

¹³ Например, фасад Сен-Дени, как считают Кимпель и Зукале, задумывался аббатом Сутерием и его мастерами как «конкурент» фасаду Сент-Этьен в Кане, созданному под покровительством герцогов Нормандии (*Kimpel D., Suckale R. Op. cit. S. 80–81*). Кельнский собор, заложенный в 1248 г., отошел от типичной для города и всей Империи романики и взял за образец только что выстроенную в Париже Сент-Шапель: заказчик, архиепископ Конрад Хохштаденский, сделал это сознательно для того, чтобы выразить неприятие имперской политики Фридриха II Гогенштауфена (*Branner R. St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture. London, 1965. P. 131–132*).

¹⁴ Примеров такого сотрудничества слишком много, чтобы их приводить, но для знакомства с историографической ситуацией, в которой возникла книга Рехта, но без связи с ней, полезно познакомиться со статьями Джеффри Хамбургера, Каролайн Байнам, Мэри Карразерс (не Каррутерс, как у рецензента), Герберта Кесслера, Кетрин Тахау в книге: *The Mind's Eye. Arts and Theological Argument in the Middle Ages / Ed. J. Hamburger, A.-M. Bouché. Princeton, 2006*.

Франсе на рубеже XII–XIII вв.¹⁵, оптика, которую в XIII в. называли “*perspectiva*” и которой действительно очень увлекались, причем в высших церковных кругах, непосредственно связанных с крупными архитектурными проектами. Рехт не утверждает, что литургика или оптика определили формы архитектуры, но рецензент в предварительном вердикте из семи пунктов (с. 177) утверждает, что книга скомпонована «вокруг совершенно ложной идеи о всеохватной и всё определяющей роли новых особенностей литургии XII–XIII вв.». Это неверно: Рехт, напротив, ищет параллели изменениям в богослужении как в формах религиозной жизни (подражание Христу, аскеза, личное благочестие мирян), так и в формах конкретных произведений искусства. И в этом он, как известно, вовсе не первый и вовсе не одинок¹⁶. При этом он принимает во внимание едва ли не все жанры и техники, связанные с храмом, за исключением разве что книжной миниатюры, поэтому обвинение в волюнтаристском и неполном подборе тоже представляется необоснованным.

Будучи историком искусства, Рехт действительно часто описывает зрительное впечатление. Характерный тому пример — Сент-Этьен в Бурже. Здесь рецензент ловит его на «целом ряде грубых ошибок», пришедших, как он считает, из некорректного прочтения плана в угоду тем самым зрительным впечатлениям. Одно из таких «впечатлений» — узость первой пары боковых нефов по сравнению со второй. Явление это необычно и заслуживает понимания. Рецензент считает, что мерить боковые нефы нужно по осям пилонов или «хотя бы от стены до стены», а то, что рассматриваемые нефы из-за массивности пилонов в реальном пространстве храма и впрямь уже крайних, его не волнует, потому что «осевые незыблемы». Глядя на план¹⁷, я полностью согласен, что осевые опоры в нем незыблемы, но памятник «живьем» говорит другое.

Как именно рецензент собирается мерить нефы, ограниченные не стенами, а пилонами, вообще загадка, но не менее важно и то, что памятник сознательно рассчитан на зрительное восприятие. И это главное, в чем я с ним дерзаю разойтись, в данном случае отстаивая даже не собственные исследовательские позиции (я не историк архитектуры), а позиции Рехта. Обмер здания действительно дает

¹⁵ Значение этого ключевого евхаристического обряда было отмечено еще Зедльмайром, который рассматривал его параллельно с возникновением того же «желания видеть», которое так занимает Рехта (*Sedlmayr H. Op. cit. S. 312*).

¹⁶ *Iogna-Prat D. La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800–v. 1200)*. Paris, 2006; *Palazzo É. Peindre c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*. Paris, 2016; *Idem. Le souffle de Dieu. L'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*. Paris, 2020.

¹⁷ *Kimpel D., Suckale R. Op. cit. S. 295*.



Центральный неф собора Сен Этьен в Бурже. Вид на запад.
Фото О.С. Воскобойникова

очень много, но объясняет он далеко не всё, не говоря уже о плане, который представляет собой проекцию на плоскость листа трехмерных соотношений. Рецензент ссылается на «превосходную статью Р. Борка, где всё вымерено до сантиметра»¹⁸. Его наблюдения, однако, относятся к общим пропорциям, и вымерено там совсем не всё, а лишь хор и фасад, и вовсе не до сантиметра. Более того, встав в центральном нефу вровень с рядом опор, замечаешь, что они стоят на одной линии, но все же не совсем прямой: погрешность достигает 15 см. Это именно зрительная констатация факта, такая же, как констатация утолщения опор в западной части храма. Подняв глаза к своду, видишь, что сорокаметровые линии многочисленных вертикальных тяг не всегда совпадают с линиями тросов, на которых подвешены к своду светильники и которые по определению вертикальны. К сожалению, из-за параллакса отразить эту особенность на фотографии невозможно. Что нам с этими фактами делать? Как их трактовать? Решить, что лучшие мастера своего времени не умели нормально

¹⁸ Рецензент ссылается на самом деле на предварительные замечания, изложенные на четырех страницах, но важнее собственно, выведенные в интерактивном режиме графические материалы. — URL: <https://journal.eahn.org/hosted/bourges-supplement/#slide-29> (дата обращения 25.09.2021).

связать геометрически точный план с реальным фундаментом? Или что готический храм, даже великий, с подобными погрешностями, «пульсирует» словно Парфенон, который, как известно, избегает прямых? Или что эти погрешности — дань каким-то представлениям о «правде жизни», ведь природа не терпит математической точности? Нам остается только гадать. В любом случае, даже задаться подобными неспранными вопросами мы сможем только на месте.

При всем недоверии к «визуальности», к «оптически визуальному началу», как несколько туманно выражается рецензент (с. 164), он, будучи *предметником* в высоком смысле слова, не станет отрицать, что памятник архитектуры, как любое произведение искусства, должен быть в первую очередь *осмотрен*. Описание и анализ основываются на результатах осматривания и без одного невозможны. Чем более глаз историка искусства привычен смотреть памятник, тем он опытнее. Чем лучше он зрительные впечатления соотносит с геометрически точными проекциями постройки всех типов, тем более основательны его интерпретации. Но при этом давно известно, что у каждой эпохи — свой глаз, свои навыки зрения, своя «оптика», свое, как говорил Вёльфлин, «видение»¹⁹. Таким специфическим *видением* обладал и человек «готической» эпохи, создатель, ценитель и прихожанин собора. Игнорировать это нельзя.

Этим и занимается Рехт, он смотрит и описывает видимое, как смотрит и описывает всякий искусствовед. Говорить, что его взгляд подобен фонарику, который что-то во тьме выхватывает, не показывая остального (с. 179), значит попросту обвинить его в профнепригодности. Между тем Рехт, приглашая нас зайти в собор и осматривать его, понимает, что наш диалог с искусством готики возможен, если мы зададимся вопросом, как на него смотрели его создатели, чем их «глаз», как образно выражаются историки искусства, отличается от нашего. В этом, если угодно, его — историка искусства — профессиональная прихоть, право, и в этом же — профессиональный долг. Но в этом праве и в этой способности рецензент ему последовательно отказывает (с. 165), приходя к неутешительному выводу: «Просто Рехта не интересует реальный архитектурный анализ в этой его работе, и он пренебрегает, увы, материальной реальностью памятника. Рехта интересует только Рехт» (с. 174). Иногда «грубые ошибки», «неаккуратность» (с. 169), «невнимательность» (с. 182) и «неточности» списываются на «усталость» мэтра (с. 168) и даже на «небрежность старческого зрения» (с.172). Рехту было к 1999 г. не-

¹⁹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2002. С. 281–282.

многим меньше шестидесяти, и он тогда уже носил очки, но я не уверен, что подобная аргументация рецензента что-то объясняет. Если приемлема вообще.

Конечно, многие памятники архитектуры могут трактоваться по-разному в конкретных деталях или в целом. Многое — рецензент прав — в их истории спорно, подтверждается или не подтверждается документами, археологией, стилистическим анализом. Причем это касается ключевых памятников, фактически всех: такой комплекс, как скульптурное убранство Реймского собора, остается предметом дискуссий²⁰, иконографическая программа витражей Сент-Шапель реконструируется весьма приблизительно²¹, трактовка витражной программы Шартра как единого целого едва ли возможна²². Рехт очевидным образом сглаживает некоторые острые углы, как сглаживает их по необходимости любой учебник и любая обобщающая книга. Санс описан без учета строительных кампаний, но это не значит, что автор представляет его как «совершенно гомогенную постройку» (с. 173). Наоборот, он показывает синтез художественных и технических приемов на переходном этапе. Рецензент считает фантазиями, не подкрепленными текстами, что сугериевский хор «обветшал» к середине XIII в., когда строился новый неф (с. 173), но представленная Рехтом точка зрения действительно бытует, хотя я вовсе не берусь за нее отвечать, не будучи специалистом²³. Отсутствие письменных свидетельств еще не превращает гипотезы в «измышления» или «фантазии».

Наконец, последнее, в чем я считаю своим долгом вступить за автора. Рецензент представляет дело так, что Рехт идет в сознательное наступление на стилистический анализ: «Изучая способы описания избранных Рехтом памятников скульптуры, обращаешь внимание на то, что он выступает молчаливым, но стойким противником стилистического анализа». Рецензент считает, что автор «бережно избегает определяющую всё и вся категорию готического натурализма», оставив за скобками «самое главное, что случилось в

²⁰ Последняя из высказывавшихся точек зрения — 1250–1260-е гг.: *Wirth J. La sculpture de la cathédrale de Reims. Sa place dans l'art du XIII^e siècle.* Genève; Paris, 2017. P. 120–135.

²¹ *Lagabrielle S. La baie de Judith à la Sainte Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu // Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux / Ed. S. Hériché-Pradeau, M. Pérez-Simon, Paris, 2013. P. 130–138.*

²² *Mahnes-Deramble C. Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres.* Paris, 1993.

²³ *Kimpel D., Suckale R. Op. cit. S. 87–88. Frankl P. Gothic Architecture. Revised Edition by P. Crossley. New Haven; London, 2000. P. 67 (первое изд. — 1962).* Характерно, что предположение о проблемах статики в сугериевском хоре выдвигали как раз те, кого рецензент противопоставляет Рехту и резонно считает авторитетами.

готическом изобразительном искусстве — рождение непосредственной достоверности изображения» (с. 181).

В этой претензии меня удивило абсолютно *всё и вся*. Во-первых, Рехт не молчит. Во-вторых, этот самый натурализм нигде у него не отрицается, а напротив описывается, изучается, осмысляется. В-третьих, это делается методами стилистического анализа, которому он имел несчастье учиться не у рецензента, а у своих французских учителей. В-четвертых, всё, о чем он говорит, как раз является предметом изучения со времен как минимум Фёге и Дворжака, впервые на научном уровне поставивших вопрос о готическом натурализме, в отличие от натурализма иных эпох²⁴. В-пятых, натурализм, верность природе значит для изобразительного искусства готики и, следовательно, для собора очень многое, но, конечно, не «всё и вся». В-шестых, словосочетание «непосредственная достоверность изображения» под пером профессионального историка искусства вызывает у меня недоумение. Как он эту *непосредственную* достоверность себе представляет? Как фотографию? Но и она преображает действительность. Тем более — резец или кисть. Или мы должны смотреть на готические надгробия, скажем, в Сен-Дени как на *достоверное* изображение десятков французских правителей? Тогда почему они все на одно лицо, а складки одежды не подчиняются закону всемирного тяготения? И почему, учитывая значимость этого королевского заказа 1263–1264 гг., шестнадцать созданных тогда надгробных статуй явно уступают по качеству апостолам Сент-Шапель? Потому что умение быть «достоверным» еще не означало отказа от целого ряда условностей и условий²⁵. Или, напротив, почему на одном из порталов того же западного фасада Реймса один святой епископ смотрит на нас строго испытующе, эдаким «инквизитором», другой, с откоса, напротив, лучится добротой и состраданием? Разве это соответствует характерам этих конкретных святых? Вряд ли. Скорее речь о двух моделях или типах отношений между пастырем и паствой²⁶. А это значит, что подражание действительности, эмпиризм, создание худо-

²⁴ Vöge W. Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200 // Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 49. 1914. S. 193–216. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001. С. 114–134 (часть большого эссе «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи», опубликованного в 1914–1917 гг.).

²⁵ Лица и фигуры Меровингов, Каролингов и Капетингов похожи и следуют единой типологии, чтобы явить династическую преемственность власти, хотя свою роль сыграла и элементарная спешка (Williamson P. Gothic Sculpture. 1140–1300. New Haven; London, 1995. P. 154–155).

²⁶ Kurmann P. Die Vermenschlichung der Heilsbotschaft. Französische Skulptur der Gotik 1140 bis 1260 zwischen Realitätsnähe und hieratischer Feierlichkeit // Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter / Hg. M. Buchsel, P. Schmidt. Berlin, 2005. S. 105.

жественными средствами эффекта реальности, «всамделишности» не самоцель, а средство для достижения не только художественных задач.

«Непосредственной достоверности изображения» не существует в искусстве, потому что оно не протоколирует действительность. Но оно может в той или иной степени, в определенном месте и времени, следовать или не следовать эмпирической данности. Вряд ли этот трюизм нуждается даже в формулировании, но я вынужден его привести потому, что рецензент обвиняет автора в игнорировании стилистического анализа или в неудачных стилистических сравнениях, в неточности стилистических формулировок.

Рецензент считает термин «маньеризм» неприменимым к явлениям, предшествовавшим тому стилю, который резонно относят к XVI в. Однако современное искусствознание давно оперирует «маньеризмом», «барокко», «классикой» и даже «классицизмами», говоря о самых разных эпохах, от древности до наших дней. Поэтому и Рехт, например, для описания стиля апостолов Сент-Шапель говорит об «аттицизме» (Рехт, с. 229), указывая, что в истории пластики есть открытия и есть подражания, более или менее творческие. Ни о какой «вычурности» или «капризности» он нигде не говорит, потому что суждения эти оценочны. Между тем из рецензии мы выясняем, что Слютера Рехт не понял, запутавшись в складках драпировки, Николая Лейденского выбросил из контекста, Мессершмидта приплел не к месту. Но что имеет в виду сам рецензент, когда называет произведения Николая Лейденского «самыми пронзительно-острыми памятниками искусства позднего Средневековья» (с. 160)? Что именно рецензент называет «пронзительно-острым» в знаменитом страсбургском бюсте мужчины, опирающегося на локоть, или в баден-баденском «Распятии» Николая Лейденского²⁷? Может быть, гвоздь, которым проткнуты ступни Спасителя? Он хотя бы действительно «остр», «пронзает» и производит щемящее душу впечатление, когда стоишь *под* Распятием. Что хочет сказать наш рецензент, когда называет Мессершмидта «некромантом и психопатом XVIII века», а его скульптуру — «отвратительными пародийными гримасами мимических опытов» (с. 180)? Это стилистические категории или результат стилистического анализа? Или указание на то, что им не место в истории искусства? С этим согласиться, увы, не могу.

Возможно, Рехт привел сравнение походя, что-то напутав, не проверив, к чему вроде бы прибавились и неточности моего перево-

²⁷ *Recht R. Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*. Strasbourg, 1987. P. 139–149, 342–343; *Recht R., Dupeux C., Roller St. Nicolas de Leyde. Sculpteur du XVe siècle. Un regard moderne*. Strasbourg, 2021. P. 155–156, 160–163.

да²⁸. Но он не выстраивает генеалогической цепочки между скульптором Нового времени и «маргинальными головами» Реймса (при желании такую цепочку, в том числе, через физиогномическую литературу, выстроить можно, но она будет длинной). Эти «маргинальные головы», которые в литературе условно называют также «масками», для рецензента «изумительны», «очаровательны», представляют собой «эмоционально-психологический эксперимент той мастерской, которой мы обязаны знаменитыми улыбками ангелов Реймса» (с. 180). Я полностью разделяю восторг рецензента по поводу Реймса, но не считаю возможным «изумительность» и «очаровательность» использовать в качестве аргумента в научном споре и уж тем более не считаю их результатом стилистического анализа. Психологическое же состояние того или иного художника (рецензент не отрицает, что Мессершмидт все же скульптор, а не только «некромант» и «психопат») в связи с его искусством требует спокойного рассмотрения²⁹. То, что *гримасничают* и мессершмидтовские «головы» 1770-х гг., и некоторые реймские «маски» 1220-х, факт! Что именно рецензент называет «эмоционально-психологическим экспериментом», я не понял: кто и как его в Реймсе ставил³⁰?

Значат ли все эти спорные моменты и неточности в книге, что автора интересует только автор, что «его откровенно заносит» (с. 180) и что «авторское опережающее желание отличиться новаторской экстравагантностью оценок пусть недостаточно обоснованно, а все же пересиливает здравую правду истории» (с. 173)? Хочет того

²⁸ Рецензент пишет, что я тайне поправил автора. Уточню: с дюжину исправлений я в книге действительно сделал, но, естественно, после обсуждения с автором, о чем и пишу в предисловии.

²⁹ Wittkower R., Wittkower M. Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution. London, 1963. P. 124–132.

³⁰ Зауэрлендер считает принятое на Западе обозначение этих голов «масками» чисто искусствоведческой условностью, не объясняющей сути дела (*Sauerländer W. Vom Gelächter des Teufels zur Ironie der Philosophen // Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste. 1999. Bd. 13. S. 37*). Резонно отмечалась, однако, и генетическая связь их с античными театральными масками, знакомыми средневековым мастерам по иллюстрированным рукописям Теренция, известным со времен Каролингов (например, BAV lat. 3868. Fol 4v). (*Müller M.E. Das Lachen ist dem Menschen eigen... Seine Darstellung in der Kunst des Mittelalters // Seliges Lächeln und höllisches Gelächter. Ausstellungskatalog Dommuseums Mainz. Regensburg, 2012. S. 71*). См. также: *Воскобойников О.С. Литературные истоки готической физиогномики // Polystoria. Зодчие, конунги, понтифики в средневековой Европе / Сост. М.А. Бойцов, О.С. Воскобойников. М., 2021. С. 136–164*). Единственным источником для полноценного изучения реймских масок, на месте зачастую невидимых без специальных лесов, либо видимых лишь в одном ракурсе, следует считать более-менее полный фотографический свод, использующий фотографии XIX–XX вв., подготовленный Рихардом Хаманом-МакЛином и Изе Шюслер: *Hamann-MacLean R., Schüssler I. Die Kathedrale von Reims. Bd. II. Die Skulpturen. Stuttgart, 1996*.

рецензент или нет, но под его пером «усталый мэтр» превращается в самовлюбленного и ленивого неряху, который «слишком поверил в свое академическое величие», в погоне за регалиями состряпал книжку из «более ранних переработанных статей», подвержен «такому неприятному качеству, как научная мода», предался неким загадочным «феминистическим играм» с Утой³¹, создал «научную абстракцию, не существующую в реальной истории» (с. 184). Этот результат, заключает рецензент, не просто «плохая книга», но еще и «типичная книга нашего времени на этом языке» (с. 189).

Можно соглашаться с некоторыми замечаниями рецензента или, напротив, опровергать их. Иные проще проигнорировать за бессмысленностью спора. Как я уже писал, некоторые наблюдения рецензента, во-первых, точны и небезосновательны, некоторые — совпадают с моими. Но с общей оценкой я, естественно, согласиться не могу. Обход спорных вопросов, кажущееся рецензенту поверхностным любое описание любого памятника, спорные формулировки — не то же, что ложь, слепота, беспамятство или тщеславие. У меня нет никакого желания выгораживать здесь характер автора и выяснять мотивы написания книги. Возможно, что Рехт мечтал о парижской кафедре и ордене Почетного легиона, всех тех лаврах, которые с самого начала обеспокоили рецензента, — не мне судить. Я знаю лишь, что возникла книга вовсе не из переработанных статей (не знаю, что именно рецензент имеет в виду, он ни на что не ссылается), а, напротив, представляет собой созданный *ad hoc* синтез сорокалетней работы. В этом, на мой скромный взгляд, как раз залог успеха книги за рубежом. Этот успех излишне раздражил рецензента. Обилие *своевременных* рецензий в серьезной западноевропейской периодике говорит само за себя, но наш автор считает даже в целом положительный отзыв Р. Гиббса «достаточно отрицательной рецензией, написанной очень вежливым рецензентом» (с. 187). Действительно, в рецензиях обычно не принято переходить на личности, но, если автор не прав, этого никто не скрывает. Правда, делается это всегда вскоре после выхода книги, а не двадцать лет спустя.

³¹ Видимо, имеется в виду трактовка фигуры маркграфини (у рецензента — графини) Уты в хоре Наумбургского собора, для понимания которой Рехт приводит цитату из «Романа о Розе» (Рехт, с. 238), по мнению рецензента — «фривольную» (с. 183). Не совсем ясно, что именно здесь фривольного. Цитатами из куртуазных романов для объяснения жестов и мимики этих замечательных фигур пользовался Зауэрлендер, на которого Рехт и ориентируется (*Sauerländer W. Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen // Die Zeit der Staufer. Geschichte — Kunst — Kultur / Hg. R. Hausherr, C. Väterlein. Stuttgart, 1977. Bd. 5. S. 191–194, 231*). Это исследование остается по сей день самым серьезным разбором всех связанных с Наумбургскими ктиторами проблем, включая традицию истолкования их жестов, одежды и мимики.

Теперь перейдем к моему переводу. Если в работе Рехта отдельные фрагменты показались рецензенту хотя бы «занятыми», то в моей он не находит ни одного достоинства. По его словам, перевод пестрит неточностями и грубыми ошибками фактически на каждой странице. Все они, по мере чтения, множатся, становятся «феерическими», «грубейшими», «чудовищными», они сбивают с толку и вводят «в ступор» (с. 178). Вместе с «неточностями автора» они сливаются в «густую смесь», которая «делает текст трудноватым для восприятия специалиста (видимо, рецензента) и совсем непонятым для простого читателя» (с. 168). Во всех разделах перевод «небрежен и поверхностен, похож скорее на примерный пересказ», а в главе об архитектуре «неграмотен до самого основания. Переводчик не владеет элементарными знаниями в области терминологии истории архитектуры» (с. 171). Единственное исключение почему-то сделано для моих фотографий, но делал я их, как выясняется, в беспамятстве, а подписал в русском издании «с гордостью» (с. 177). Одним словом, я окончательно загубил и без того очень плохую книгу: «ее перевод — это неаккуратный пересказ, в котором ошибки и пропуски, неправильные сведения и немыслимая терминология на каждой странице. Из нее убраны иллюстрации автора и добавлены другие, в самых важных местах с ложными подписями; из нее убраны примечания, которые все же есть у Рехта» (с. 190). В заключение рецензент выражает свое сожаление в связи с тем, что перевод «ординарного профессора НИУ ВШЭ О.С. Воскобойникова» награжден французской премией имени Мориса Ваксмахера.

Понятно, что переводчику остается превратиться в дым. Но, поскольку последние фразы звучат прямым обвинением, я начну с некоторых технических моментов. Иллюстрации в русском издании — последнее, что мне хотелось бы защищать. Иллюстрации во французском издании принадлежат не автору, а издательству «Галлимар», которое делиться ими отказалось. Автор готов был опубликовать русский перевод вовсе без иллюстраций, и мы пошли на компромисс. Пришлось искать замены среди моих фотографий: отсюда «с гордостью» поставленное имя фотографа. Остальное пришлось взять из Википедии. Результат в целом вышел действительно малоубедительным, подписи к Буржу и Шартру перепутаны. Тем не менее, я не нашел ошибок в подписях к моим фотографиям, поэтому в данном случае считаю обвинение рецензента необоснованным. Примечания в книге действительно есть, их десятки, и все они присутствуют за исключением трех, снятых с согласия автора.

В том, что касается точности передачи терминологии, должен признать, что местами я «бит». Разобрать все казусы, к сожалению, не представляется никакой возможности, поэтому остановлюсь на наиболее вопиющих. Четырехэтажных соборов (с.172) действительно не существует, а бывают четырехъярусные, но, используя слово «этаж» в переводе термина “*étage*”, я ошибся в трех местах (Рехт, с. 127, 130, 141), в остальных пользуясь правильным термином «ярус». “*Pilier*” и впрямь не всегда пилястр, а периодически пилон, опора. Заалтарный образ, “*retable*”, пожалуй, сегодня я назвал бы алтарным, как предлагает рецензент, у рецензента приставка «за» вызвала глубочайшее удивление. Но дело в том, что алтарные престолы в Средние века украшались изобразительными программами в том числе на лицевой стороне и по периметру³². Мне показалось, что термин «заалтарный», периодически появляющийся в специальной литературе по отношению к ретаблям³³, как раз поясняет, что образ стоит за престолом, на задней его кромке, как рецензент абсолютно верно замечает (с. 168). Я местами неверно называю «амвоном» высокую преграду, отгораживавшую клир от мирян посреди храма, там, где находился главный алтарь. Из-за отсутствия общепринятого термина я предложил (см. мое прим. 2, Рехт, с. 86) сохранить французский термин “*jubé*”, восходящий к богослужебному возгласу “*Jube, domine*”, «Повели, владыко», который звучал как раз с этой преграды. Но сам же, к сожалению, упустил целый ряд мест, где неправильно передавал “*jubé*” как «амвон». Рецензент называет “*jubé*” «алтарной преградой», но и это не слишком удачно, потому что готический “*jubé*” отгораживал не только алтарь, но скрывал весь хор от глаз верующих. По размерам он на самом деле сильно превосходил алтарные преграды предшествующих эпох, превращаясь, по сути, в самостоятельное пространство в самом «сердце» собора, в чем можно воочию убедиться, например, в Амьене.

Колонну Бичевания Христа следовало бы так и называть, но я не называю ее «столбом истязания Его», как уверяет рецензент (с. 169),

³² Знаменитый «Верденский алтарь» в Кластернойбурге (1181) сейчас представляющий собой триптих, стоящий на задней кромке престола, задумывался Николаем Верденским и заказчиком августинским каноником Вернхером, видимо, для украшения амвона либо для периметра престола, а нынешний облик обрел в 1331 г., после пожара, который, по счастью, не уничтожил этот шедевр (*Röhrig Fl. Der Verduner Altar. Klosterneuburg, 2004. S. 18–20; Lasko P. Ars sacra. 800–1200. New Haven; London, 1994. P. 260–261*).

³³ Елена Золотова предлагает переводить “*rétable*” как «алтарный полиптих» или «алтарь», что тоже сбивает с толку, потому что большинство алтарных образов полиптихами и вообще створчатými не были (*Золотова Е.Ю. Французско-русский словарь терминов искусства. М., 2003. С. 168*).

а пишу, что Христа на нем истязали, с чем вряд ли поспоришь. В описании опор собора Парижской Богоматери я не перевел термин “*taillé en délit*”, буквально означающий кладку камня стороной, противоположной постели. Это важное упущение, потому что этот принцип сечения и кладки камня, рискованный для статики, придавал вертикалям готического храма особый эстетический акцент: волокна камня, знатоку видимые, оказывались вертикальными. Однако рецензент, делая мне резонное замечание, своего варианта не предлагает. Значит ли это, что русского термина не существует? Схожая ситуация с “*guillauchage*”, который я, естественно, перевожу как «гильюширование», но рецензенту это «звучит дико», вместе с «чеканкой» и «штамповкой» (с. 168). Все эти техники, говорит рецензент, XII в. незнакомы. Но тогда хотелось бы узнать, какие знакомы и как именно я должен был перевести “*estampage*”. Как «тиснение»? Значит ли это, что при работе с металлическим листом в XII в. не использовали молоточка? Правильный вариант опять же знаком лишь рецензенту, но он им не делится, констатируя лишь, что «просто переводчик не знает техник прикладного искусства».

Я неудачно перевел французское “*princes*” как «князья», когда речь заходит о статуях Наумбургских ктиторов, изображавших маркграфов Майсенских: что-то вроде «знати» прозвучало бы более корректно. Рехт неправ, что они улыбаются, потому что улыбка играет только на устах Реглинды, а я взял грех на душу, переведя “*sourient*” как «смеются» вместо правильного «улыбаются». Улыбка и впрямь не равна смеху, в том числе, пожалуй, в XIII в.³⁴ Но и словопотребление тех лет, граница между глаголами “*rire*” и “*sourire*”, совсем не ясна: «Роман о Розе» (показавшийся рецензенту неуместным и «фривольным»), говорит, что

Смеяться женщина должна,
Не размыкая губ, всегда.
Не станет вовсе красота,
Разинув рот, кривить уста³⁵.

Конечно, наумбургские мастера не читали «Романа о Розе», но их заказчики знали куртуазную литературу, и аналогии из Готфрида Страсбургского или Вольфрама Эшенбахского нетрудно было бы

³⁴ *Sauerländer W.* Vom Gelächter des Teufels zur Ironie der Philosophen // *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste.* 1999. Bd. 13. S. 30–70. *Seidel M.* La scoperta del sorriso // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.* Bd. 51. 2007 / 2008. S. 45–158.

³⁵ “Fame doit rire à bouche close, / Car ce n'est mie bele chose, / Quant el rit à gueule estandue, / Trop samble estre large et fandue”. *Guillaume de Lorris, Jean de Meun.* Le Roman de la Rose. 13329–13332 / Ed. F. Lecoy. T. II. Paris, 1970. P. 156.

привести. Смеется Ута, не размыкая губ, или улыбается, еще вопрос, причем не только для меня³⁶.

Увидев у рецензента «симулякр», фигурирующий в качестве «чудовищной ошибки переводчика», я испугался. Я и сам недолюбиваю это слово, и сегодня поставил бы вместо него, конечно, «образ». Но дело в том, что оно и во французском настолько неоднозначно, что даже «Исторический словарь французского словаря» под редакцией Алена Рэ дает весьма неполную картину³⁷. У Рехта речь идет о Бернарде Анжерском, паломнике XI в., который описывал свои впечатления от статуэтки-реликвария св. Веры (Сент-Фуа) в Конке, поклонение которому казалось ему пустым идолопоклонством, пока он не увидел ее своими глазами. Словом “*simulacrum*” могли просто назвать статую или рельеф, даже живописное изображение, без какого-то позитивного или негативного акцента, могли, напротив, намекать на эфемерный, ложный характер какого-то рукотворного «идола», его бессмысленность, памятуя, например, о словах псалма 113³⁸. Когда Рехт по отношению к религиозным образам позднего Средневековья пишет “*simulacre*”, на мой нынешний вкус, это амбивалентно из-за коннотаций, привнесенных исследованиями XX в., в особенности Бодрийяра и Делёза. Но он вступает в диалог с текстами XI–XIV вв., и мне тогда подумалось, что, пожалуй, разумнее оставить кальку, потому что амбивалентно к трехмерным моленным образам относились и сами верующие того времени. Я ошибся, причем, видимо, «чудовищно».

* * *

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы.

Статья А.Л. Расторгуева впервые предоставила нам возможность узнать его мнение о целом ряде важнейших памятников искусства XII–XV вв., а заодно — по ряду важных вопросов истории

³⁶ *Seeber St. Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200.* Berlin; New York, 2010. S. 203–217, 259–262; *Mierke G. Das Lachen der Reglindis zwische Gottesferne und Erlösung // Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen / Hg. H. Krohm, H. Kunde. Bd. 3* Petersberg, 2012. S. 180–187. См. в этом же каталоге выставки статьи Мартина Бюкселя, Клаудии Кунде, Петера Клауссена, Хельге Витман, Тобиаса Фрезе, Михаэля-Виктора Шварца, Петера Гёлера и Клауса Нира.

³⁷ *Dictionnaire historique de la langue française / Dir. A. Rey.* Paris, 2006. P. 3513. В словаре Е.Ю. Золотовой многозначность сохранена: *Золотова Е.Ю.* Указ. соч. С. 177.

³⁸ «А их идолы — серебро и золото, дело рук человеческих. Есть у них уста, но не говорят; есть у них глаза, но не видят». Пс 113:12–13. О значениях слова “*simulacrum*” в интересующее нас время см.: *Camille M. The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art.* Cambridge, 1989. P. 43.

искусства как рода знания, о ее методах, о том, чем следует и чем не следует заниматься историку искусства. Уже одно это делает ее несомненно важной. Кроме того, мы узнали, как полезно пользоваться интернет-ресурсом Mapping Gothic France и что следует перевести о средневековом искусстве — это классические работы Франкля, Конанта, фон Симсона и Зедльмайра, созданные вскоре после Второй мировой войны³⁹. С этими (пусть несколько тривиальными) выводами я полностью солидарен. Далее: «размышления» представляют собой живой отклик на вышедшую 22 года назад на французском книгу Ролана Рехта об искусстве соборов. За все прошедшие годы — это самый подробный разбор ее неточностей и спорных утверждений. Целый ряд высказанных автором сомнений касается болевых точек науки об искусстве в целом, а это свидетельствует о том, что рецензируемая им книга — событие. Полемика вокруг нее говорит сама за себя. В этом парадоксе скрыто внутреннее противоречие основного вывода рецензента, гласящего, что «никто не читает такие книги, даже те, кто дает им премии» (с. 190). Тем не менее, немалое число его замечаний, звучащих зачастую как обвинения, представляются мне либо надуманными, либо гипертрофированными. В пылу полемики автор и сам допускает неточности — и это совершенно нормально, потому что не ошибается лишь тот, кто ничего не пишет. Но все же, если «предельной точности» он ждет от других, то к тому же я вынужден призвать и его.

Рецензент обнаружил в моем переводе большое количество ошибок. По его утверждению, их столько, что перевод вовсе не имеет права на существование и может считаться лишь вольным пересказом. Вынужден признать, что многие из указанных рецензентом ошибок действительно показывают, что перевод мой, как минимум, не вычитан и в этой связи вряд ли заслуживает полученной некогда премии. Однако некоторые претензии рецензента опять же спорны, а иные представляют собой откровенную напраслину. Ее мотивы мне неведомы. Кроме того, рецензент уверяет, что мои ошибки — на каждой странице, поэтому мне остается лишь ждать полного списка. В ожидании такового я выражаю моему критику глубокую признательность и, безусловно, учту ее при подготовке четвертого — исправленного — издания.

³⁹ Отмечу, однако, что А.Л. Расторгуев почему-то игнорирует все русские переводы авторов, которых он в своей работе указывает либо на языке оригинала, либо в переводах на другие западноевропейские языки (Пехт, Янцен, Конант, Бандманн). Между тем с Панофским, Зедльмайром и Янценом русскоязычный читатель хотя бы частично может познакомиться в неплохих переводах.

А.Л. Расторгуев походя замечает, что «никакого серьезного дискурса в нашей стране по искусству готики нет и быть не может. Готика далеко» (с. 189). Действительно, теперь далеко даже до (готического) Таллина. Но и Данте не ближе, но это не значит, что им не стоит заниматься. Характерно, что ничего похожего на учебное пособие по средневековому искусству у нас тоже нет, хотя есть небезынтересный свод переводов некоторых классических текстов по истории архитектуры, отпечатанный на историческом факультете в 100 экземплярах: по дружбе мне удалось его заполучить⁴⁰. Однако и этот свод «для своих» предлагает переводы замечательных старых текстов, но вовсе не *норму*, не свод терминологии и вообще правил работы. Характерно, наконец, что книги на русском языке о готике можно пересчитать на пальцах одной руки, и соответствующей западному уровню можно считать лишь давнюю работу ныне покойной Ксении Муратовой⁴¹. Одним словом, если «дискурс» не начинать, его действительно не будет.

Именно эта русская ситуация в 2000 г., в аспирантские годы, побудила меня перевести эту книгу, потому что мы обсуждали ее в парижских семинарах, обсуждали в Москве, с О.С. Поповой, с А.Я. Гуревичем, потому что лекции Рехта в Коллеж де Франс в начале 2000-х гг. показали мне продуманными и оригинальными, как и организованные им в Лувре международные семинары о готике. Возможно, я поддался юношескому восторгу, и холодный душ в виде рецензии, написанной специалистом, одним из моих первых учителей, пошел бы мне тогда на пользу. Но рецензия появилась лишь сейчас. В поиске правильных терминов, для уточнения многих деталей, мне зачастую не на что было опереться, кроме конспектов нескольких лекций А.Л. Расторгуева и того, что я читал по истории архитектуры в целом. Всё это, конечно, не извиняет моих ошибок, пропусков и неточностей на момент выхода перевода в 2014 г., когда я его пересматривал, перечитывал и правил.

⁴⁰ Архитектура: язык, теория, история. Сборник переводов / Под ред. С.С. Ванеева и И.И. Тучкова. В 2 кн. Исторический факультет Московского университета, 2011 (серия *Instrumenta studiorum*). Очень хочется верить, что когда-нибудь этот труд выйдет настоящей книгой и станет достоянием широкой общественности.

⁴¹ *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII–XIII вв. Проблемы теории и практики художественного творчества. М., 1988. Следует также упомянуть следующие работы: *Ювалова Е.П.* Сложение готики во Франции. СПб., 2000; *Хрипкова Е.А.* Базилика Сен-Дени аббата Сутерия. М., 2013.

References

Appolonov A.V. “Zdes’ vizhu, zdes’ ne vizhu”. *Roland Recht i srednevekovyye teorii zreniya* [“Here I See, Here I Don’t See”. Roland Recht and Medieval Theories of Vision] // *Religiovedcheskiy al’manakh*. 2016. Is. 2. P. 140–161.

Arkhitektura: yazyk, teoriya, istoriya. Sbornik perevodov [Architecture: Language, Theory, History. Collection of Translations] / Ed. by S.S. Vaneyan and I.I. Tuchkov. In 2 vols. Moscow: Istoricheskiy fakul’tet MGU imeni M.V. Lomonosova, 2011. 308 p. (Series: Instrumenta studiorum).

Bauer H. *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. München: C.H. Beck, 1976. 199 S.

Branner R. *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*. London: A. Zwemmer, 1965. 157 p.

Camille M. *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 407 p.

Conant K.J. *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973. 345 p.

Davydov I.P. *Filosofiya arkhitektury Rolana Rekhta* [Philosophy of Architecture by Roland Recht] // *Religiovedcheskiy al’manakh*. 2016. Is. 2. P. 114–139.

Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen / Hg. H. Krohm, H. Kunde. 3 Bd. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011–2012. 1567+560 S.

Dvořák M. *Istoriya iskusstva kak istoriya dukha* [Kunstgeschichte als Geistesgeschichte]. Saint Petersburg: Akademicheskii proyekt, 2001. 332 p.

Frankl P. *Gothic Architecture* / Revised Edition by P. Crossley. New Haven; London: Yale University Press, 2000. 408 p.

Hamann-MacLean R., Schüssler I. *Die Kathedrale von Reims*. Bd. II. Die Skulpturen. Stuttgart: Franz Steiner, 1996. 302 S.

Iogna-Prat D. *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l’Église au Moyen Âge (v. 800 — v. 1200)*. Paris: Seuil, 2006. 683 p.

Khram zemnoy i nebesnyy [Temple of the Earth and Heaven] / Compiled by Sh.M. Shukurov. Is. 1, 2. Moscow: Progress-Traditsiya, 2008. 584, 609 p.

Khripkova E.A. *Bazilika Sen-Deni abbata Sugeriya* [Abbot Suger’s Basilica of Saint Denis]. Moscow: DPK Press, 2013. 354 p.

Kimpel D., Suckale R. *Die gotische Architektur in Frankreich: 1130–1270*. München: Hirmer, 1985. 576 S.

Kurmann P. *Die Vermenschlichung der Heilsbotschaft. Französische Skulptur der Gotik 1140 bis 1260 zwischen Realitätsnähe und hieratischer Feierlichkeit* // *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter* / Hg. M. Buchsel, P. Schmidt. Berlin: Mann, 2005. S. 103–116.

Lagabrielle S. *La baie de Judith à la Sainte Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu* // *Quand l’image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux* / Dir. S. Hériché-Pradeau, M. Pérez-Simon. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. P. 130–138.

Lasko P. *Ars sacra. 800–1200*. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 334 p.

Mahnes-Deramble C. *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres*. Paris: Le Léopard d’or, 1993. 378 p.

- Mâle É. *Religioznoye iskusstvo Frantsii XIII veka* [L'art religieux du XIIIe siècle en France]. Moscow: Institut filosofii, teologii i istorii svyatogo Fomy, 2008. 548 p.
- Muratova K.M. *Mastera frantsuzskoy gotiki XII–XIII vv. Problemy teorii i praktiki khudozhestvennogo tvorchestva* [Les maîtres de l'art gothique français des XIIe et XIIIe siècles — problèmes de la théorie et de la pratique de la création artistique]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 452 p.
- Müller M.E. *Das Lachen ist dem Menschen eigen... Seine Darstellung in der Kunst des Mittelalters // Seliges Lächeln und höllisches Gelächter. Ausstellungskatalog Dommuseums Mainz*. Regensburg: Schnell und Steiner, 2012. S. 68–91.
- Palazzo É. *Le souffle de Dieu. Lénergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*. Paris: Cerf, 2020. 355 p.
- Palazzo É. *Peindre c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*. Paris: Cerf, 2016. 167 p.
- Panofsky E. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Vol. I–II. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966. 573 p.
- Rastorguev A.L. *Ne verit' i ne videt'. Razmysleniya po povodu knigi Rolana Rekh-ta "Verit' i videt'. Iskusstvo soborov XII–XV vekov" i yeye perevoda* [Not Believing and Not Seeing. Reflections on Roland Recht's *Le croire et le voir. L'art des cathédrales. XIIe–XVe siècle* and Its Russian Translation] // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Series8. Istoriya*. 2021. N 3. P. 159–192.
- Recht R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales. XIIe–XIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1999. 448 p.
- Recht R. *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1987. 417 p.
- Recht R. *Verit' i videt'. Iskusstvo soborov XII–XV vv.* [Le croire et le voir. L'art des cathédrales. XIIe–XVe siècle]. Moscow: ID VSHE, 2014. 351 p.
- Recht R., Dupeux C., Roller St. *Nicolas de Leyde. Sculpteur du XVe siècle. Un regard moderne*. Strasbourg: Musées de la ville de Strasbourg, 2021. 384 p.
- Röhrig Fl. *Der Verduner Altar*. Klosterneuburg: Mayer und Camp, 2004. 154 S. *Saint Louis*. Paris: Editions du patrimoine, 2014. 303 p.
- Sauerländer W. *Die Naumberger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen // Die Zeit der Staufer. Geschichte–Kunst–Kultur / Hg. R. Hausherr, C. Väterlein*. Bd. 5. Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum, 1977. S. 169–245.
- Sauerländer W. *Vom Gelächter des Teufels zur Ironie der Philosophen // Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste*. 1999. Bd. 13. S. 30–70.
- Sedlmayr H. *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich: Atlantis, 1950. 584 S.
- Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina. Teoriya i metod istorii iskusstva* [Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte]. Saint Petersburg: Axioma, 2000. 276 p.
- Sedlmayr H. *Utrata serediny. Revolyutsiya sovremennogo iskusstva. Smert' sveta* [Verlust der Mitte. Die Revolution der modernen Kunst. Der Tod des Lichtes.]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2008. 638 p.
- Seeber St. *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*. Berlin; New York: De Gruyter, 2010. 336 S.
- Seidel M. *La scoperta del sorriso // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. Bd. 51. 2007/2008. S. 45–158.
- Shapiro M. *Stil' [Style] // Sovetskoye iskusstvoznaniye*. Is. 24. 1988. P. 385–429.
- Suckale R. *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003. 561 S.

The Mind's Eye. Arts and Theological Argument in the Middle Ages / Ed. J. Hamburger, A.-M. Bouché. Princeton: Princeton University Press, 2006. 447 p.

Vergnolle É. *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture*. Paris: Flammarion, 2009. 384 p.

Voskoboynikov O.S. *Literaturnyye istoki goticheskoy fiziognomiki* [Literary Origins of Gothic Physiognomy] // *Polystoria. Zochiye, konungi, pontifiki v srednevekovoy Yevrope* [Polystoria. Architects, Konungs, and Pontiffs in Medieval Europe] / Compiled by M.A. Boytsov, O.S. Voskoboynikov. Moscow: ID NIU VSHE, 2021. P. 136–164.

Voskoboynikov O.S. *Novyye podkhody k traditsionnym voprosam. Retenziya na knigi* [New Approaches to Traditional Issues. Review of the Books]: Wirth J. *L'image à l'époque romane*. Paris, 1999; Recht R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales. XIIIe–XVe siècle*. Paris, 1999 // *Odysseus*. 2002. P. 365–378.

Vöge W. *Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200* // *Zeitschrift für bildende Kunst*. Bd. 49. 1914. S. 193–216.

Williamson P. *Gothic Sculpture. 1140–1300*. New Haven; London: Yale University Press, 1995. 320 p.

Wirth J. *La sculpture de la cathédrale de Reims. Sa place dans l'art du XIIIe siècle*. Genève; Paris: Droz, 2017. 221 p.

Wittkower R., Wittkower M. *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963. 344 p.

Wölfflin H. *Osnovnyye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst]. Moscow: V. Shevchuk, 2002. 344 p.

Yuvalova E.P. *Slozheniye gotiki vo Frantsii* [Formation of Gothic in France]. Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2000. 300 p.

Zolotova E.Yu. *Frantsuzsko-russkiy slovar' terminov iskusstva* [French-Russian Dictionary of Art Terms]. Moscow: Slovo, 2003. 239 p.

Поступила в редакцию
10 октября 2021 г.