

КОНСТАНТИН ИВАНОВ, ИРИНА ЕГОРОВА

Город на ладони: ранняя история городской топографии

Начиная с XVI в. жанровый ассортимент гравюрных изображений пополняется новым сюжетом — фронтальным видом города, срисованного с большого расстояния. Приглашая взглянуть на город извне, эти изображения претендуют на то, чтобы отнять у него статус «вместилища», и превратить его в хотя и не лишенную определенного экзотизма, но, все же, вполне обозримую вещь. Став вещью, город, точнее — его фронтальная проекция, начинает подвергаться манипуляциям, которые обычно применяют к вещам. Оказывается возможным его изменить — придать ему праздничный или, наоборот, сумрачный вид; можно поворачивать его в поле зрения, разглядывая с разных сторон; можно, наконец, превратить его в один из коллекционных курьезов и разместить в кругу раритетов. Изображения городов быстро завоевывают признание на рынке и начинают потребляться наряду с другими гравюрами, располагаясь на жанровой шкале где-то между нарядами туземных женщин и изобразительными свидетельствами о флоре и фауне удаленных мест.

В настоящей работе мы попытаемся выявить в традиции изготовления изображений городов направления медленных изменений, едва заметных в пределах одного-двух десятилетий, но дающих разительные отличия на больших временных интервалах. Для определения этих систематических смещений нам будут одинаково полезны и топографическая трактовка, видящая в первых изображениях городов прототип полноценных топографических планов, и менее утилитарная ренессансная интерпретация, пытающаяся отыскивать в дошедших до нас оригиналах гравюрной продукции изображения символически значимых событий и следы развития эстетических изобразительных форм.

* * *

Первое впечатление, которое создают ранние изображения городов — это необычайная «скученность». Город, как правило, заполняет большую часть поля изображения, притягивая к себе передний план и подминая небо дальними окраинами. Каждый, кто имел непосредственный опыт восприятия города с большого расстояния, усмотрит в этом какой-то подвох. Именно «какой-то», поскольку современные кодировки городского пространства изначально задают разрыв между необозримостью целого и живой осязаемостью фрагмента. Сегодня изобразительная информация, которую мы получаем от городов, суммируется, преимущественно, в двух дополняющих друг друга, но несовместимых носителях — туристических (военных, хозяйственных, пассажирских и т. д.) картах-схемах и подарочных открытках (альбомах). В силу этого, оказывается очень сложно дать четкое определение того, в чем, собственно, заключается различие между непосредственным восприятием города (возможным только издали и с высоты) и его графической репрезентацией. Другими словами, пытаясь анализировать дошедшие до нас изображения городов, нужно помнить, что мы утратили не только наборы кодов, посредством которых осуществлялась их передача, но и само стремление кодировать городское пространство, совмещая в одном изобразительном поле, как общее впечатление от места, так и индивидуальный характер деталей.

Вторым элементом «скученности» является дробный и хаотичный (по крайней мере, внешне) порядок расстановки деталей. В этом смысле для демонстрации законов перспективы города представляют собой крайне неблагоприятный материал. Здесь невозможно применить технику поиска линии схода и маркировать пространство таким образом, чтобы наглядно выразить плавные изменения в параметрах зрительных проекций (все эти параллельные стены, клетчатые полы и т. д.). Пространство города непрозрачно. Параллельные (сходящиеся на горизонте) линии обозначают в этом жанре, скорее, диссонанс, чем удачную находку. Впечатление, передаваемое изображениями городов, рождает в нас не столько иллюзию окна, сколько ощущение сумбура рыночной площади, постоянного двора, трактира — тех мест, где порядок рождается из спонтанной синхронизации совокупного движения многих единиц, а не в результате принуждающей силы внешних регламентаций. Немного утрируя, можно сказать, что город — это толпа: живое и агрессивное мельтешение, обнаруживающее свои претензии к окружающему пространству, захватить которое она может только ценой утраты собственной идентичности. Поэтому для описания особенностей построения таких картин нам понадобится использовать не статические категории (характерным примером которых является т. н. «линия схода»), а динамические показатели, к числу которых можно отнести, например: *градиент* — постепенное и необязательно правильное

измельчение деталей изображения в определенном направлении; *кривизна мнимой поверхности изображения* — систематическое изменение ракурса при переходе от одного фрагмента картины к другому; способы кодирования *кинетики визуального восприятия* — учет поворотов головы, горизонтальных и вертикальных перемещений художника при изготовлении общего плана изображения; а также некоторые другие инструментальные понятия, смысл которых мы поясним ниже.

Мы будем исходить из достаточно очевидного предположения, что любые кодировки, применяемые при изображении обширных пространств, содержат в себе референции, отсылающие к опыту телесных движений — действительных, либо воображаемых. По мере того как привычка соотносить положение своего тела с рассматриваемой картиной укореняется в культуре, мы, как правило, теряем воспоминание об ощущениях, сопровождающих конкретные акты перемещений и поворотов собственного тела, воспринимая этот культурно обусловленный опыт как очевидный. Кроме того, функциональность используемых кодировок наиболее эффективно проявляет себя как раз в тех случаях, когда восприятие носит рефлексивный характер. Это является одним из неперенных условий быстрого и надежного обслуживания практик, использующих те или иные типы визуальных кодов. Например, прокладывая с помощью карты маршрут в незнакомом для нас городе, мы не представляем себя зависшими в небе параллельно поверхности земли и перемещающимися над городом таким образом, чтобы точка нашего предполагаемого положения всегда была строго под нами. Несмотря на то, что ортогональная проекция «вид сверху» предполагает именно такое направление взгляда (и, соответственно, положение тела), большинство из нас более или менее успешно «соединяет» проложенный маршрут с привычным вертикальным положением шагающего человека, минуя промежуточную стадию ортогональной проекции как нечто, что требуется ощутить. Это похоже на то, как человек, осваивающий грамоту, сначала учится читать по слогам, а затем, по мере развития навыка чтения, начинает непосредственно «переживать» содержание написанного, забывая о существовании букв.

Поскольку мы собираемся анализировать изображения, предшествующие тому времени, когда ортогональная проекция «вид сверху» укоренилась в качестве общекультурной нормы, нам необходимо иметь в виду возможность существования других форм соотнесения взгляда с изображаемыми объектами. Поэтому, сравнивая современные образцы (или образцы, принадлежащие к современной культурной норме, прочно оформившейся, насколько мы можем судить, уже к началу XVIII в.), мы должны иметь в виду не только непосредственно фиксируемые кодовые различия между тем «как было» и тем, «как стало», но и некий набор психофизических показателей и биологических параметров, соответствующих опыту восприятия города издавна. В част-

ности, нам известно, что в вертикальном направлении человеческий глаз охватывает угловое расстояние равное примерно восьмидесяти градусам. Между тем, полоса города, воспринимаемая с большого расстояния, даже в очень гористой местности, как правило, не превышает десяти градусов. Поэтому, если опираться на непосредственные оптические стимулы, город издали — это преимущественно передний план и небо. В то же время, то, что находится под небом, представляет собой наложение маловыразительных деталей: едва различимые, покрытые дымкой крыши высотных зданий, купола церквей, мачты стадиона — все это вытянуто в узкую длинную полосу, усугубляющую впечатление «приземленности» городского пространства.

В отличие от данных, которые дает непосредственное наблюдение, почти на всех картинах до топографического периода детали городского ландшафта выглядят очень отчетливо (что, конечно, нельзя ассоциировать с достоверностью) и занимают больше половины изобразительного поля. Иногда они подчиняются какому-нибудь формальному периоду и образуют более или менее правильно распределенные совокупности зданий, выходящие последовательности оградений и т. д., что заставляет искать следы особых, вероятно, уже утраченных эстетических форм. Однако, остановимся на небе. Избыточное присутствие неба в непосредственном восприятии, вне всякого сомнения, влияло на то, каким образом художник выстраивал композицию своего рисунка. Конечно, небо могло быть просто обрезано рамкой. Впоследствии, когда изображение городов стало привычной практикой, большинство художников стало поступать именно таким образом. Однако в рисунках, относящихся к моменту зарождения этого жанра, можно различить усилия, прилагаемые к тому, чтобы смягчить масштабный диссонанс между видимыми размерами города и его окружением. Так, пространство, занимаемое небом (в большинстве ранних рисунков оно представляло собой полосу, составляющую порядка 1/3 части всего изображения), могло использоваться для размещения в нем герба города, картушей, комментариев и пояснений. Приемы, используемые художником, редко носили систематический характер и зависели как от объекта изображения, так и от носителей визуальной информации. Например, размещение вида города в книге давало ряд важных преимуществ, т. к. верхняя часть листа могла быть заполнена текстом. Тогда город мог превратиться в разновидность экзотичного (во многом — новаторского) инициального рисунка. Например, изображение «Аргентины», опубликованное во «Всемирной хронике» Гартмана Шеделя (1493), занимает всю нижнюю половину разворота. Текст располагается в прямоугольном участке над городом. Белые облака очерчены аккуратной синей линией, отделяющей поле текста от поля рисунка таким образом, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть приземистость и горизонтальную вытянутость совокупной массы города (обрезанные края картины здесь — и верность художника натуре,

и удачное композиционное решение), с другой — не дать небу распахнуться слишком широко. То, что бело-голубая (облачно-небесная) полоса выполняет роль кода, подтверждается ее вторым появлением над вершиной храма, возвышающейся над полем рисунка и адаптирующей рисунок к инициалу. Отчетливая прорисовка деталей храма, его явно преувеличенное доминирование над другими элементами изображения снабжают его рядом привилегий, позволяющих выстраивать градации между вербальным сообщением и изобразительным полем. С другой стороны, в самом изображении доминанта храма компенсируется холмами, возвышающимися в левой части рисунка. Холмы, в свою очередь, задают направление градиента схода, устремленного не в центр, а в левый угол гравюры. Это сообщает инициалу дополнительный импульс и создает иллюзию сдвига текста не только в горизонтальном направлении — в плоскости рисунка (что делает любой инициал), — но и вдоль луча зрения. При этом совокупное направление сдвига совпадает с направлением движения текста. Рисунок как бы следует взмаху переворачиваемой страницы, оставляя пройденное (прочитанное) слева и в глубине. Таким образом, создавая изображение города, художник синхронизировал данные непосредственного восприятия, полученные от строго определенного ракурса, а также общий колорит места, условия расположения текста в развороте, правила размещения инициала, динамику, присущую процессу чтения книги и, вероятно, множество других факторов, которые мы не смогли отразить в этом беглом обзоре.

Примечательно, что отсутствие в городе объекта, способного функционально заместить инициал, могло заставить художника распространить изображение на весь разворот, как это сделано с Нюрембергом в той же книге. В этом случае художник (или раскрасчик), во-первых, использовал эллипсис, отбив верхнее поле рисунка бело-голубой полосой (то есть сделал небо невидимым, но подразумеваемым), и во-вторых, — насытил деталями нижнюю часть изображения — пространство «под» городской стеной. Общий ритм остался прежним. Ракурс выбран таким образом, чтобы высокий холм, на котором расположился город, занял правую часть картины. Левая сторона также убегает вдаль. Но есть и отличия. Правая часть городской стены на сей раз изображена полностью, без обрыва. Из рисунка видно, что это достигается ценой определенных потерь, — стена и прилегающие к ней объекты как бы приплюснуты. Художник намеренно искажает данные непосредственного восприятия для того, чтобы уместить в ограниченном пространстве листа те фрагменты, которые при разглядывании в нормальных условиях (с большого расстояния) могли быть увидены не просто при повороте головы, но и при перемещении по дуге при обходе города справа. Другими словами, он создает определенную систему кодирования, в рамках которой данные визуального опыта перераспределяются таким образом, чтобы сделать изображение более эконо-

мичным, чего можно достичь только посредством частичной утраты достоверности.

В некоторых случаях предпринимались попытки иначе решить проблему «изъятия» неба. Например, на гравюре из «Городов земного мира» (1572–1618) Г. Брауна, сделанной по рисунку Й. Хуфнагеля (1578), город изображен на вершине высокой горы. Наблюдатель должен был смотреть на город снизу, поэтому город располагается в верхней половине листа и занимает примерно одну седьмую часть всего поля изображения (что ближе к данным непосредственного наблюдения). И все же, все детали городского пространства хорошо различимы. Это может означать одно из двух: либо склон горы, на которой расположен город, почти параллелен лучу зрения (и тогда точка наблюдения должна быть выбрана таким образом, чтобы правильно воспроизвести этот ракурс), либо художник намеренно приподнимает заднюю часть городского пространства, чтобы воспроизвести невидимые глазу, но знакомые по опыту пребывания в городе места. Примечательно, что на передний план картины выносятся фигуры путешественников — А. Ортелиа и самого Хуфнагеля, хотя очевидно, что отнюдь не они находятся в центре внимания художника. Можно предположить, что он использует их как «противовес», компенсируя пустоту раскинувшегося под городом пространства и, заодно, дает точку отсчета — своего рода нуль-пункт — для перспективной проекции на два главных изображения, помеченных литерами и поясненных на картуше в левом нижнем углу гравюры, — город Тибуртум (А) и река Тиверона (В), «истекающая из-под высоких обрывистых скал».

Это не единственный случай, когда Хуфнагель помещает себя в поле изображения. В его рисунках возникает новый иконический тип — небольшая фигурка художника, обращенного спиной к зрителю и зарисовывающего картину раскинувшегося перед ним селения — того самого, которое предлагается для созерцания и самому зрителю. Наряду с девизом, написанном на камне, где расположился художник, этот образительный знак приобретает характер своеобразной декларации, открыто заявляющей о возможности изъятия взгляда из тела художника и перемещения его в заданную точку. Таким образом, опыт телесных перемещений и сопоставления ракурсов, получаемых от разных точек обзора, суммируется в непрерывную функциональную последовательность, которая может быть декорпорирована в автономный механизм порождения проекций без непосредственного наблюдения. Город приобретает собственное пространство, которое невозможно локализовать в регистре человеческого восприятия. Стимулы, порождаемые непосредственным наблюдением, перестают быть доминирующими. Гораздо более привлекательным становится экспериментирование со зрительными проекциями, моделируемыми в сфере воображаемого. Художник, подобно полноценному творцу, становится источником визуальных эманаций, претендующих на то, чтобы развернуть в поле соз-

даваемой картины ракурсы, труднодоступные для непосредственного наблюдения.

В логике анализа длительных последовательностей это открытие кажется не таким уж и неожиданным. История живописи знает много произведений, в которых известная деталь городского пространства изображена, как бы, с высоты птичьего полета. Однако при переходе от фрагмента к целому происходит качественное изменение задачи. Для города очень сложно применить технику статичного отображения правильных проекций в «окне» перспективной рамки. Перед художником встает проблема комплектования поля картины с учетом кинетики человеческого восприятия — поворотов головы и перемещений вдоль протяженного объекта. Помимо этого нужно помнить о взаимном расположении деталей друг относительно друга, а также оценивать степень перекрывания дальних построек близкими. Все вместе это рождает потребность в изобретении особого механизма для передачи целостного впечатления о городе. Это гораздо сложнее, чем изобретение способов передачи сходства для вещей, уместящихся в одноактном взгляде. Здесь недостаточно привычки, культуры и воспитания (либо, если речь идет о художнике, — тренировки на многочисленных образцах). Обслуживание механизма воспроизведения труднообозримых единств требует привлечения рациональных операций, позволяющих не столько представлять, сколько конструировать изображение. При этом диссонансы непосредственного восприятия не будут играть здесь роли запретительного фактора, поскольку валидность изображений такого рода обеспечивается не столько интуицией сходства, сколько правильной очередностью и качественным исполнением технологических действий, исход которых невозможно представить себе заранее.

Чем могли быть такие действия? К сожалению, мы не располагаем материалом, который позволил бы однозначно установить технологию изготовления изображений городов раннего периода. Следы применения каких-то приемов, несомненно, остались в поле самих картин, и выше мы уже охарактеризовали некоторые из них. Для того, чтобы распознать вторжение незнакомого для нас кода в поле изображения мы использовали метод поиска несходств репродукции с непосредственным впечатлением. Причем, очевидно, что несходство это в данном случае являлось таковым не только для взгляда современного зрителя, но и для самого изготовителя картины. Это можно заметить по множеству изобразительных «оговорок» (таких, как, например, появление границы неба над куполом храма в книжной репродукции «Аргентины» в книге Шеделя). То есть, по сути, мы просто фиксировали прецеденты «перевода» исходных зрительных стимулов в правильные и легко узнаваемые, хотя и не обязательно достоверные, графические артикуляционные единицы.

Конечно, здесь нужно иметь в виду, что достоверность была отнюдь не главным качеством этих изображений и (если принимать во внима-

ние до сих пор не утихшие споры о статусе достоверного) регламентировалась культурными механизмами, неочевидными для современного наблюдателя. Например, мастер мог убрать «неинтересное» или «мешающее» сооружение; выстроить шкалу масштаба в соответствии с символической значимостью, а не пространственной протяженностью объектов (доминирование храмов над остальными деталями городского пространства) и т. д. До какого-то времени это не влияло ни на репутацию изготовителя картин, ни на коммерческий успех от их распространения. Сегодня накопилось достаточное количество исследований, отчетливо показавших, что практика изготовления гравюрных досок не запрещала вмешательства издателя как в трактовку деталей, так и в создание общей конструкции образа. Факсимильность достаточно поздно попала в число высоко ценимых качеств. И все же, мы считаем недостаточным просто констатировать существование этих противоречий. Нам хотелось бы обнаружить следы, которые они оставили в поле самого рисунка и, по возможности, интерпретировать их с точки зрения как технологических ресурсов, так и модельных представлений того времени, когда эти рисунки создавались.

Первое, что хочется использовать в качестве модели для интерпретации отмеченных выше расхождений, — это панорамное видение какого-то необычного типа. В случае линейной перспективы круговая (или, в частном случае, — дуговая) панорама представляет собой пояс, окружающий зрителя. Причем зритель должен располагаться в центре кольца, образованного этим поясом. Представим, что целью художника было воспроизведение частичной (разомкнутой) панорамы на прямоугольном листе обычной формы. С точки зрения геометрических преобразований эта задача сходна с процедурой переноса обширного участка сферической поверхности на плоскую карту. Современное решение потребовало бы пересчета пространственных интервалов прямой и искаженной поверхностей, для чего возможно применить строгие математические методы. Аналитическая геометрия в том виде, в котором ее используют сегодня для решения подобных задач, стала возможна только после Декарта, а сам комплекс соответствующих математических преобразований был разработан только в конце XVIII в., когда стало актуальным создание точных географических карт, учитывающих отклонение земного сфероида от правильной сферы. В XVI–XVII вв. подобные методы просто не существовали. Однако это не означает, что задачи такого типа совсем никак не решались.

Существовало несколько устойчиво укорененных в культуре практик, с точки зрения которых передача объемных изображений на прямоугольном листе представляла собой едва ли не рутинную процедуру. Например, перенос изображений созвездий со сферического небесного глобуса на прямоугольный потолок дворцового зала; изготовление плоских карт по развертке с земного глобуса; изготовление

цилиндрических анаморфозных рисунков и многое другое. Технология таких процедур не имела эксплицитного выражения в математических уравнениях, однако практически эта задача решалась более или менее успешно. Иногда для этого применялись специальные механизмы, воспроизводящие контуры искаженных изображений аналоговым образом.

Однако сложности изготовления панорамного изображения были не единственной проблемой, поскольку в рисунке должно было задаваться смещение не только по горизонтали, но и по вертикали. По сути, речь шла не о «плоско-панорамном», а, скорее, о «плоско-голограммном» представлении. С какого-то момента на некоторых изображениях городов задний план начинает выглядеть немного приподнятым; как будто художник приглашает «заглянуть» за предшествующие изображаемому объекту ряды сооружений. Эта деформация была особенно заметна в тех случаях, когда художник окружал город (селение) обширными пространствами, на которых разворачивалось какое-нибудь масштабное действие. В качестве наиболее яркого примера удобно выбрать батальные сцены или так называемые «баталии» Жака Калло. Рассмотрим гравюру «Осада Бреды» (1627). Мы не будем водить читателя «за руку» по этому фундаментальному произведению, выражая восхищение мельчайшими подробностями, представленными взору рукой кропотливого мастера. Несомненно, мир увидел титанический труд ума, мышления, наблюдательности и мастерского исполнения образов. Но в границах нашей темы нас будет интересовать не много иной аспект.

Когда пройдет первое впечатление от масштабности изображаемого, стоит обратить внимание на то, что мнимая поверхность изображения похожа на набегающую волну. Передний план представлен крупно, четко, подробно. Длинные вереницы вооруженных отрядов, направляемых к осажденному городу, дают прекрасную возможность продемонстрировать владение техникой перспективного построения. Но не только. Автор намеренно избегает прямолинейных конструкций. Колонны движутся, огибая незаметные для глаза ландшафтные препятствия. Склоны, обрывы, балки и другие топологические неоднородности обозначаются здесь не абстрактными геодезическими линиями, как это принято на современных планах, а градиентами в распределениях густой человеческой массы — изгибами послушно марширующих отрядов «пушечного мяса». Фатальная неотвратимость происходящего акцентируется уподоблением изображаемого мощному геологическому процессу — катастрофическому смещению почвенных пластов. Спокойные и сосредоточенные полководцы не прочь занять заслуженное место за витыми бордюрами картушей, но художник не отводит им такой привилегии. Они — соучастники действия. Вероятно, им кажется, что именно они привели в движение эти людские потоки. Но и на их спокойных, беспристрастных лицах уже различима печать обреченно-

сти. Бездна, в которую устремлены их взоры, уже захватила их, и они не в силах противостоять ей.

На подступах к осажденному городу (средняя треть листа) взгляд претерпевает странную метаморфозу. И город, и его оборонительные сооружения поворачиваются относительно луча зрения и становятся по отношению к нему почти перпендикулярно. Кривизна поверхности изображения в этой части листа не остается постоянной. Сам город представлен, практически, в ортогональной проекции «вид сверху». Передовые рубежи оборонительных сооружений, соединяющие передний и средний планы картины, осуществляют плавный переход от горизонтальной перспективной проекции к вертикали топографического плана. Наконец, дальние окраины города, делая изгиб в противоположном направлении, опять выводят взгляд в плоскость перспективной горизонтали, длящейся до самого горизонта. Небо представлено узкой ровной полосой, занимающей примерно одну пятнадцатую часть всего изображения. Вся конструкция в целом действительно создает впечатление набегающей волны, расслаивающей изображение на три «этажа»: высокий горизонт создает имитацию горизонтальной поверхности; располагающийся в центре город «сбегает» по наклонной к переднему плану; а низкий передний план опять имитирует горизонталь, заполненную изображением большого количества человеческих фигур.

Другие батальные сцены Жака Калло («Осада острова Рэ» и «Осада Ла Рошели» [оба произведения датируются 1631 г.]) исполнены в той же стилистике. Не вызывает сомнений, что в данном случае нарушение режима восприятия — это прием, сознательно используемый автором, а не просто «неумение» изобразить события в соответствии с канонами перспективной живописи. Сохранилось немало гравюр, в которых Калло, изображая фрагменты городского пространства (согласуясь с современной классификацией, их можно было бы назвать «открытками»), демонстрирует отменную художническую технику. К тому же, можно найти немало изображений городов, в которых используется аналогичный прием — наклон городского пространства по отношению к лучу зрения, вызванный необходимостью показать дальние городские окраины, которые при линейном изображении оказались бы скрытыми (назовем этот прием изображения городов «техникой волны»). Например, «Вид Вильны» из третьего тома Кельнского издания «Города земного мира» (1634). Как и в случае «баталей» Калло, занимаемое Вильной пространство образует наклон по отношению к горизонту. Вместе с тем, передний и задний планы картины, не занятые городом, изображены в строгом соответствии с законами линейной перспективы.

Сравним эту работу с гравюрой «Вид Гродно», изданной почти столетием ранее — в 1568 г. Мы найдем несколько несомненных сходств и, вместе с тем, немало различий, которые помогут нам определить

линии эволюции в практике изготовления изображения всего города на одном листе.

И в том, и в другом случае наблюдаются смещения, позволяющие сделать видимыми задние окраины города. Однако, если на картине начала семнадцатого века это смещение задается поворотом всего городского пространства (как если бы город располагался на плоской, негнущейся подставке), то в гравюре шестнадцатого века этот эффект достигается локальными вертикальными сдвигами. Создается впечатление, что мастер не желает слишком явно обнаруживать свое стремление показать отдаленные ряды домов и маскирует панорамные эффекты затайливыми перепадами ландшафта. В этих перепадах есть и впадины, и подъемы, но совокупное их положение друг относительно друга таково, что они позволяют создать оптимальную развертку всего городского пространства, насыщенного огромным количеством деталей. Цель, которую поставил перед собой гравер из XVI в., еще не имеет четких алгоритмов решения. Поэтому ему каждый раз приходится решать задачу заново, изыскивая возможности сохранения правдоподобия изображения вместе с внесением в него панорамных элементов.

Несмотря на то, что в изображении Гродно перепады высот заметны гораздо больше, чем в изображении Вильны, картина Гродно кажется более «приземистой». Это достигается, во-первых, растягиванием всего изображения в горизонтальном направлении (при одинаковой высоте ширина картин различается почти вдвое) и, во-вторых, — отсечением крайних (правого и левого) рубежей города (прием, который мы уже анализировали на примере изображения Аргентины в книге Шеделя). Визуальный масштаб изображения (параметр, регулируемый расстоянием, с которого различимы самые мелкие детали картины) подобран таким образом, чтобы кинетика поворотов головы зрителя, стоящего перед гравюрой, воспроизводила движения головы самого художника, создающего «Вид Гродно». В отличие от этого, «Вид Вильны» более статичен. Ракурс и расстояние выбраны таким образом, чтобы, по возможности, исключить повороты головы. Об этом говорит и направление течения реки. Гродно рассматривается с положения, относительно которого река протекает почти параллельно линии горизонта, т. е. город повернут к зрителю своей широкой стороной. На изображении Вильны река течет перпендикулярно горизонту. Таким образом, из-за эффекта перспективного сокращения, оказывается возможным уместить в коротком вертикальном направлении наиболее длинную сторону города и, одновременно, остановить взгляд, поскольку с выбранного расстояния (существенно большего, чем расстояние, выбранное при создании «Вида Гродно») вся картина вполне уместается в одноактном взгляде.

Полоса неба в «Виде Гродно» занимает почти половину всего изображения (меньше половины, но значительно больше, чем одна третья часть). В связи с этим, возникает потребность функционального

использования этой «незанятой» части листа. Художник решает ее традиционным способом — размещая картуши и вербальные сообщения над городом. В центре полосы расположен герб, поддерживаемый двумя ангелами, парящими в густом, художественно исполненном облаке. По краям «небесной» половины листа — две рамки с комментариями к картине. Автор «Вида Вильны», напротив, оставляет для неба очень узкую полосу, по сути, только формально обозначающую горизонт (небо занимает не более одной пятнадцатой части всего изображения). То есть, «небесная» часть картины просто обрезана рамкой, поскольку «естественным» такой вид города мог бы быть только для пилота, пикирующего над городом на приличной высоте (то есть тело наблюдателя должно быть не только приподнято над землей, но и наклонено к плоскости земной поверхности).

Кроме того, обе гравюры содержат номенклатурные обозначения. Поскольку абсолютный масштаб «Вида Гродно» значительно больше, у художника есть возможность вписать обозначения наиболее заметных элементов изображения непосредственно в поле картины. Значительно более мелкий «Вид Вильны» (что относится и к абсолютным размерам оттисков: Гродно — 355x1023; Вильна — 372x507 мм) не позволяет использовать такую технику, и автор выбирает номерную систему обозначений, расшифровка которой приводится в левом нижнем углу картины в рамке, исполненной в виде картуша. Наконец, и на той, и на другой гравюрах есть человеческие фигуры. Здесь тоже можно заметить ряд характерных различий. В «Виде Гродно» человеческие фигуры заполняют все поле рисунка. Акцент сделан на переднем плане. Момент изображения приурочен к крупному политическому событию — приезду московского посла. Его сопровождает многочисленная свита и встречает внушительная группа городских представителей. Однако в распределении людей по всему городскому пространству трудно найти значительные разрывы. По реке плывет лодка, на нее смотрят несколько купающихся коров; женщины стирают одежду и набирают воду для хозяйственных нужд; во дворе одного из домов расхаживают куры. Весь город наполнен людьми, занимающимися какой-то работой или просто празднующими друг с другом. При более внимательном рассмотрении можно заметить, что художник старается отметить характерные особенности мужских и женских одеяний, типичные занятия, выполняемые жителями, семейное разделение труда и т. д.

Совсем иначе выглядит Вильна. Город как будто вымер. Ни на улицах, ни во дворах не видно ни одной человеческой фигуры. Вероятно, в планы художника совсем не входило изображать ни ритм обыденной жизни поселян, ни их реакцию на значительное событие. Город, как объект изображения, приобретает более строгое определение, сильно отличающееся от «гродненского». Оказывается возможным рассматривать его в отрыве от жителей и их характерных занятий. Отныне город — это только ландшафт и топология его многочисленных постро-

ек. Одна пара человеческих фигур на переднем плане изображает, скорее всего, правителей, расположенных впереди, на центральной линии листа; вторая — борьбу двух вооруженных людей (нападение разбойников за городской стеной?) — в глубине, со смещением к правой рамке картины. За исключением едва различимых лодок и плота, движущегося по течению реки, на картине больше не заметно ничего, намекающего на живое присутствие людей.

Мы видим, что практика изображения городов, подобных «Виду Вильны», вносит ряд запретов, ограничивающих право художника на самостоятельное моделирование визуального пространства. Он уже не может произвольно смещать друг относительно друга отдельные элементы изображения, добиваясь синхронизации общего впечатления. Роль творца вытесняется функцией беспристрастного «свидетеля», опирающегося не столько на собственные художнические интуиции, сколько на технологические процедуры, сопутствующие топографической съемке. На основе проведенного сравнения легко определить основные направления изменений, приведшие к появлению в качестве образцового типа изображений городов ортогональной проекции «вид сверху». Это, во-первых, постепенная редукция неба, как не значащей компоненты изображения; во-вторых — стабилизация взгляда, достигаемая поиском ракурса и оптимального расстояния, позволяющего, с одной стороны, дать приемлемое разрешение, с другой — устранить повороты головы художника (и, тем более, его перемещения вдоль черты города); в третьих — освобождение от «субъективного» фактора, т. е. всего что связано с потребностью изображать увлечения, заботы и тревоги людей; в четвертых — придание монолитности всему изображению и его постепенный разворот в сторону вертикали.

То, что речь идет именно о постепенном развитии таких тенденций, легко убедиться рассматривая рисунки, изготовленные между 1568 и 1634 гг. (годы создания рассмотренных выше видов Гродно и Вильны соответственно). Например, «Вид Гродно» из «Городов земного мира» был сделан в 1577 г. на основе гравюры 1568 г. Действительно, обе гравюры очень похожи и, на первый взгляд, мало чем отличаются друг от друга. Однако обратим внимание на легко исчисляемые детали. Если в исходной гравюре полоса неба занимает 0,36 часть всего изображения, то в повторении — всего лишь 0,25 часть. Кроме того, копировщик почти вдвое уменьшает ширину листа (с 1023 до 565 мм) и значительно увеличивает его высоту (с 355 до 415 мм). Эти изменения делают изображение статичным. Теперь для того, чтобы рассмотреть все его детали, не обязательно поворачивать голову: все изображение уместается в одноактном взгляде. Соответственно, такая значительная деформация поля изображения заставляет копировщика внести изменения в масштаб. Городские строения, находящиеся на заднем плане, изображены значительно мельче, чем на исходном рисунке, а река гораздо круче развернута к горизонту. Это позволило художнику сохранить все

детали городского пространства, уместив их на менее широком листе. В свою очередь, фигуры переднего плана и предшествующий городу ландшафт сильно растянуты. Это приводит к потере части переднего плана исходного изображения, зато вносит в него эффект перспективного сокращения, делая картину более логичной с точки зрения канонов перспективной живописи. Наконец, если на исходном изображении насчитывается несколько сотен человеческих фигур, то на копии их на порядок меньше.

Если выстроить в хронологическом порядке все гравированные рисунки городов, в которых применялась «техника волны» то можно заметить интересную тенденцию. Средний (наклонный) план с каждым следующим десятилетием становится все более вертикальным, постепенно приближаясь к ортогональной проекции «вид сверху». То есть мы должны признать, что привычный для нас и кажущийся таким очевидным тип визуальной кодировки обширных пространств, не способных уместиться в поле зрения одного человека и поэтому нуждающийся в разработке особых приемов визуальной репрезентации, а именно — план ортогональной проекции «вид сверху», появился как итог довольно продолжительной эволюции, изобилующей «промежуточными видами» и «тупиковыми ветвями».

С современной точки зрения преимущество «вида сверху» перед «техникой волны» очевидно. Во-первых, «вид сверху» возвращает в рисунок кинетику восприятия. Если для первых панорам было свойственно «разворачивать» город по спирали, вывязывая рисунок как «шляпку грибочек», а для статичных перспективных панорам просто останавливать взгляд в одном из наиболее удобных для репрезентации ракурсов, то «вид сверху», удачно сочетал преимущества обеих техник, заменяя движение по дуге параллельным переносом на плоскости. Кроме того, расположение всех точек городского пространства на примерно одинаковом расстоянии от наблюдателя убирало из рисунка перспективные сокращения и, следовательно, давало возможность ввести универсальный масштаб для любого его фрагмента.

За всем этим чувствуется присутствие мощной практики, использующей особый вид техники, новые рациональные приемы и иные, не согласующиеся с художественными, социокультурные мотивации. С точки зрения технологии изготовления плана художественная работа существенно вторична. Ей предшествуют утомительные и не всегда безопасные мероприятия по тщательному промеру пространственных интервалов и горизонтальных углов. Устранение из изображений городов фигур поселян и придание всему городскому пространству статуса самостоятельного объекта требовало проведения процедур, отторгаемых традиционными представлениями о городе, как о тесной совокупности многих личных пространств, регулируемых межевыми отношениями соседства. Создавая новый образ города, топографы, оснащенные хрупкими теодолитами и мерными цепями, откровенно

вторгались в это «личное» пространство, выполняя поручения, исходящие от высших правительственных чинов. Такая стратегия нередко вызывала ожесточенное сопротивление горожан. Топографов не пускали во дворы, уничтожали их документы, разбивали их приборы, избивали их самих. Нужно представить себе этих «чужаков», перемещающихся из квартала в квартал в сопровождении взвода солдат. Нужно представить ругань кучеров, вынужденных объезжать улицы и мосты, перекрытые бревнами на время проведения съемок. Это делает более понятным то, что в течение очень короткого времени топографическая съемка превращается в самостоятельное предприятие, только косвенно соотносящееся с художественными изысканиями.

Собственно, в этот момент и происходит разделение вида города (открытки) и его плана (схемы) на два отдельных жанра. Рождается система двойной кодировки городского пространства, которой мы пользуемся и поныне. И все же, коль уж мы говорим о медленной эволюции, можно найти «переходные звенья» и «промежуточные виды» которые сохранили следы этой иконической мутации. К их числу можно отнести, например, гравюру Мериана Маттеуса Старшего, датированную 1646 г., на которой в одном листе совмещены вид Бонна с берега Рейна и его план. Появление плана освобождает художников от необходимости подробно детализировать городское пространство, и с точки зрения художественного интереса становится более заманчивым «реалистичное» изображение панорам, согласующихся с опытом непосредственного восприятия города издалека. Например, на панораме Кельна Венцеля Холлара, изготовленной между 1632–1636 гг., полоска города занимает всего лишь 0,034 часть изображения. Вид города предстает как раз таким, каким он и должен быть в развертке, соответствующей биологическим параметрам человеческого зрения, — то есть преимущественно небо (0,65 часть всего изображения) и передний план.

Изобразительные свидетельства, представленные в настоящей работе, безусловно, могут быть интерпретированы с учетом изменений, происходивших в социальной организации европейских государств. Мы намеренно избегали широкого привлечения социокультурных данных, поскольку главной целью настоящей работы было конструирование категорий, которые позволили бы разместить в едином логическом масштабе изображения однотипных объектов, относящиеся к разным хронологическим интервалам. Это требование было продиктовано самим характером проекта изучения длительных изобразительных рядов, основанного на факультете математики, физики и информатики Тульского государственного педагогического университета (и настоящая работа — один из результатов этого проекта). Для полноты освещения вопроса можно было бы дополнить представленное здесь рассуждение данными об: (1) изменении стандартов государственного управления и формировании новых политических субъектов в поле политических взаимодействий раннего нового времени; (2) чувстви-

тельности представителей различных социальных слоев к различным типам изображений; (3) динамике цен на виды городов, исполненные в разной стилистической манере; (4) оценках популярности изобразительных произведений по числу переизданий и пиратских копий; (5) рыночных стратегиях распространения печатной продукции и т. д. Отнюдь не умаляя значимости этих аспектов для темы анализа изобразительных свидетельств, мы ограничиваем наше сегодняшнее рассуждение выводами, касающимися только кинетики восприятия и репрезентации обширных пространств, полагая, что это лишь первый шаг к достижению поставленной цели.

*Оформить подписку на журнал «Логос»
на 1 полугодие 2009 г. можно в любом почтовом отделении России
по каталогу «Роспечать» — подписной индекс 18062
или Объединенному каталогу «Пресса России» —
подписной индекс 44761*