

С Е Р И Я  
И С С Л Е Д О В А Н И Я  
К У Л Ь Т У Р Ы

LE CROIRE  
ET LE VOIR

*L'art des cathédrales  
XII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle*

ROLAND RECHT

# ВЕРИТЬ И ВИДЕТЬ

*Искусство соборов  
XII–XV веков*

РОЛАН РЕХТ

*Перевод с французского*  
ОЛЕГА ВОСКОБОЙНИКОВА

*Приложение*  
РОЛАН РЕХТ  
ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА  
*перевод с французского*  
ОЛЕГА ВОСКОБОЙНИКОВА,  
ЛАНЫ МАРТЫШЕВОЙ



*Издательский дом  
Высшей школы экономики*  
МОСКВА, 2014

УДК 7.033  
ББК 85(43)  
Р45

*Составитель серии*  
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

*Дизайн серии*  
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

*Научный редактор*  
ОЛЕГ ВОСКОБОЙНИКОВ

**Рехт, Р.**

Р45      Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков [Текст] / пер. с фр. и науч. ред. О. С. Воскобойникова; пер. с фр. прил. «Предмет истории искусства» О. С. Воскобойникова, Л. Ю. Мартышевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 352 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1007-0 (в пер.).

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

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

УДК 7.033  
ББК 85(43)

На обложке — фасад Colegio de San Gregorio в Вальядолиде, Испания  
([http://es.wikipedia.org/wiki/Colegio\\_de\\_San\\_Gregorio](http://es.wikipedia.org/wiki/Colegio_de_San_Gregorio)).

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

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

# СОДЕРЖАНИЕ

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

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

## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

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

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

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

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

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

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

*17 декабря 2013 г.*

*Ролан Рехт*

\* \* \*

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

## ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

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

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

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

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

Все эти сложносочиненные конструкции покажутся банальными всякому, кто знаком с трудами Эмиля Маля, Эрвина Паннофского, Ганса Зедльмайра и других классиков, отчасти доступными даже в русских переводах. Поэтому я не буду утруждать читателя пересказом или критическим разбором, тем более что можно обратиться к уже опубликованным рецензиям<sup>1</sup>. Для меня лично в 1999 г., когда я приехал в Париж изучать средневековую культуру, и книга, и ее автор, тогда еще директор Страсбургских музеев и организатор годового семинара по готическому искусству в Лувре, стали открытием, которым я не преминул поделиться на семинаре Жан-Клода Шмитта в Высшей школе социальных наук. Жак Ле Гофф, тогда уже патриарх на пенсии, прочтя книгу, сетовал, что «не успел поработать с этим инте-

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

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

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

## ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Научное издание*

Серия «Исследования культуры»

РОЛАН РЕХТ

ВЕРИТЬ И ВИДЕТЬ

ИСКУССТВО СОБОРОВ XII–XV ВЕКОВ

*Главный редактор*

ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

*Заведующая книжной редакцией*

ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

*Художник*

ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

*Редактор*

МАРИНА КОВАЛЕВА

*Верстка*

ОЛЬГА ИВАНОВА

*Корректор*

ЕЛЕНА АНДРЕЕВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»

101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

Тел./факс: (499) 611-15-52

Подписано в печать 23.05.2014. Формат 60×90/16

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

Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Изд. № 1626. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

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

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

тел.: 8 (495) 988-63-76, тел./факс: 8 (496) 726-54-10

ISBN 978-5-7598-1007-0



9 785759 810070