

# СОБОРЫ ПАРИЖА

ПАМЯТНИКИ  
ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ



Памятники всемирного наследия

Екатерина Останина

**Соборы Парижа**

«ВЕЧЕ»

2005

**Останина Е. А.**

Соборы Парижа / Е. А. Останина — «ВЕЧЕ»,  
2005 — (Памятники всемирного наследия)

Очередная книга из серии «Памятники всемирного наследия» рассказывает о знаменитых соборах Парижа – Нотр-Дам, Сен-Дени, Сент-Шапель и др. Эти памятники храмовой архитектуры являются одним из лучших образцов готики – великого европейского стиля, развивавшегося в Европе в XIII–XIV веках в архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве и книжной миниатюре.

© Останина Е. А., 2005

© ВЕЧЕ, 2005

# Содержание

Синее пламя готики	5
Собор Парижской Богоматери	56
Конец ознакомительного фрагмента.	65

# Е.А. Останина

## Соборы Парижа

### Синее пламя готики

Прошел патруль, стуча мечами,  
Дурной монах прокрался к милой,  
Над островерхими домами  
Неведомое опочило.

Но мы спокойны, мы поспорим  
Со стражами Господня гнева,  
И пахнет звездами и морем  
Твой плащ широкий, Женевьева.

Ты помнишь ли, как перед нами  
Встал храм, чернеющий во мраке,  
Над сумрачными алтарями  
Горели огненные знаки.

Торжественный, гранитокрылый,  
Он охранял наш город сонный,  
В нем пели молоты и пилы,  
В ночи работали масоны.

Слова их скупы и случайны,  
Но взоры ясны и упрямы,  
Им древние открыты тайны,  
Как строить каменные храмы...

Пока они живут на свете,  
Творят закон святого сева,  
Мы смело можем быть как дети,  
Любить друг друга, Женевьева.

*Н. Гумилев*

Франция – это воплощение готики во всех ее основополагающих проявлениях. Известно, что соборы Франции роскошнее в сравнении с остальными памятниками западноевропейской архитектуры, и это касается изящества и обдуманного размещения скульптур, а также витражей, которые являлись частью целой дидактической программы, органично вписываясь в общую систему украшения собора. В XIV столетии Париж превратился в признанный европейский центр строительства соборов, создания несравненных по красоте витражей, изготовления миниатюр. Таким образом, именно французская готика стала основой для всей архитектуры Европы.

Слово «готика» в переводе со старофранцузского или старонемецкого языка означало «исток» (в первоначальном понятии – «исток всего сущего»), и только впоследствии этот

«исток» стал рассматриваться так, как это было более удобно современному человеческому сознанию – «исток реки», хотя, если говорить начистоту, река тут совсем ни при чем). Итак, исторический художественный стиль, занимавший ведущее положение в искусстве Западной Европы XIII–XIV вв., получил в искусствоведении название «готика».



Фасад собора в Амьене

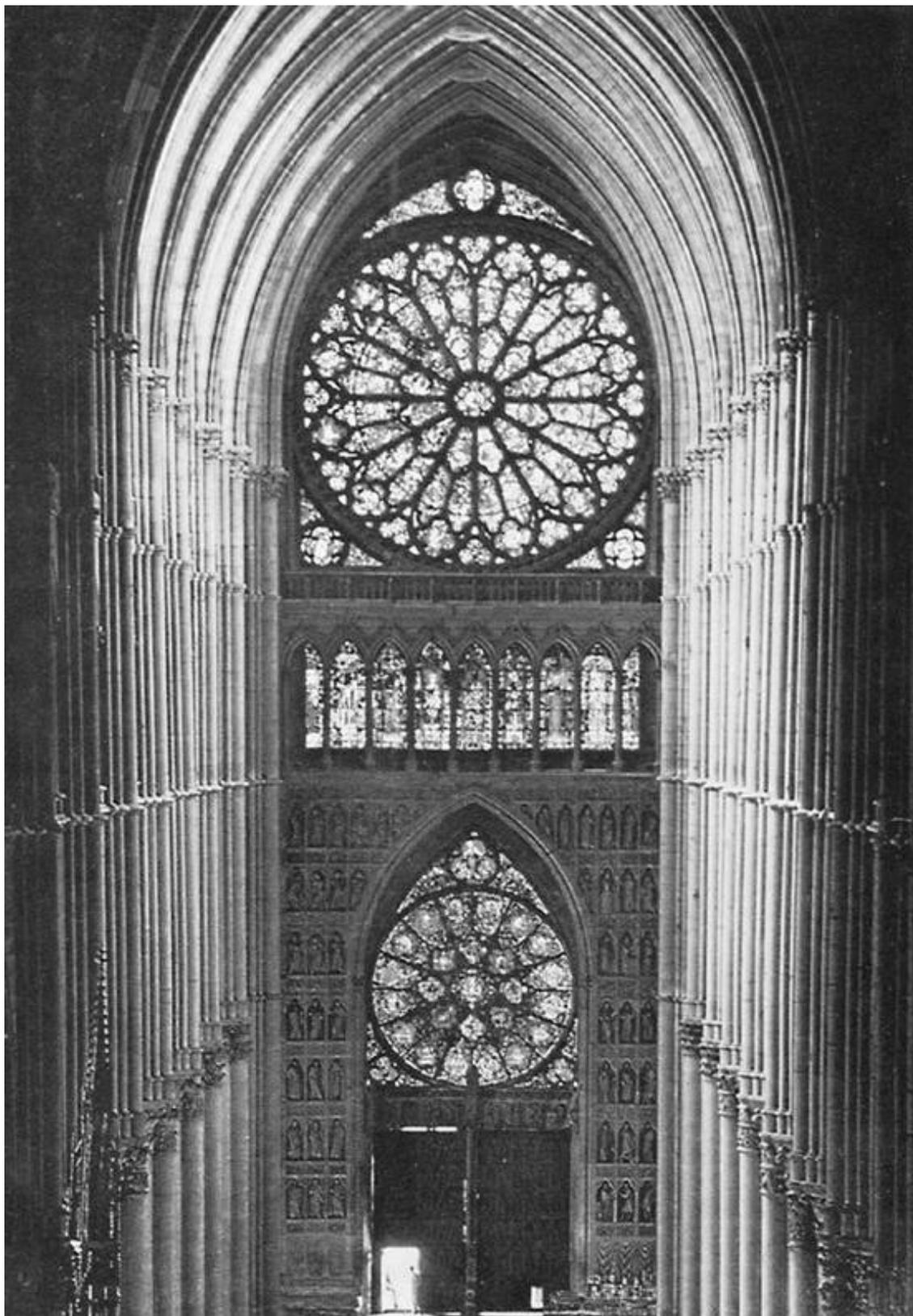
Как известно, готами просвещенные итальянцы называли варварские племена, которые тревожили своими бесконечными набегами пределы Священной Римской империи в III–V вв. Любопытно, что этот термин вошел в обращение относительно недавно – в период итальянского Возрождения; в то время он имел несколько уничижительный оттенок, поскольку культура «варварская», «языческая», а значит, по определению, примитивная, уходила в прошлое. В конце XV столетия этот термин использовался применительно к литературе, написанной на латыни, причем неправильной, искаженной. Что же касается готической архитектуры, то ее предпочитали именовать словом «немецкая» (*tedeska*). Существует версия, по которой определению «готика» искусствоведение обязано Рафаэлю, гению эпохи Возрождения, который в одном из своих писем, адресованных папе римскому Льву X, отчитываясь о ходе работ в соборе Святого Петра, назвал свой художественный принцип готикой. Но и в этом случае «готика» являлась своего рода синонимом архитектуры варварской, противопоставленной римской, создаваемой в «высоком стиле».

Однако время брало свое, и происходило неудержимое наступление «*les temps des Cathedrales*», время готических соборов, с каким бы сожалением ни относились к этому явлению приверженцы высокого искусства, например Джорджо Вазари. Великий живописец отмечал, что вместе с падением Римской империи произошло в сердцах и умах людей ниспровержение «истинно прекрасного», хотя это прекрасное несло на себе отпечаток «истощенной и устаревшей греческой манеры» (*maniera greca*). Но, по мнению Вазари, готика была куда более испорчена, нежели та, что черпала истоки вдохновения в греческом искусстве. Что же касается Франции, то в этой стране готика стала поистине национальным художественным стилем. Готика была для средневековой Франции всем, и прежде всего образом мировосприятия средневекового человека, символически показывая всю его эзотерическую Вселенную.

Вазари называл готику «северным искусством» или иногда «франкским». Последнее обозначение употреблялось вплоть до XVIII в., то есть во времена господства «старого режима» (*regime ancienne*), а после печально известных событий Великой французской революции 1789–1796 гг., когда страсть к переименованию всего существующего, к изменению истории, календарей и стилей, захватила и искусство, за которым окончательно закрепилось название «готическое».

Готику можно назвать сияющей короной, «алмазным венцом» Средневековья: ее краски сияют, солнечная позолота слепит своей невозможной красотой, обрамленной блеском витражных картин. Готика – вся – отчаянное, почти безумное стремление ввысь, вслед за острыми шпилями, пытающимися пронзить само небо. Готический собор – это грандиозная симфония или поэма, где каждая деталь звучит согласованно, – свет и мрак, камень и стекло.

Готика поставила точку в развитии европейского искусства раннего Средневековья. Известно, что в это время христианская культура в Византии уже прошла достаточно длинный путь развития, тогда как на Западе она еще только начинала формироваться в столкновениях разных религиозных эгрегоров, в смешении народов и их традиций, в столкновении идей и, наконец, среди очень своеобразных и сложных природных условий, что также немаловажно.



Готический интерьер. Собор в Реймсе

И в этом горниле появился, как чудный пламенеющий цветок – синий огонь готики, огонь высших жрецов, обещающий множество мистических откровений и художественных

открытий. Искусству Византии, обремененному условностями, догмами и канонами, оставалось только отступить в сторону и освободить главенствующее место готике и признать первенство ее достижений.

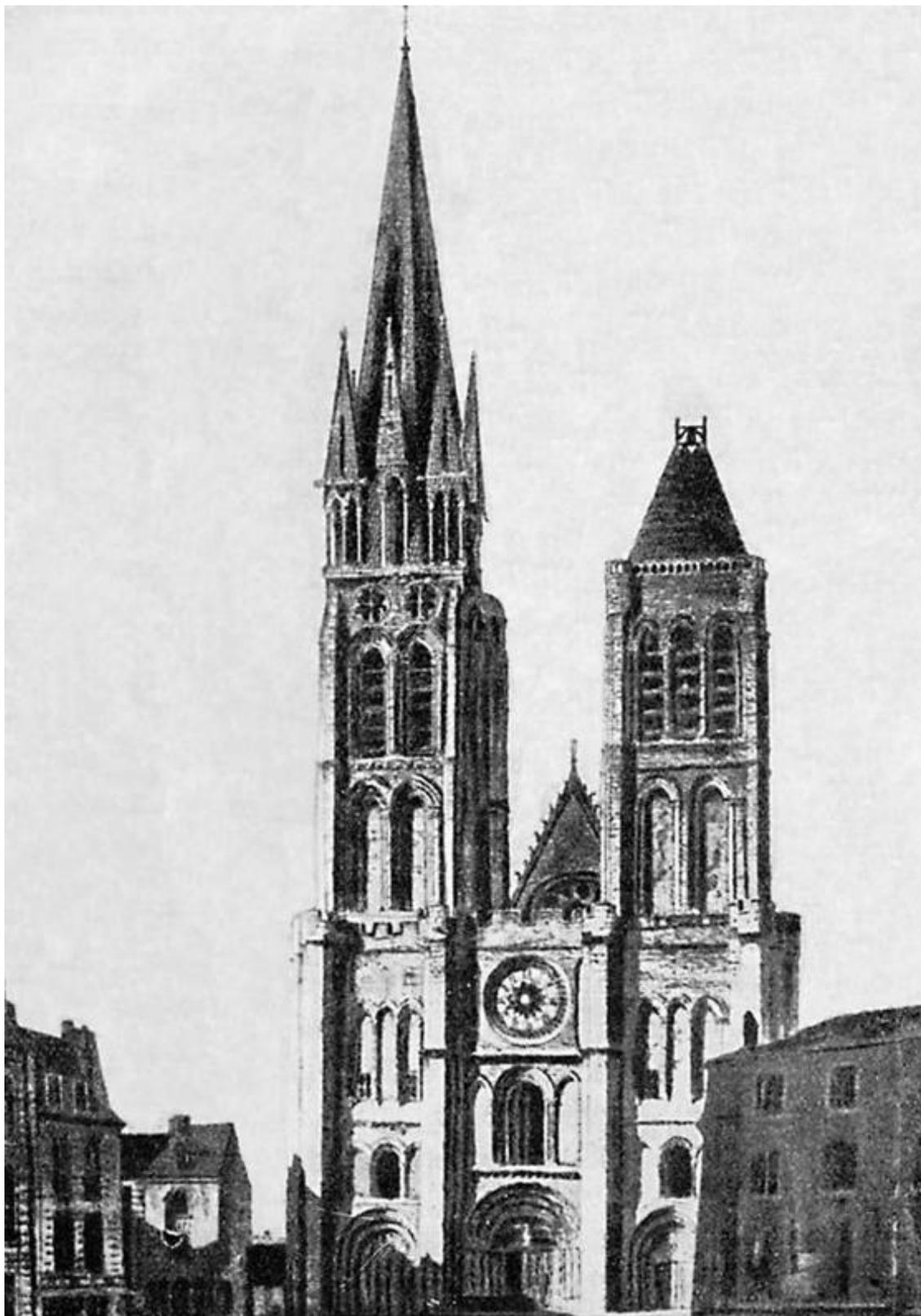
Готика объединила не только элементы христианского мировоззрения, но приняла и античные культурные традиции вместе с латинской книжной письменностью и искусством миниатюры, детали римской архитектуры, облагороженной кельтской художественной традицией. Подобного уникального художественного конгломерата в истории еще не встречалось.



Париж. Остров Ситэ

Активному наступлению готики способствовали стремительный рост городов и быстрое развитие ремесел. В таких условиях готический собор превратился в культурный и духовный центр каждого западноевропейского города. Старые романские храмы больше не могли вместить во время воскресной мессы всех желающих. При этом готика прочнее занимала позиции именно там, где существовала мощная королевская – светская, и религиозная – духовная власть; там, где основная масса денежных средств концентрировалась в руках заказчика, облеченного властью.

Родиной готики стала северная французская провинция Иль-де-Франс, расположенная на крохотном островке посреди реки, с центром духовной жизни страны – Парижем. Основоположителем нового архитектурного стиля стал аббат Сюжер (или, как принято произносить его имя на латинский манер, – Сугерий, 1088–1151). На севере Парижа в 1136–1140 гг. он руководил строительством первого готического храма Парижа, несравненного архитектурного шедевра – Сен-Дени. В это время были возведены два пролета главного нефа Сен-Дени. Новая конструкция собора потрясла всю Европу, и вскоре именно такие архитектурные приемы были применены, например, в Англии при строительстве храма города Дарема.



Сен-Дени. Монастырская церковь

Аббат Сюжер был известен как высокоинтеллектуальный человек. Он был философом и теологом, историком и политиком, регентом при французском короле Людовике VII. Ему принадлежит множество серьезных трудов, касающихся эстетических принципов готической

архитектуры, в которых он объяснял, в частности, символизм, заключенный в элементах готики, ее композиции, стрельчатых арках и витражах.

Храм Сен-Дени, как и большинство готических храмов, строился не одно столетие. После Сюжера строительство продолжалось под руководством Пьера де Монтрёй, который с 1265 по 1267 г. работал в другом знаменитом парижском соборе – Нотр-Дам.

Сен-Дени явился первым и во многом непревзойденным памятником готической архитектуры. До этого еще никому не удавалось создать нефы, трансепты, амбулаторий в том виде, в каком существовали они в Сен-Дени.

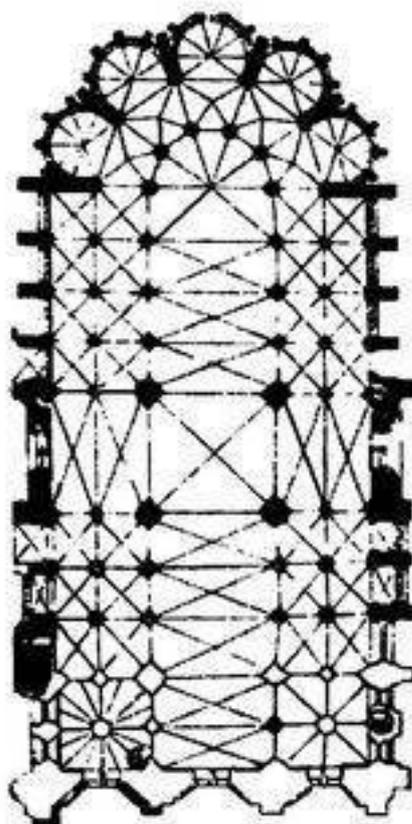
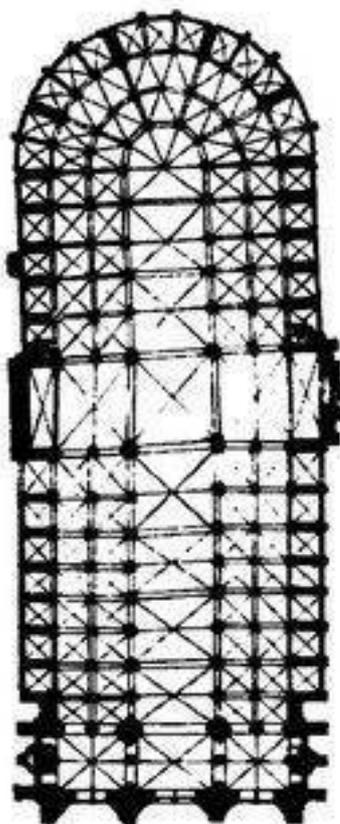
В своем труде «Готическая архитектура и схоластика» Э. Панофский называет готику «франкское творение» и оценивает его как совершенно новый этап в зодчестве. Э. Панофский вспоминает слова Сюжера, что, по его мнению, готика является стилем в своей основе интернациональным, поскольку создавался он с учетом традиций «многих времен и многих народов». Итак, зародившись в Париже, новый стиль начал стремительно распространяться по всей стране, а позже и по всей Европе.

Готический стиль в архитектуре явился не только высшей точкой стиля романского; он не стал его завершением, но преодолением, движением вверх. До XII столетия в архитектурном облике храмов можно было заметить черты как романского, так и франкского стиля, после чего готика превратилась в своего рода Возрождение архитектуры.

Существует мнение, достаточно парадоксальное, что возникновению и развитию готики во многом способствовало усовершенствование строительных конструкций на базе технических достижений того времени, при всем том, что исследователи, придерживающиеся данной концепции, отмечают также такие неотъемлемые черты нового стиля, как его интернационализм, утверждение иррационализма и первенства духа в противовес материи, а также мистическую экспрессию в ее максимальной точке.

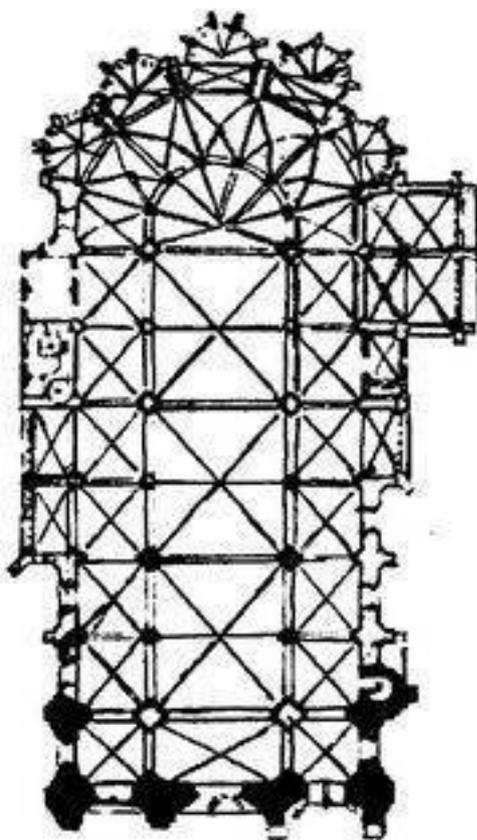
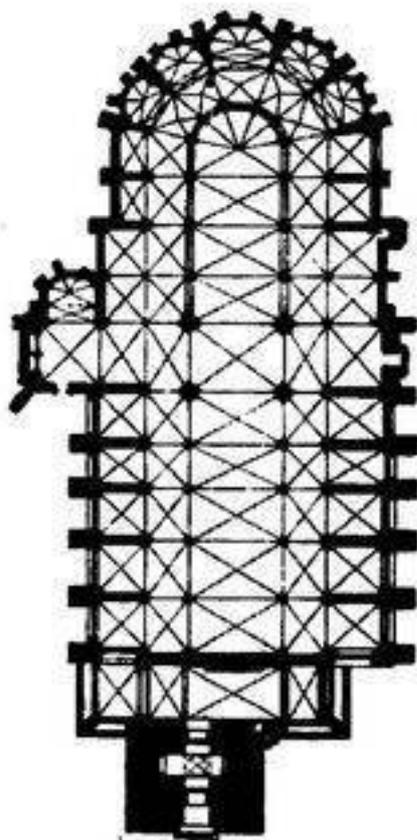
Известно, что христианский храм в его идеальном воплощении сложился на Востоке, а именно в Византии, где преобладали постройки крестово-купольные, центрические. На Западе в это время возводили базилики, в плане которых четко просматривался латинский крест.

В храмах романского стиля было очень удобно проводить церковную службу, поскольку люди входили в здание и перемещались вперед вдоль нефа к алтарю, как внутри корабля (ковчега) (между прочим, французское слово *nef* произошло от латинского *navis* – «корабль»). Романский стиль диктовал неперемutable требование – перекрытие архитектурных нефов мощными каменными сводами либо двускатной крышей. Вся тяжесть, таким образом, приходилась на стены. В связи с этим стены также должны были выдерживать подобный груз, а значит, быть тяжелыми, толстыми, с небольшими окнами. Естественно, что в этом случае ни одному архитектору не пришло бы в голову даже попытаться расширить строение подобного рода. Препятствием к расширению храма являлось все: и длина бревен, установленных в перекрытии, и боковой распор сводов из камня, которые буквально разваливали стены.



Планы готических соборов: *а* – собор Парижской Богоматери; *б* – собор в Мо

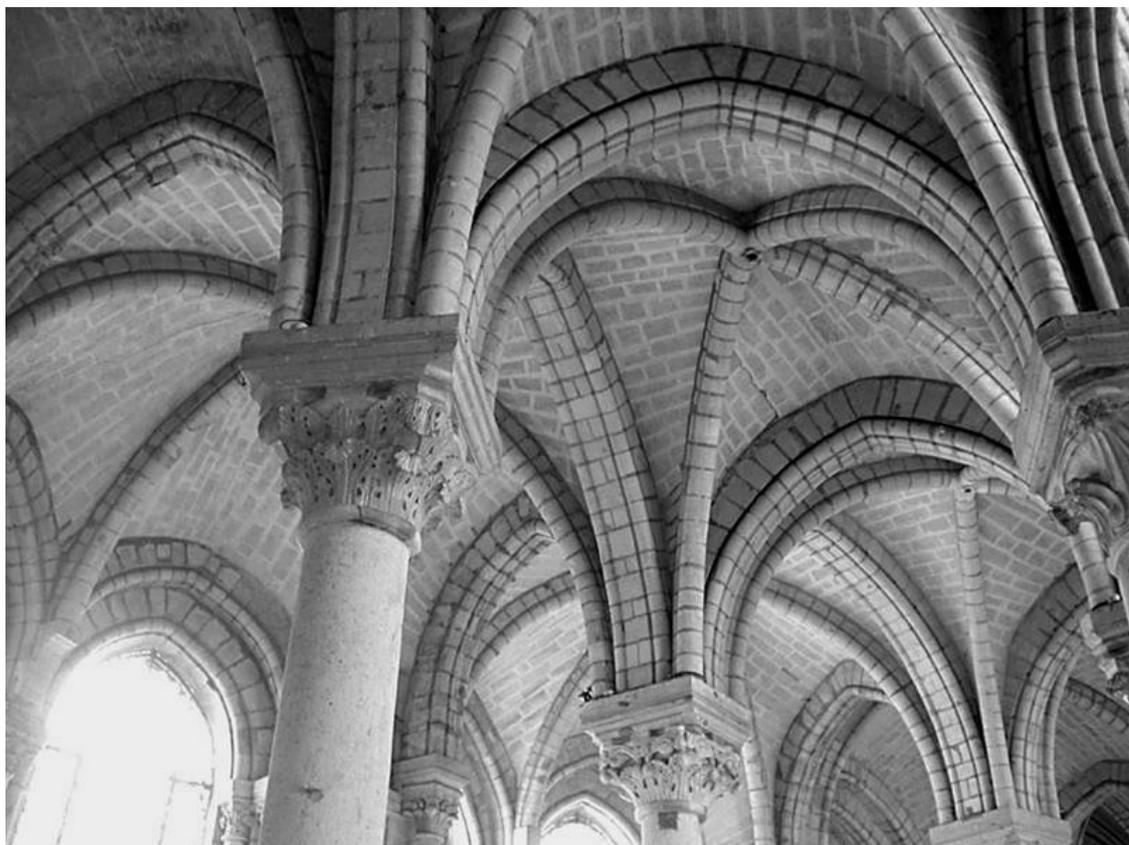
Купол романского храма был в чистом виде заимствованием из традиций римской архитектуры. Его лишь немного видоизменили, сделав крестово-купольным, чтобы, как пишут исследователи, «погасить боковой распор четырех угловых устоев подкупольного пространства связанной системой парусов и малых куполов». Идеалом подобного архитектурного принципа стала константинопольская церковь Святой Софии. Гораздо сложнее было архитекторам, работающим над базиликой, асимметричной в плане. Однако приходилось изыскивать новые решения: места в соборах не хватало катастрофически. Архитекторы начали использовать крестовые своды, под прямым углом пересекая два полуцилиндра; в этом случае удавалось переместить тяжесть со стен исключительно на боковые опоры. И все же вес каменных сводов оставался прежним, и угловые распоры утолщались; известны случаи, когда их толщину приходилось доводить до 2 метров. В результате создавался огромный боковой распор, а большое пространство перекрыть подобным образом не представлялось возможным.



Планы готических соборов: *в* – собор в Лиможе; *г* – собор в Манте

Требовалось придумать, каким образом уменьшить вес свода. Для этого пришлось усиливать каркасные арки на пересечениях крестовых сводов, делать более тонким их заполнение. Такие каркасные арки получили название нервюры, что в переводе с французского (*nerve*) означает «жилка», «складка», «ребро». Благодаря нервюрам осуществлялась связь опоры нефов, квадратных в плане. Наконец, сформировалась связанная система, в которой каждый большой квадрат главного нефа нес два боковых, не таких крупных по размерам. Храм обрел некий стройный ритм, и его внутреннее пространство рифмовалось шагами аркад и центральных боковых столбов. Такое чередование обеспечивало значительную прочность. Стены освободились от тяжести, и вся она стала приходиться на внутренние опоры собора. Так возник переходный стиль – романо-готический.

Однако и такую конструкцию нельзя было назвать идеальной. В основе нервюрного свода находятся две арки, пересекающиеся диагонально, а также четыре щековых, расположенных по бокам. Если использовалась привычная полуциркулярная схема, то диагональные арки оказывались значительно выше щековых, в связи с чем строители были вынуждены складывать из камней сложные распалубки. Легче всего было скоординировать высоту арок, особенно если отказаться от традиционной романской полукруглой формы, выбрав заостренный силуэт в виде уходящей в небо стрелы. К тому же выяснилось, что чем арка выше и острее, тем легче давление на стены и опоры.



Нервюрный свод. Париж. Святая капелла

Благодаря широкому использованию стрельчатых арок, каркасной системы изготовления сводов и их ребристости стало возможным перекрытие сколь угодно больших пространств. Высота собора могла быть поистине невероятной, а под его сводами собиралось множество прихожан. Конечно, чем выше строение, тем большим являлся боковой распор, однако он с успехом компенсировался при использовании контрфорсов – наружных опор (от франц. *contreforse* – «противосила»).

Контрфорсы, или опорные арки, связывались со сводами наклонными арками, именовавшимися аркбутанами (*arcboutant*).

Контрфорсы не являлись изобретением французской готики: в строениях романских или византийских можно видеть их в виде ступенчатых столбов или утолщений стен снаружи. Отличием в данном случае служит то, что в готической архитектуре аркбутаны далеко отстояли от стен, представляя собой ряды, причем не только внутри здания, но даже на кровлях низких нефов, расположенных сбоку; при этом выгодно использовалась разница в высоте центрального нефа и боковых. Аркбутаны создавали ощущение мощи и в то же время ажурности, невесомости. Издали казалось, что строительная конструкция на самом деле представляет собой сказочный, нереальный лес. Чтобы контрфорсы были надежнее, на них часто устанавливались пинакли, изящные башенки, которые сами по себе становились исполненными изысканности украшениями, хотя на самом деле их задача состояла лишь в том, чтобы прижать к земле контрфорсы. В готическом искусстве Франции прочно закрепилась конструкция каркасного свода, в которой непременно использовались две полуциркульные диагональные арки. Такие арки назывались «ожива» (фр. *augive* – «укреплять», «поддерживать»). Кроме того, в конструкции присутствовали четыре стрельчатые арки. Ни один из этих элементов не был новым; стрельчатые арки применялись даже зодчими Месопотамии и Византии, однако только готическим мастерам удалось создать гармоничную конструктивную архитектурную систему.



Готический собор. Интерьер. Нойон

Известный историк архитектуры О. Шуази так писал о значении французской готики: «Прогресс, отмечающий эпоху готики, выразится главным образом в окончательном и последовательном решении двойственной задачи: выкладки крестовых сводов и достижения их устойчивости. Готическая архитектура одолеет трудности выкладки применением нервюрных сводов, а проблему устойчивости решит введением аркбутанов.

История готической архитектуры – это история нервюры и аркбутана». Поскольку стены освободились от излишней нагрузки, то стало возможным развитие витражного искусства, бла-

годаря чему соборы сделались не только высокими, но и удивительно светлыми. Так, в результате решения вопроса о необходимости создания новой, облегченной конструкции здания возник никогда до этого не существовавший художественный образ.

Удивительно, но готика преобразила утилитарность в духовность. Архитектурные конструкции больше не выражали незыблемость и устойчивость, статичность, но постоянную устремленность в небо, в вышину. Этот эффект сразу чувствуется в полной мере, в какую бы парижскую церковь ни пришлось войти, – Нотр-Дам или Сен-Жермен-Л'Оксерруа, Сент-Шапель или Сакре-Кёр. Посетитель увидит стройные ряды тонких колонн, вершины которых в вышине даже невозможно разглядеть, как будто они тают в туманной дымке. Эти колонны кажутся невесомыми, парящими под сводами, или, если угодно, небесами, а их тонкие ребра напоминают расходящиеся в стороны стебли мистических цветов, невозможных в земной жизни.

Даже сами стены готических храмов исчезают, подобно призрачному видению, в потоках света, который щедро льется через окна. Невозможно даже подумать, что своды на самом деле очень тяжелы. Их страшный вес опирается на контрфорсы, находящиеся вне интерьера.

Контрфорсы невидимы, когда человек находится внутри храма. В Средневековье готические зодчие постоянно соревновались друг с другом, кому удастся выше остальных своих собратьев поднять своды. Высоко взметающиеся своды храмов были символом свободы, независимости каждого отдельного средневекового города.



Сент-Шапель. Интерьер

Ребристые своды изготавливались из небольших камней, обтесанных в форме клина. Они были чрезвычайно упругими и легкими, отрицая своим существованием понятие тяжести, когда-то неразрывно связанное с представлением о каменной конструкции. Готический стиль сделал практически невозможное – ему удалось дематериализовать грубую, вещественную форму. Физические особенности и свойства строительного материала больше не оказывали влияния на зрительное восприятие художественного образа; камень становился невесомым тончайшим кружевом, прозрачным и резным. Об этом эффекте готики замечательно писал в своем стихотворении Осип Мандельштам в 1912 г.:

Я ненавижу свет  
Однообразных звезд.  
Здравствуй, мой давний бред, —  
Башни стрельчатой рост!  
Кружевом камень будь,  
И паутиной стань:  
Неба пустую грудь  
Тонкой стрелою рань...

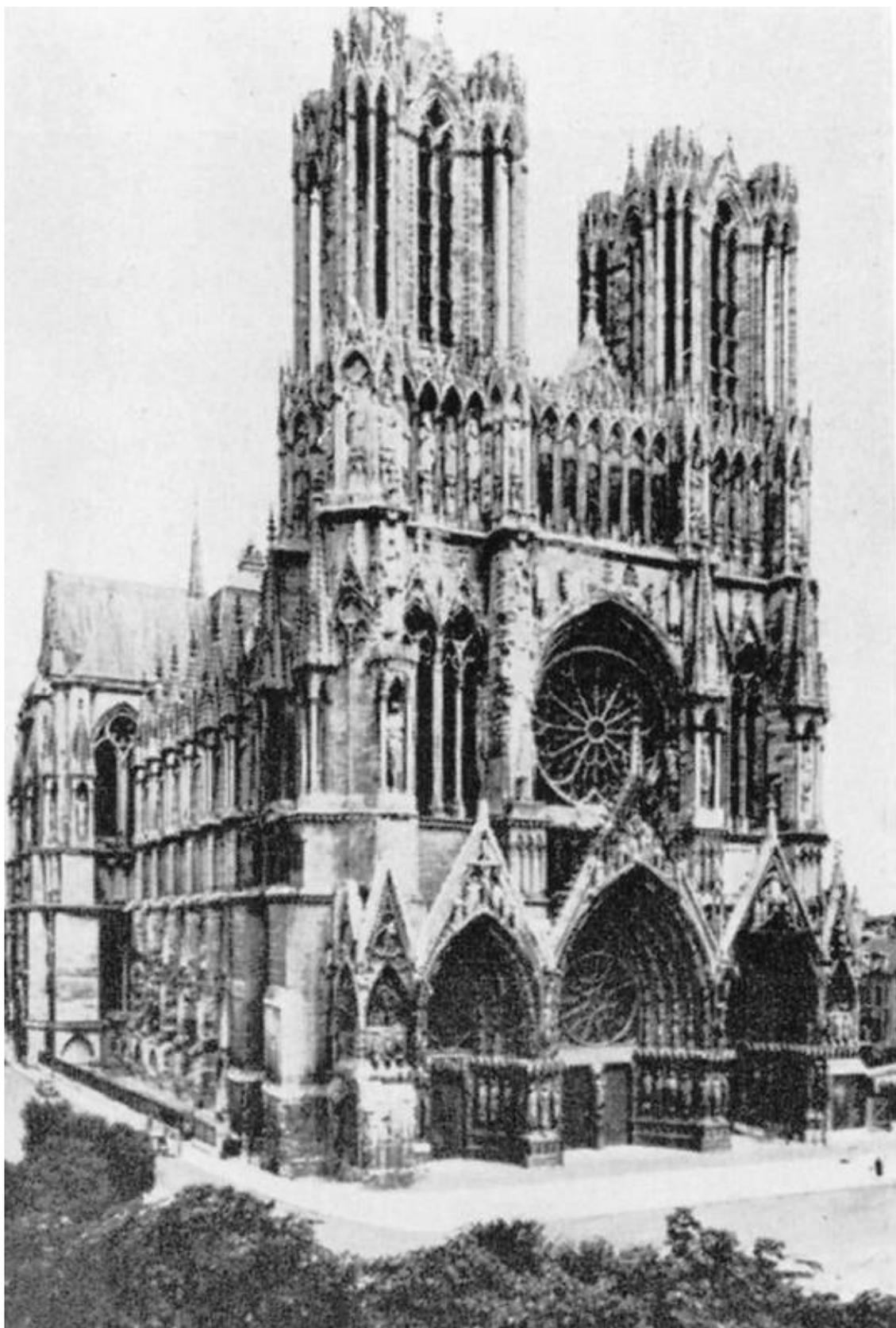
Еще более проникновенно и точно поэт пишет о мистическом превращении материальной конструкции в духовную в стихотворении 1913 г. «Notre Dame»:

Где римский судья судил чужой народ —  
Стоит базилика, – и радостный, и первый,  
Как некогда Адам, распластывая нервы,  
Играет мышцами крестовый легкий свод.  
Но выдает тебя снаружи тайный план!  
Здесь позаботилась подпружных арок сила,  
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,  
И свода дерзкого бездействует таран...

Готический собор – это зримое воплощение бесконечности. Своим существованием он перечеркивает рационализм и склонность человека все измерить и подчинить математическим расчетам. Вместо нее человек, входящий в Нотр-Дам, чувствует только одно: мистическое, непонятное многим, отрицающее реальность стремление души к неведомому, к тому единственному, что остается неизблемым во все времена, во все эпохи. Готика воплотила в реальность неосязаемость мечты, стала символом осуществимости дерзкого порыва человека к небу.

Мечта стала осязаемой. Каменные стрелы соборов взлетали все выше и выше, демонстрируя отчаянный духовный порыв вверх и в то же время смиренное осознание собственной земной ничтожности, хотя и в силу неизбежной привязанности к плоти. Но готика примирила реальность и мечту, упорно вознося вверх камень за камнем. Вспомним известный роман английского писателя Уильяма Голдинга «Шпиль». Главный герой этого произведения, настоятель Джослин, решил отвергнуть всякий здравый смысл и логику, отбросить в сторону неутешительные расчеты и в результате силой одной только веры вознести над храмом шпиль невероятной высоты – в 400 футов.

Это загадка готической архитектуры, но исследователи объясняют ее по-своему. Дело в том, что зрительное восприятие ее архитектоники абсолютно не совпадает с реальной, существующей в действительности. Реальность создает эффект сжатия, тогда как зрительный образ в полной мере отражает стремление души в небо, к Богу и слияние с ним, обретение человеком утраченного богоподобия. Со временем это будоражащее воображение несоответствие стало традицией франкского стиля. Нервюры превратились в декоративный элемент узора сводов. Зодчие выкладывали из камней изумительные по красоте элементы конструкции, которые, казалось бы, не могли нести ни малейшей физической нагрузки (хотя это впечатление было обманчиво). Особенно красиво смотрится точка пересечения нервюр. Она похожа на крестовые цветы, удивительные кружевные цветы. Изумительно тонкие фиалы – башенки – порой можно увидеть в самых неожиданных местах. Конструктивные элементы перевоплощались.



Готический собор в Реймсе

Как верно заметил О. Шпенглер, оценивая пути развития западноевропейской художественной культуры, «готический стиль растворяет материальность в пространстве». Как и в более позднем художественном направлении – в барокко, в готике главной целью было «преодоление тяжести тела и души». Если сравнить с готикой, например, стиль античности или классицизм, то их идеально уравновешенные формы, гармония вертикалей и горизонталей никогда не смогли бы выразить эту самую дерзкую человеческую идею – разрушение реальности и прорыва за грань, в небо, к свету. Искусство готики понимает тело как способ ощущения и восприятия мира в данном пространстве, и в то же время тело всегда останется носителем идеи бесконечности и «невещественной протяженности».



Фасад готического собора в Шартре

До подобной революционной идеи никогда не могло прийти византийское искусство. Поэтому главная линия готического искусства – вертикаль.

Собор берет свое начало на земле, но его настоящая жизнь начинается только в небе. Кроме того, если раньше храм являлся приземленным и замкнутым, то теперь он стал пластичным, не ограниченным пространственными рамками.

Готика, конечно, не отбрасывала такое важное понятие, как «организация объемов», но она не становилась самодовлеющей; для нее гораздо важнее было одухотворить внешнее и внутреннее пространство. Мало того, готика не просто оформляла окружающее храм пространство; каждый соседствующий с ним элемент, в том числе земля и небо, сливались с ним в одно целое, содержательное и высокодуховное. Вокруг готического собора становились иными небо и свет, деревья и птицы.

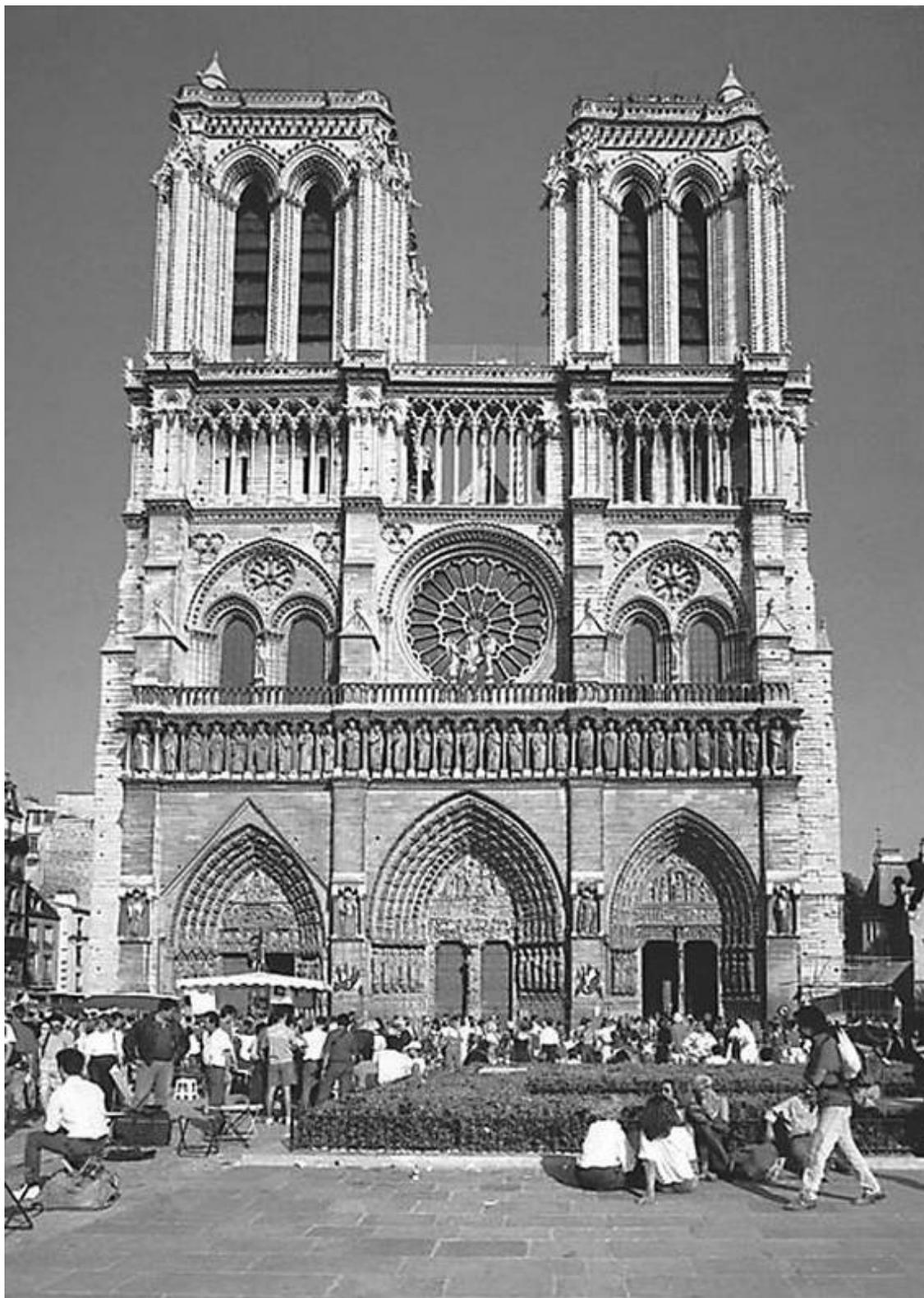
Надо полагать, особенно когда осознаешь величие этой художественной задачи, решить такую грандиозную проблему одно человеческое поколение было не в силах. Большинство готических соборов возводились в течение многих столетий (вероятно, так же долго строились только египетские пирамиды), в них вкладывались астрономические суммы денег, им отдавали душу, силы и жизнь тысячи людей, большинство из которых остались для истории неизвестными.



Фасад готического собора в Бурже

Собор Парижской Богоматери, или Notre Dame de Paris, был заложен в 1163 г. Он возводился в течение 200 лет, но приобрел свой окончательный облик только в конце XIV столетия.

Знаменитый Реймский собор, самый большой во Франции, где происходило коронавание французских королей (его длина 150 м, высота башен 80 м) строили с 1211 г. до начала XIV столетия. Часто происходило так, что готические храмы оставались незавершенными. У большинства из них не было главного элемента – шпиля, да и башни на фасадах, которые достраивались в разное время, имели различный архитектурный облик и даже высоту (именно так произошло с башнями амьенского собора Нотр-Дам де Амьен (длина 145 м, высота нефа 38 м). Крипты и нефы ранних готических соборов создавались в период, когда еще было сильно влияние романской архитектуры, а заканчивались в период торжества готики.



Фасад собора Парижской Богоматери

Жемчужиной французской готики называют парижский собор Сент-Шапель (Sainte-Chapelle), или Королевскую Святую капеллу. Архитектор Пьер де Монтрёй возводил ее с 1239 по 1248 г. по приказу короля Людовика IX Святого. Ее изумительные витражи до сих пор поражают современников неземной красотой.

По мере того как романский стиль отступал, освобождая место торжествующему нашествию готики, происходило изменение композиции кафедральных городских храмов.

Если раньше главный вход находился на клуаре, на южной стороне фасада, то теперь он переместился на запад. Так западная сторона сделалась наиболее важной. В восточной части нефа осталась алтарная часть, или апсида. Такие же алтарные части могли располагаться в поперечных нефах на северной и южной сторонах.

Место пересечения нефа и трансепта, откуда выходит шпиль, называется средокрестием. Оно сместилось в сторону востока, а план собора сделался похож на фигуру человека, раскинувшего руки в жертвенном порыве. Алтарь при этом символизирует голову, а шпиль выходит из сердца и устремляется в самое небо.

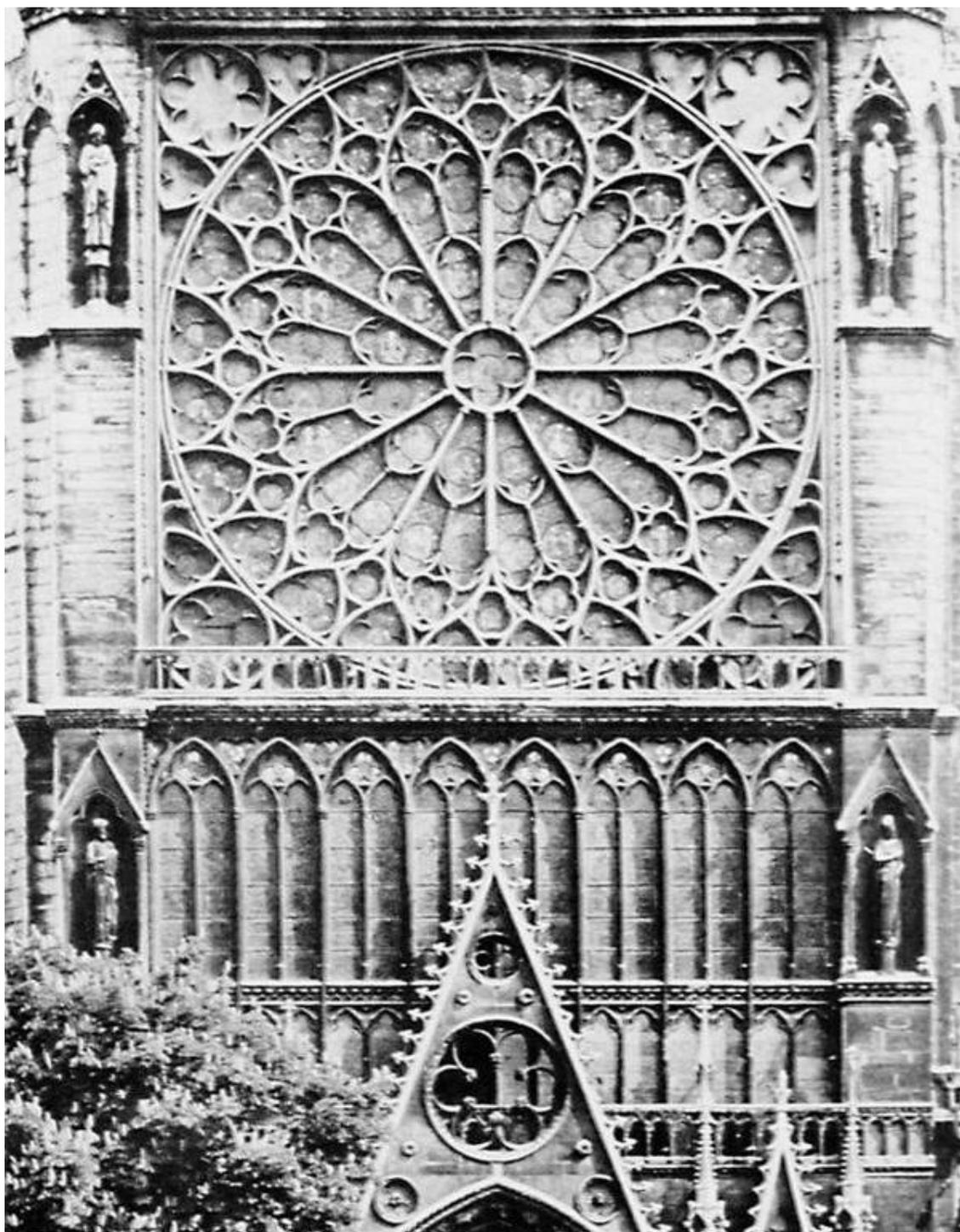


Собор в Реймсе. Западный фасад

Башни романских храмов всегда отличались цельностью и выразительностью; расположенные на восточном и западном фасаде, они являлись центром симметрии собора, тогда как в западных храмах такой центр общей симметрии композиции сосредоточился на большом круглом окне, носящем название «роза».

Западный фасад традиционно делится по вертикали на три части: два боковых нефа и один центральный. Каждый из порталов имеет собственное название и несет конкретную символическую нагрузку. Далее, над порталами, по всей ширине храмового фасада, располагается так называемая галерея королей.

Короли – это статуи в нишах, и королями называются условно. Статуи изображают героев Ветхого Завета – пророков и правителей Иудеи. Когда же слово «короли» воспринимается буквально, порой случаются акты вандализма, как это происходило во Франции во времена Революции: восставший народ, одержимый праведным гневом на своих правителей, обезглавил всех королей на фасаде собора Парижской Богоматери, даже не постаравшись хотя бы на минуту задуматься, а было ли во Франции такое невероятное количество королей, статуи которых украшали знаменитый храм?



Собор Парижской Богоматери. Фрагмент южного портала с розой

Фасад собора Парижской Богоматери приводил в восхищение Виктора Гюго, который в своем одноименном романе писал о соборе, не в силах сдержать искреннего преклонения перед человеческим гением, способным создать такое каменное чудо: «Вряд ли в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какую является фасад этого собора, где последовательно и в совокупности предстают перед нами три стрельчатых портала; над ними – зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восемью королевскими нишами, громадное центральное окно – роза с двумя другими окнами, расположенными по бокам... высокая изящная ограда

галереи с лепными украшениями в форме трилистника... и, наконец, две мрачные башни. Все эти гармонические части великолепного целого, воздвигнутые одни над другими в пять гигантских ярусов, безмятежно и в бесконечном разнообразии разворачивают перед глазами свои бесчисленные скульптурные, резные и чеканные детали, могуче и неотрывно сливающиеся со спокойным величием целого. Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение... подобно «Илиаде» и «Романсеро»... чудесный результат соединения всех сил целой эпохи... это творение рук человеческих могуче и изобильно, подобно творению Бога, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность».

Виктор Гюго великолепно разбирался во французской архитектуре и писал свой роман со знанием дела; например, он отмечает даже элементы переходности к готическому стилю от романского в конструкции собора Парижской Богоматери. Как он замечает, «прививка стрельчатого свода к полукруглому», и далее – «стрельчатый свод был вынесен из крестовых походов и победоносно лег на широкие романские капители».

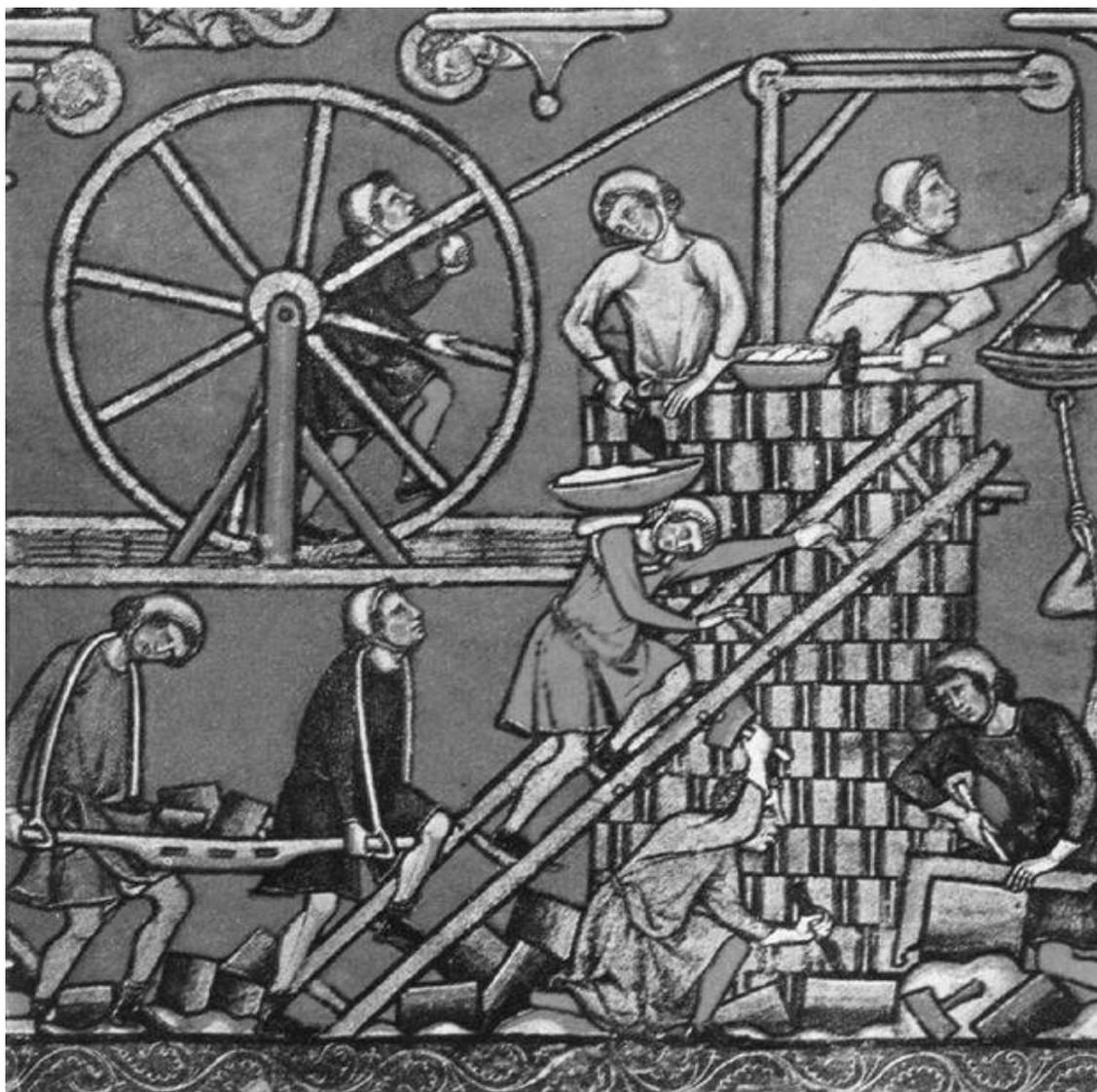


Нотр-Дам. Фрагмент фасада

Если оценивать пропорции западного фасада собора, в частности уделяя внимание нижним аркадам, то в интерьере Нотр-Дам можно увидеть романский стиль. А надо сказать, что

во время написания В. Гюго «Собора Парижской Богоматери» архитекторы, а вслед за ними романтически настроенные писатели и поэты полагали, что стрельчатая арка явилась франкским заимствованием из архитектуры Аравии. При этом не учитывался, единственный, но главный момент: в арабской архитектуре не было, да и не могло быть одухотворяющей идеи стрельчатой арки – подъема ввысь, а вслед за ним – преобразования и слияния с божеством.

Между прочим, стрельчатый свод не явился нововведением готической французской архитектуры. Он появлялся в совершенно разных странах и в разные времена. Можно даже согласиться, что зодчие готики взяли многие архитектурные элементы Востока, хотя и не у арабов, скорее – из Византии. Именно в Византии была заимствована идея световой и цветовой организации внутреннего пространства собора, хотя в Византии это достигалось путем применения мозаики, а в Западной Европе – с помощью сияющих в солнечных лучах разноцветных витражей, щедрого использования позолоты и росписей. После того как стены окончательно освободились от чрезмерной нагрузки, они превратились в одно огромное окно, и в этом участвовали не только стекла: даже переплеты и свинцовые перемычки витражей, созданных способом спайки, сливались в такие ажурные узоры, что ощущение каменной стены исчезало совершенно. Эффект подобного контраста – устойчивой плоскости главного фасада и воздушного пространства храма – был поистине фантастическим.



### Строительство средневекового собора

Пучки колонн, летящие ввысь, буквально ошеломляли, а из окон непрерывным потоком лился ослепительный, почти безжалостный свет, так что у человека, находящегося внутри собора, больше не существовало ни малейшей возможности хоть как-то понять логику конструктивного решения и, тем более осознать его масштабы.

Виктор Гюго пишет: «Всего осязаемей в нефе был свет. Он врвался в южные окна, высекая из стекол каскады цветных искр, и повсюду пыль придавала ветвям и стволам света подлинную объемность, тогда как самые дальние становились цветом, только цветом – медовой желтизною, исполосовавшей тело собора».



Сент-Шапель. Декор стен

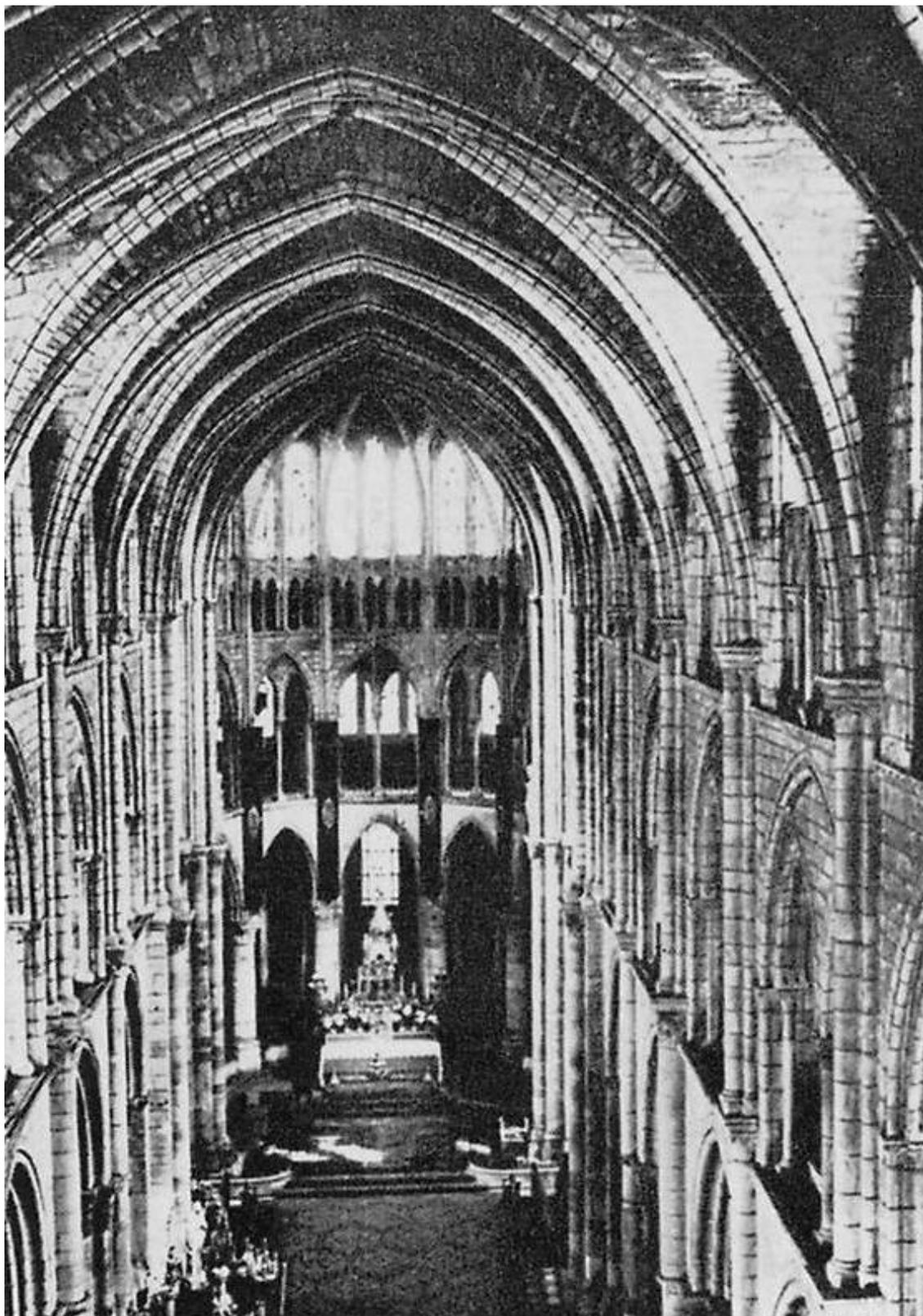


Сент-Шапель. Элемент декора

Писатель точно, как никто другой до него, сумел передать идеал высокой готики: сделать решение архитектурного пространства до предела живописным. Зодчие использовали все свое умение, чтобы уничтожить всякую видимость конструктивности, ощущение тяжести, впечатления пребывания человека в замкнутом пространстве. Напротив, человек, пришедший в собор, должен был почувствовать, как растворяется, исчезает, аннигилируется грубая почва под его ногами, он должен был в конечном итоге отказаться от мысли, будто пространство является категорией познаваемой, после чего, освободив свой дух окончательно, устремиться в бесконечные миры, которых на самом деле существует великое множество...

Даже само состояние неба не оставалось тем же в каждую следующую минуту: оно менялось, сменяли друг друга неуловимые блики и оттенки, что отражалось и в состоянии пронизывающих храм лучах света. При этом большинство прихожан испытывало мистическое ощущение, будто они находятся на корабле, вокруг них раскинулось бесконечное море, по которому плывет этот корабль-неф.

Зрелый стиль французской готики сложился в XIII столетии. В это время правил Людовик IX Святой, а потому зрелую готику часто именуют также «стилем Людовика IX» или «высокой готикой Иль-де-Франса». Этот стиль нашел свое наиболее яркое выражение в интерьерах королевской капеллы Сен-Шапель. Ее витражи поражают своим многоцветием, своды «нижней церкви» покрыты синим фоном, по которому сияют золотом королевские лилии Бурбонов.

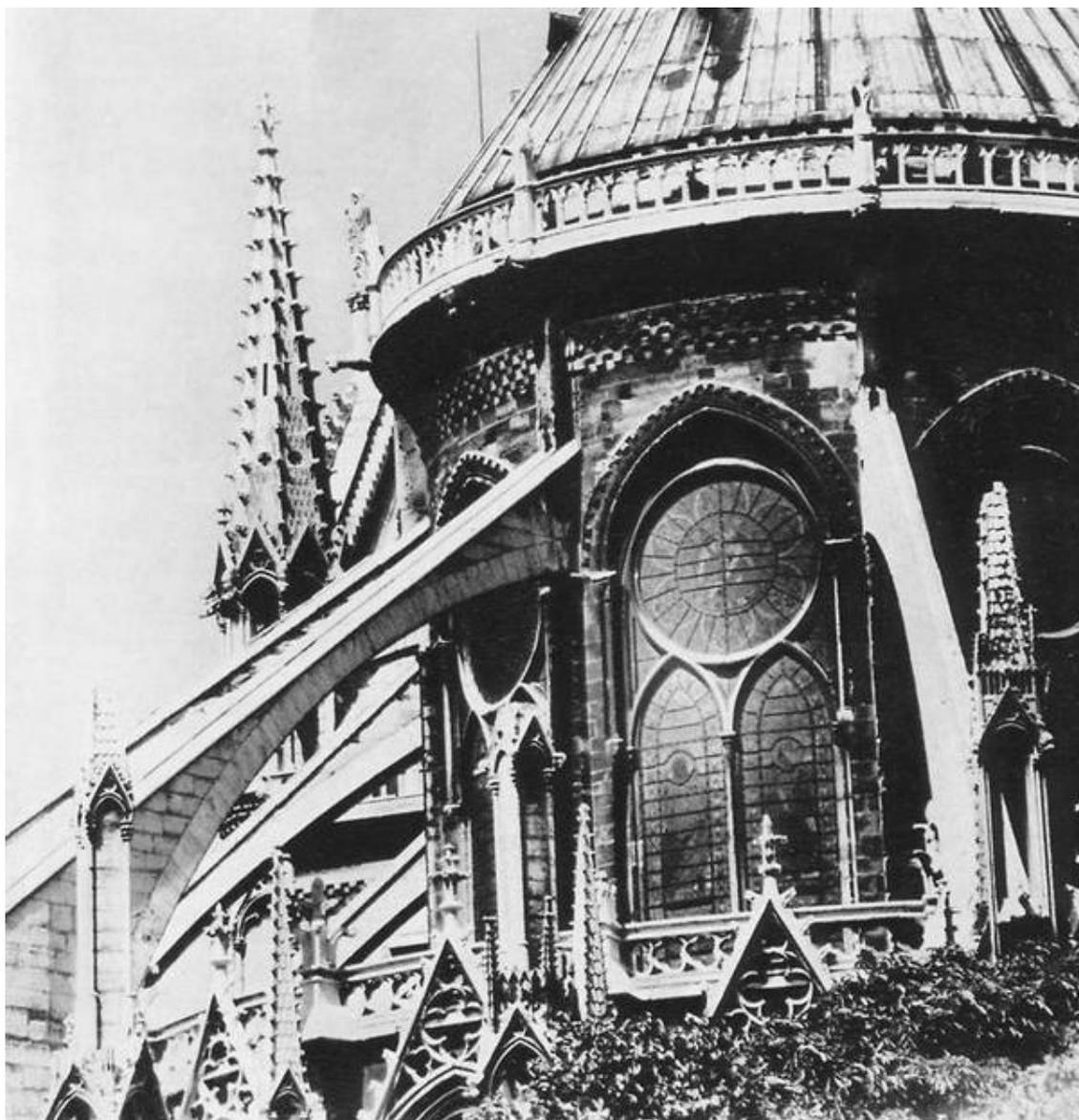


Готический интерьер

Синие и красные стройные колонны венчают золотые листовенные капители. Золотом сияют и нервюры, розетки (трифолии) декорированы с использованием кабошонов из разноцветного стекла, создающими реальный эффект драгоценных камней.

Каждая архитектурная деталь капеллы своим существованием как бы отрицает тектонику. Подобные попытки предпринимались еще в античные времена зодчими, создавшими коринфскую капитель; однако даже она в любом случае несла функции опоры, тогда как капитель готическая, украшенная листьями, проработанная с изумительной достоверностью, перестала быть прежде всего опорой, представляя очень натуралистично пластику и совершенство растущей живой формы. Образы при этом порой возникали совершенно фантастические.

Не прошло и столетия, как изменения коснулись и башен западного фасада соборов. Например, башни собора Парижской Богоматери не имеют наверший. Первый реставратор, талантливый архитектор и исследователь Э. Виоле-ле-Дюк полагал, будто башни просто не успели завершить, однако думается, что он ошибался. Эти башни совершенно закончены. Подавляющее большинство исследователей готической архитектуры полагают, что зодчие планировали оставить эти башни прямоугольными. Уже в более позднее время над башнями стали возвышаться высокие, изящные и ажурные шатры, и в этом случае уже не придавалось такого решающего значения колокольне, как это было в соборе Парижской Богоматери. Главное назначение башен было то же, что и у всего строения в целом – показать отчаянное стремление человека вверх, к недостижимому небу, любой ценой.



## Апсида Нотр-Дам

Было бы нелепо пытаться разыскать в искусстве готики, так же как в последующем барокко, хоть намек на целесообразность. Целесообразность несовместима с искусством иллюзии, игрой воображения, мистерией внешнего впечатления. О какой бы детали собора ни зашла речь, каждая из них – атрибут того или иного чувства.



Нотр-Дам. Вид на собор с набережной Сены.

Композиции соборов со временем претерпевали определенные изменения. Снаружи главная апсида оказывалась в окружении целого венца капелл, к которым примыкал ряд малых апсидол. К этим апсидолам можно было подойти через амбулаторий или деамбулаторий. Последний же логически продолжал боковые нефы, сливающиеся в пространстве за алтарем.

От главного алтаря до средокрестия находится огороженное пространство, предназначенное исключительно для священнослужителей. В германских храмах можно видеть поперечную аркаду, которая носит название «леттнер», и в главном нефе. Аркада второго яруса именуется «трифорий». Большие розы находятся на фасадах трансептов – северном, южном и западном.

Поскольку в северных странах всегда ощущался острый недостаток кирпича, то практически во всех храмах там появился оригинальный стиль «кирпичной готики». Во Франции такие соборы тоже существуют. Так, собор Сен-Сесиль в южном городе Альби является редким в своем роде готическим храмом зального типа. Использование кирпича исключало применение типичных для зрелой готики аркад и украшений из резного камня, а потому собору Сен-Сесиль свойственна простота, доходящая до аскетичности, а его огромное внутреннее пространство действительно напоминает зал, ширина которого составляет 20 м, а высота – 30 м.

Готические соборы часто закладывались в романском стиле, но завершались в готическом. Помимо этого, зодчими достаточно часто применялся принцип трангуляции. Это мистический способ составления пропорций плана храма и его фасада по солнцу.

Например, известны чертежи, которые демонстрируют трангуляцию поперечного сечения храма по средокрестию и трансепту. На первый взгляд эта система напоминает методы зодчих Древнего Египта, Греции и Рима. Как известно, она была основана на диагонали дву-

смежного квадрата. Однако мастера готики внесли нечто принципиально новое в эту манеру, хотя данный метод и напоминал «египетский священный треугольник».



Вид апсиды изнутри

Когда собор начинал строиться, зодчий ровно в полдень втыкал в землю длинную палку, носящую название «гномон». Гномон отмечал центр будущего храма, а именно главного, западного его фасада.

В полдень солнце отбрасывало тень на север. В направлении тени зодчий отмерял половину ширины фасада, тогда как другая половина должна была быть отложена в противоположном направлении. В итоге на земле расчерчивался равнобедренный треугольник. Высота треугольника означала половину длины главного нефа. Второй равнобедренный треугольник строился зеркально. Далее основания построенных треугольников делили на четыре равные части: таким образом отмечались оси построения трех порталов. Естественно, что главный неф при этом должен был быть шире боковых ровно вдвое. Вертикальная трангуляция проводилась аналогично. В результате все принципиально важные точки планов, сечений и фасадов оказывались связанными в самой своей основе, конструктивно.

В конструкции готического храма несомненна роль мистического треугольника как символа божественной гармонии. Треугольник пронизывал все детали и элементы готического собора; он неизменно взаимодействовал со всеми сегментами, радиусами и окружностями, даже с такими деталями, которые на первый взгляд служили только для украшения, – трифолиями и квадрифолиями. Готика сумела слить в единое целое архитектуру и скульптуру с ее многообразными, исполненными глубокого символизма пластическими образами. Можно сказать, что сутью готического собора («франкского искусства») была изящная, аутентичная пластика, – как внутри, так и снаружи.

Как изумительно заметил Максимилиан Волошин в своем стихотворении 1904 г. «Письмо»:

Леса готической скульптуры!  
Как жутко все и близко в ней.  
Колонны, строгие фигуры  
Сибилл, пророков, королей...  
Мир фантастических растений,  
Окаменелых привидений,  
Драконов, магов и химер.  
Здесь все есть символ, знак, пример.

Какую повесть зла и мук вы  
Здесь разберете на стенах?  
Как в этих сложных письменах  
Понять значенье каждой буквы?

Их взгляд, как взгляд змеи, тягуч...  
Закрыта дверь. Потерян ключ.

Во многих кафедральных соборах были тысячи скульптур, причем все статуи или ажурные рельефы, орнаменты, украшающие храм как изнутри, так и снаружи, покрывались яркими красками. Часто для инкрустирования глаз скульптур использовали свинец. К сожалению, к настоящему времени следы средневековой раскраски практически не сохранились. Однако современный человек может ярко представить, какое впечатление производили на прихожанина эти необычайные статуи, таинственно мерцающие во мраке собора. Средневековый человек не без основания относился к скульптурным изображениям, как к живым существам. Фигуры святых внушали благоговейный трепет и восторженное поклонение (как известно, французский народ отличается огромной впечатлительностью, доверчивостью и сентименталь-

ностью, что ни в коей мере не противоречит его способности в одну секунду переходить от сострадания к звериной жестокости), фантастические чудовища соборов наводили на прихожан невыносимый ужас.

Именно в эпоху Средневековья возникли волшебные легенды о статуях, способных ожить, сойти со своего вечного пьедестала на соборе, чтобы покарать зло и утвердить победу добра и света. В позднюю эпоху романтизма на почве этих народных преданий возникло немало «готических романов».

Во времена готики началась новая эпоха в истории скульптуры. Э. Панофский полагает, что «большие головы» в интерьере западной стены нефа собора в Реймсе (XIII в.) представляют собой монументализацию рельефных изображений античных гемм и монет. Говоря таким образом, исследователь имеет в виду, что готическую скульптуру пока еще нельзя назвать таковой в полном смысле этого слова, поскольку она еще не отделена полностью от плоскости стены.

И все же уже с XIII столетия во Франции зодчие уделяли большое внимание самостоятельности существования статуй и одновременно независимости изгибов тела от складок облегчающей его одежды. Поэтому многие готические скульптуры поразительно напоминают античные.

По сути высокая готика явилась предвестием проторенессанса. Что же касается ее стилистики, то в ней несомненно берет свое начало искусство классицизма. Некоторые мужские готические скульптуры напоминают античных персонажей, например Одиссея; необычайно естественны развороты фигур и мимика Марии и Елизаветы – скульптур, украшающих центральный портал Реймского собора; невыразимой прелестью и неотразимым обаянием пронизано изображение «улыбающегося ангела».



Пластика готической скульптуры. Благовещение. Собор в Реймсе

В поздней готике эта традиция не только закрепляется, но и усиливается. Скульптура обретает полную независимость, вступая в совсем иное взаимоотношение с архитектурой.

Скульптуры больше не связаны ни со стеной, ни с пилонами, ни с пучками опор; они все чаще самостоятельно располагаются перед стеной или в нише, вполне самостоятельные. Один из исследователей готики Э. Кон-Винер отмечал: «У ангелов высокой Готики женственная тонкость черт лица доходит до изящества, до изысканности... их позы исполнены грации, пленительная улыбка играет на тонко очерченных губах, волосы перехвачены повязкой, и красивые локоны складываются в прическу, отдаленное подобие которой зритель может найти только у женщин Аттики времен Фидия».

Изгиб фигур готических статуй, созданных в XIV–XV столетиях, непередаваемо мягкий и пластичный, и эта линия позже получила специальное название – «готическая кривая». Как и вся концепция готики, скульптура также подчинена идее отрицания натурализма, приземленности, телесности. Эта «готическая кривая» по сути – то же явление, что и витражная светопись: всеми силами она отрицает телесность, даже вопреки здравому смыслу.



Статуя Церкви из собора в Страсбурге

Изящество фигур готических статуй не может скрыть невероятный вихрь изломов, драпировок и складок, вздымаемых не обычным, но метафизическим ветром.

Движения фигур, как и обвивающих их складок, никак не могут быть мотивированы естественно, а потому порой кажутся совершенно не соответствующими ситуации, порой почти игривыми, порой несколько манерными. Это не должно казаться странным и тем более объясняться тем, что скульптор был новичком в вопросах пластической анатомии. Это не дилетантизм, но ощущение настроения времени человеком, впервые осознавшим свободу тела, движение которого может быть свободным решительно во всех направлениях. Поэтому иногда нашему современнику изображения готических женщин кажутся неестественно изогнутыми; к тому же их животы, как правило, выставлены вперед, но это не более чем отражение существовавшего в Средневековье канона красоты. Исследователи отмечают по этому поводу: «Стиль самой жизни, по всем вероятностям, стал более взволнованным, кровь стала быстрее устремляться по жилам народа, нежели в романскую эпоху. Об этом красноречиво свидетельствуют и Крестовые походы, и песни трубадуров и менестрелей, да и вся философия того времени. Женщины готики рыдали над гробом Христа, Ангелы лучезарно ликовали, – во всех этих явлениях властвовал аффект и необычайная взволнованность. Неисчерпаемое богатство библейских тем и сюжетов легенд стало лучшим убранством книг и церкви, а церковное мировоззрение с его схоластикой и отвлеченными идеями нашло зримое воплощение в искрометной живописи и кружевном камне».



## Готическая скульптура. Давид и Вирсавия. Собор в Шартре

Готика в ее наивысшем проявлении – всегда экстаз, экспрессия, чувственность, зримость и осязаемость религиозных мистерий. Символизм, характерный для позднего Средневековья, всегда был осязаемым, чувственным, красочным. Об этом свидетельствовали многочисленные религиозные процессии и шествия, уличные представления, регулярно проходившие перед парижскими готическими соборами.

Изобретательность и фантазия горожан могли бы поразить даже наших современников. Например, в Париже во время торжественной встречи Изабеллы Брабантской собравшиеся были потрясены, когда перед огромной толпой с башни собора Парижской Богоматери спустился прекрасный ангел, который почтительно преподнес королеве корону и скипетр. Рядом разыгрывался популярный религиозный сюжет: святой Георгий поражал копьем Дракона, из ужасной пасти которого вылетали живые птицы. А в волнах Сены плескались посреди кораблей с позолоченными мачтами и разноцветными вымпелами обнаженные красавицы, изображающие наяд. Возбуждение и экзатичность людей были поистине невероятны, а сентиментальность, равно как и жестокость средневекового человека, не знала границ, и сколько таких трагедий видели древние стены парижских соборов, центра жизни средневекового города! Вероятно, причина этого кроется в постоянном ожидании конца света, что само по себе внушает пессимизм и страстное желание покаяться во всех грехах. Слезы считались благородным и возвышенным проявлением чувств, а потому проливались даже по поводу, который казался бы незначительным нашим современникам.

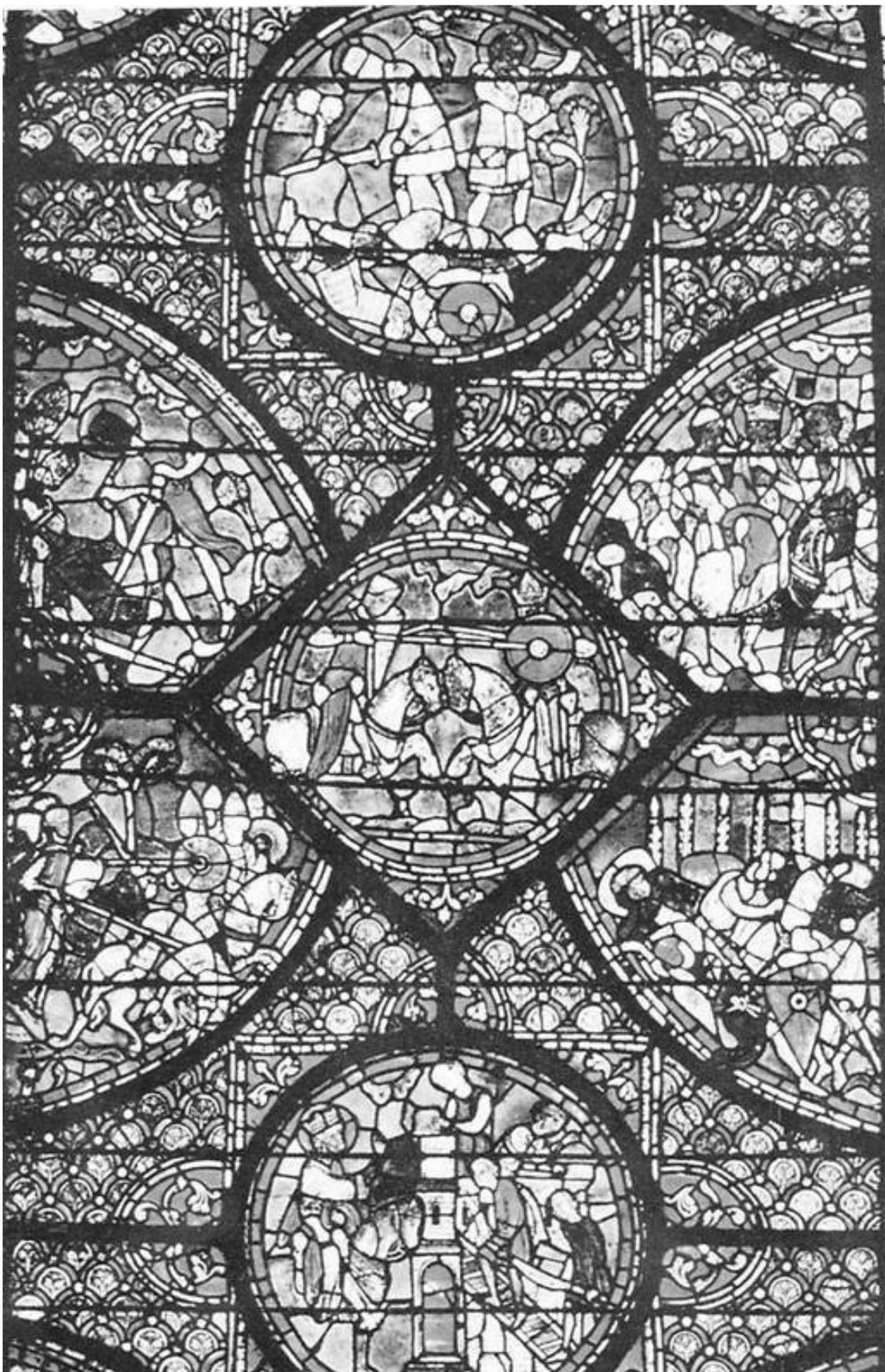
Казни в Средневековье практически никогда не прекращались, их изобилие способно поразить даже самое изошренное и возбужденное воображение. Как пишет исследователь Средневековья Й. Хейзинга, «жесткое возбуждение и грубое участие, вызываемые зрелищем эшафота, были важной составной частью духовной пищи народа. Это спектакли с нравоучением» (Й. Хейзинга. «Осень Средневековья»).

Каким бы ни было преступление, жестоким или нет, наказание для него изобреталось непременно жестокое. Когда молодого убийцу приковывали цепью к кольцу, прикрепленному к шесту, вокруг которого пылали вязанки хвороста и соломы, собравшиеся плакали, поскольку этот убийца «...поставил в пример кончину свою, как прекраснейшую из дотоле кем-либо виденных. Когда мессир Мансар дю Буа простил своего палача на эшафоте и даже выразил желание обменяться с ним братским поцелуем, «толпы народу... плакали слезами горькими». Но самым удивительной была казнь, совершенная прямо перед собором Нотр-Дам. Двух молодых людей сожгли за то, что они пренебрегли приказом короля и не явились к нему на прием. В Средневековье это был очень серьезный проступок. И снова люди плакали от умиления от гибнущей на их глазах красоты и молодости, которая казалась еще прекраснее и возвышеннее среди языков пламени, рифмующихся с изгибами тел осужденных. Даже в наше время можно увидеть это место: оно стало почти священным, и каждый уважающий себя гид перед тем, как рассказать о соборе Нотр-Дам, подводит очередную туристическую группу к месту той далекой казни, отмеченному восьмилучевой звездой. По поверью, каждый, кто встанет на эту звезду и загадает желание, будет непременно услышан Господом. «Но есть одно условие, – кричат гиды туристам, устремляющимся к звезде на мостовой. – Загадывайте любовь! Всегда только любовь!»

Таким образом, необыкновенная впечатлительность, склонность к безумным переживаниям ради встречи с чудом, желания, доходящего до страсти, рождала такие же необычайные художественные формы готики. Поэтому ни в коем случае нельзя было бы назвать Средневековье мрачным, как того требовала расхожая традиция до недавнего времени. Да и как можно

было назвать мрачной такую яркую, сверкающую, красочную эпоху? Стены и скульптуры расписывались мастерами в самые разнообразные цвета, блистали на солнце разноцветные стекла витражей; кроме того, многие кафедральные соборы декорировались пестрыми шпалерами, которые украшали аркады нефов, помимо множества живых цветов. В соборах все сияло – и свечи, и золото утвари, необходимой для богослужения, и во всем этом сиянии и блеске стояли сотни горожан в цветных одеждах.

Человек Средневековья в повседневной жизни предпочитал оранжевый, белый, зеленый, красный и желтый цвета (в высшем обществе благородными считались белый, серый и черный цвета, а желтого старались избегать). Такую же цветовую гамму можно заметить и в росписи статуй, украшавших интерьеры соборов. Зеленый цвет был цветом любви, а потому очень часто одежду подобного цвета носили женщины. Особенно ценился синий цвет, поскольку он символизировал верность. Кроме того, синий цвет с полным правом можно назвать главным цветом пылающей, пламенеющей готики.



История Карла Великого. Собор в Шартре

Это синее пламя, становясь особенно насыщенным, как бы объединяясь с цветом крови, превращалось почти в фиолетовое: небо объединялось с душой, и этот цвет становился символом вечных мистических стремлений души к свету, небу, всему, что недоступно земному понятию. Средневековые витражи создавались главным образом с использованием этих трех красок – красной, синей и объединяющей их фиолетовой.

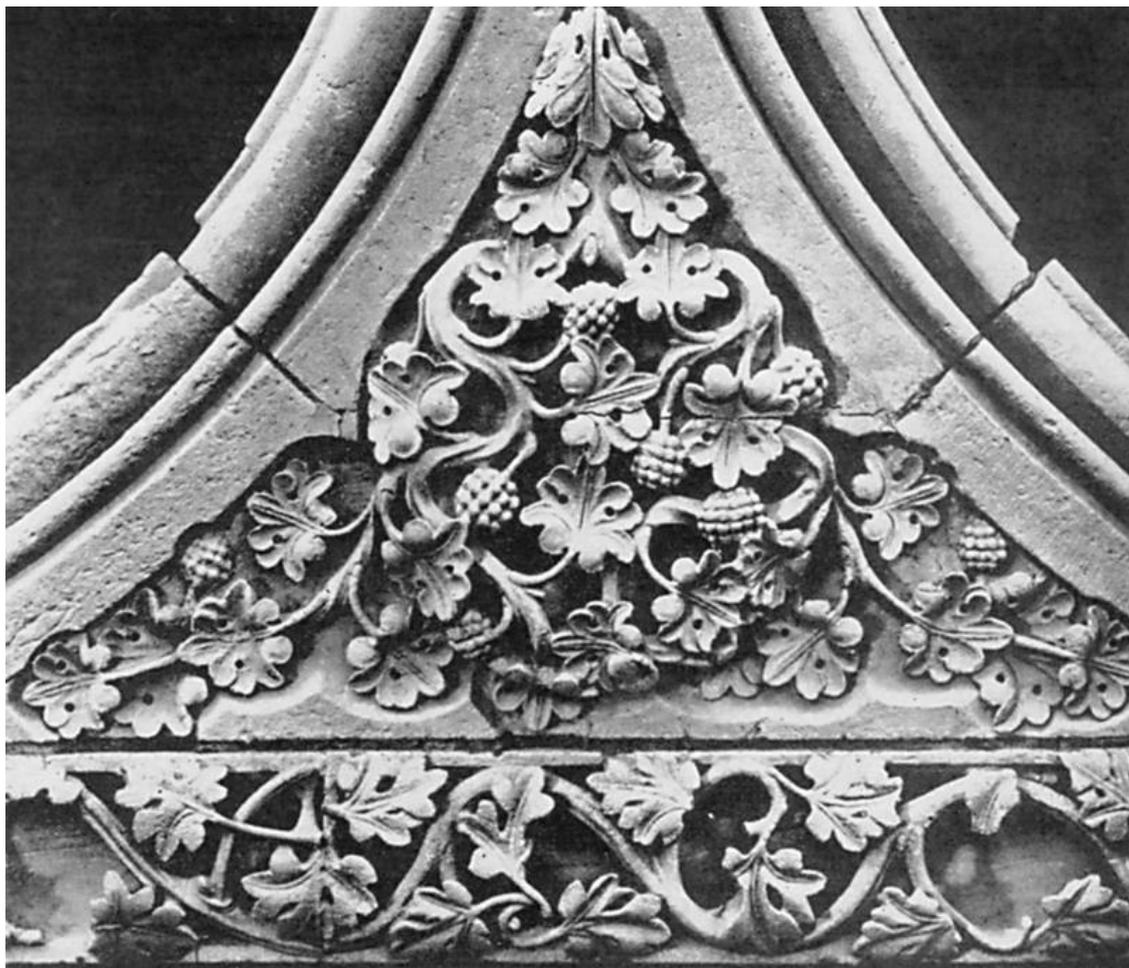
Впоследствии на смену эпохе мистики пришли времена более рациональные, мышление человека изменилось, и все реже и реже в его творениях стали использоваться разнообразные гармонии фиолетового цвета. Надо сказать, что в искусстве Средневековья цвет имел совершенно особенное значение – формообразующее, вероятно потому, что живопись, архитектура и скульптура существовали тогда в неразрывном единстве. Только в эпоху Возрождения, когда появилась станковая картина, живопись целиком и полностью приобрела цветовые функции; между прочим, тогда же претерпели изменения статуи и соборы, став из многокрасочных монохромными. Конечно, подобное явление не впервые происходило в истории человечества (можно вспомнить время Античности или переломный период модерна, – рубеж XIX и XX вв., только в последнем случае мастера уже, напротив, пытались совместить пластику светом).

Ведущим формообразующим принципом готики, безусловно, считают тенденцию к миниатюризации, многообразному повторению одних и тех же форм, причем порой происходило так, что один из элементов органично присутствовал в другом в самых разных масштабах. В этом случае искусствоведы говорят о «романтике масштаба», свойственной готическому искусству. Огромное количество башен и башенок кафедральных соборов часто отражаются одна в другой, становятся чистой иллюзией, и, сами превращаясь в нереальность, уничтожают вещественную природу предметов: они только являются отражением друг друга. В этой мнимости больше не существует ни масштабов, ни ориентиров, и у человека даже не возникает необходимости как-либо ориентироваться в этом ирреальном, фантастическом пространстве.

Если рассматривать особенности композиции готических парижских соборов, то можно увидеть буквальное их повторение в реликвариях, которые принято называть архитектурными. В период господства романского искусства такими архитектурными предметами являлись ларцы, ящички и коробочки. Во времена готики в качестве этих предметов распространились миниатюрные соборы. Даже деревянная мебель представляла собой модель храма (если сравнить с готикой итальянское барокко периода Возрождения, то обнаружится противоположная тенденция, когда самые небольшие орнаментальные мотивы вырастают до невероятных размеров, постепенно начиная определять облик архитектурного стиля).

Все готическое искусство было словно создано из противоречий: оно одновременно стремилось к отвлеченным идеям и ирреальным формам, создавая в то же время два равно популярных, но совершенно противоположных по сути типа орнамента, – абстрактный (геометрический) и конкретный (растительный). Часто резчики по дереву использовали орнаменты из дубовых листьев или переплетений виноградной лозы. Как дуб, так и лозы идеально подходили для украшения капителей и колонн, одинаково красиво обвивая их, прекрасно декорируя карнизы и вимперги.

Необычайной динамики и пластики исполнены фантастические, невозможные в реальности так называемые крестоцветы, которые в перевернутом виде расцветали на вершинах спилей готических соборов, спускались со сводов. До сих пор поражают своей необычайной красотой ребра аркбутанов и карнизов, по которым то вьются, то растягиваются цепочками ирреальные цветочные бутоны, удивительные наросты, определить которые может только воображение зрителя, тем более что при взгляде на них издали кажется, что на этих деталях соборов живут и движутся по своим, никому неизвестным законам неземные существа.



Готический лиственный орнамент. Мон Сен-Мишель

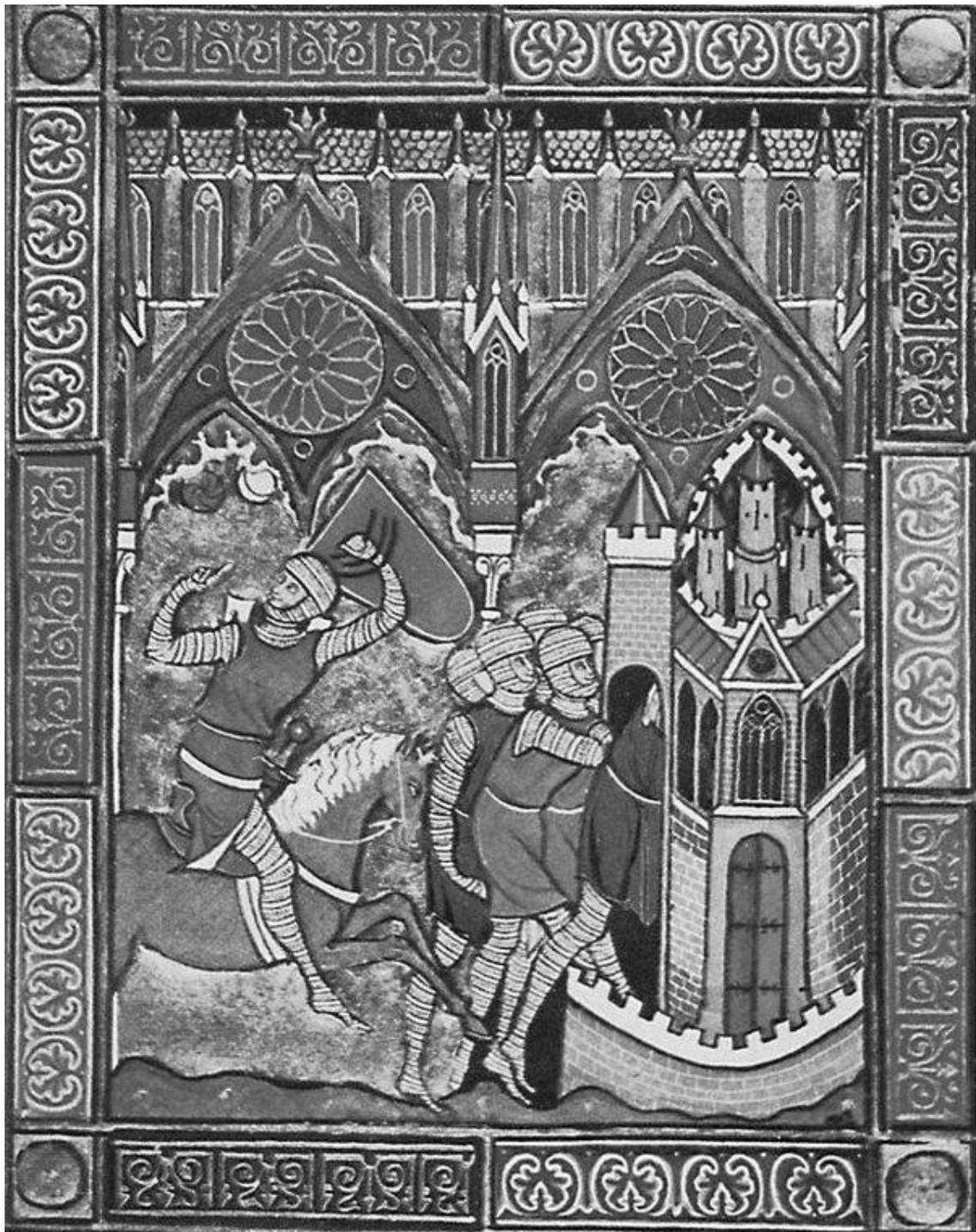
Одновременно с этим декором можно увидеть другой, иного характера, но такой же неземной, созданный из геометрических переплетений орнаментов, кругов, арок и дуг, которые исполнены с удивительной точностью, с использованием линейки и циркуля (такой орнамент носит название «чертежная работа», или «масверк»). А рядом, как бы желая разрушить все стереотипы, находится орнамент третьего типа, казалось бы совершенно не характерный для искусства готики, созданный из нежнейших складок, пластический и гибкий. Подобного же типа филанками, с таким же орнаментом, декорировалась мебель, обшивались стены помещений.

Необычайно хороша и книжная миниатюра искусства готики. Она значительно отличается от романской изящным и тонким растительным орнаментом, как бы слегка колючим. Одновременно такие орнаменты заставляют вспомнить и античный акант, и строгий каролингский минускул (книжный шрифт). И вдруг эти элементы неожиданно, но гармонично сменяются готической сложнейшей вязью.

Эпоха готики – это время наивысшего расцвета светской куртуазной культуры, возвращенной на рыцарском идеале, принесенном из многочисленных Крестовых походов, и ее отличительные качества, прежде всего самопожертвование и отвага, верность и преклонение перед женщиной, нашли свое яркое воплощение в сочинениях миннезингеров, трубадуров и менестрелей – одним словом, в лирической поэзии, которая одинаково приемлет как западную традицию, так и древнюю восточную культуру. В готической живописи появился портретный жанр, который являлся в каком-то смысле предтечей портрета Возрождения, где в гармонии

присутствуют красота тела и возвышенность души. Росписи стен казались вибрирующими и фантастически колеблющимися, и этот эффект создавал тончайший, кружевной орнамент, когда на нем играли солнечные лучи.

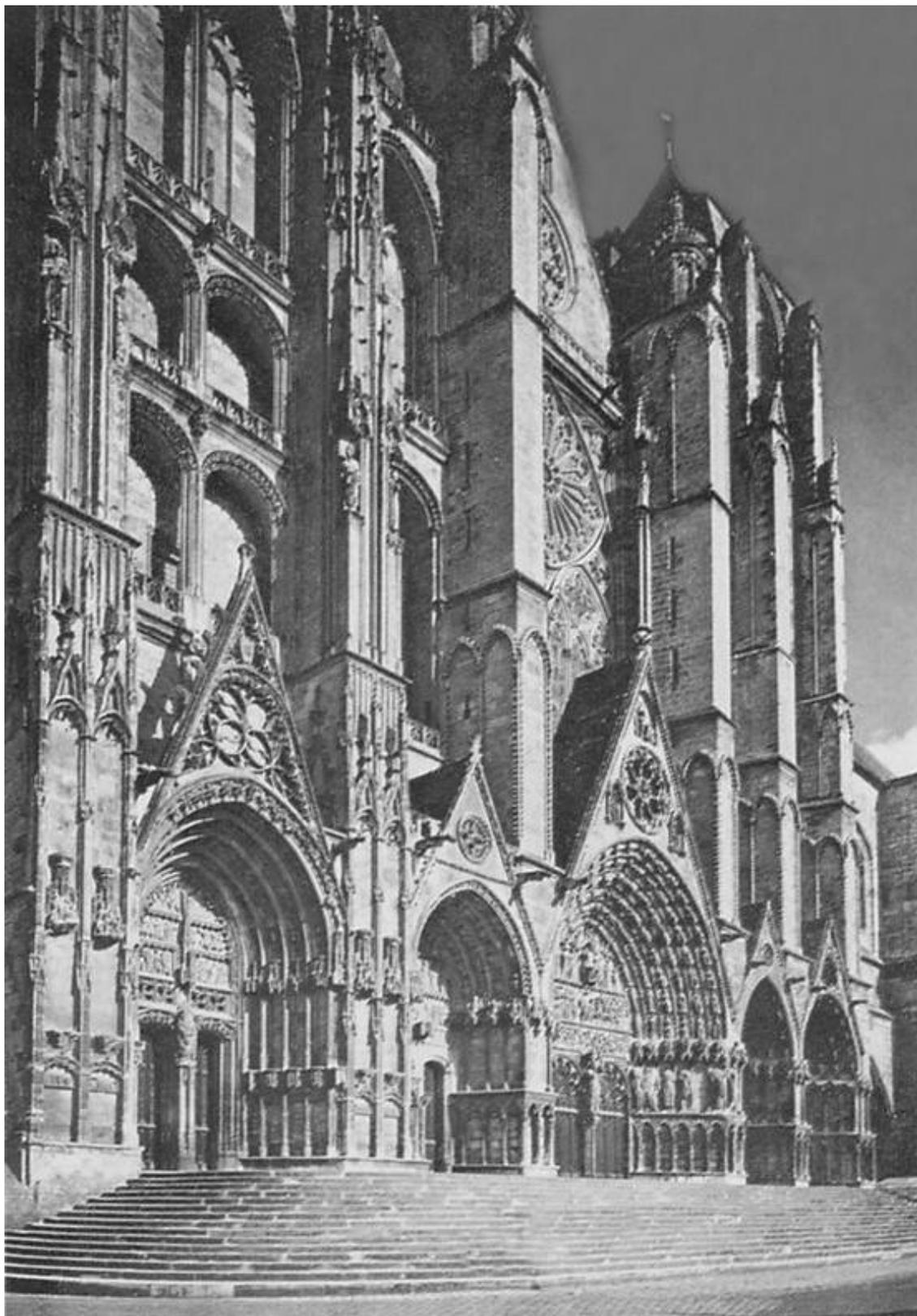
Этот период пика готического стиля по-английски называется *tracery* («разводы» или «узорчатость»), по-немецки – *Sondergotik* («странная готика»), однако в искусствоведении прижилось французское название, что неудивительно, поскольку именно эта страна явилась родиной готики, – «*gothique flamboyant*» – «пламенеющая готика». Последний термин родился в начале XIX столетия, первым его применил историк Ш. В. Ланглуа. Пламенеющая Готика, или средневековый маньеризм, особенно распространенный в XIV веке, характеризуется закрученными формами фиал и формами шпилей, похожих на языки пламени.



### Готическая миниатюра. Иисус Навин останавливает солнце. Миниатюра из Псалтири Людовика Святого

Конечно, готический стиль не был однообразным. Став общеевропейским, он неизбежно обогащался специфическими национальными чертами каждой отдельной страны, но в любом случае был необычайно ярким, страстным и парадоксальным. В этом смысле готику можно было бы сравнить, пожалуй, только с барокко. Любопытно, что готический стиль родился прежде всего в архитектуре, и прежде всего из насущной потребности сделать как можно легче храмовые своды, и эта задача облегчения строительной конструкции была решена в рекордно короткие сроки, а потом материальное и практическое так же быстро, поистине стремительно, отбросило всякие рациональные требования земной реальности, взлетев за грань, – в ирреальное, к невероятным высотам духа, к небу, к сияющему синему пламени. В художественном смысле готика стала мистическим европейским символизмом.

Даже когда пламенеющая готика, казалось бы, исчерпала свои возможности, к ней неоднократно возвращались на протяжении всей человеческой истории, так же как в процессе развития человеческого духа существуют неизбежные падения, а потом снова взлеты. Так, в искусстве Италии к готическому стилю вновь начали обращаться уже в начале XVI в., в Англии – в XVIII в., в России – в XIX в. Готика органично вошла в стиль модерн (рубеж XIX–XX вв.); наконец, в XX столетии возник новый термин «неоготика», течение, сохраняющее основные принципы традиционной готики.



Собор в Бурже

Готика, это чисто французское явление, никогда и никого не могла оставить равнодушным, даже если зритель не мог понять тех чувств, которые по непонятным причинам вызывает

в нем эта совершенная красота. Например, И. В. Гёте удивлялся, почему при всем отсутствии канонов красоты классицизма, сторонником которого он являлся, его так трогает величие иррациональных готических соборов. Немецкие романтики писали о готических соборах как о произведениях, обладающих способностью к «бесконечности внутреннего формирования». Л. Тик описывал готический храм как «дерево с сучьями, ветвями и листьями, вздымающее свои каменные массы до самых туч», как «символ самой бесконечности». Думается, поэт интуитивно почувствовал самую суть готики, и его догадку о мистике древних друидов подтвердил французский историк и искусствовед Л. Куражо. В 1890–1896 гг. он прочитал курс лекций в Школе Лувра и впервые заявил, что «готическая архитектура является воспоминанием о более древних деревянных строениях кельтов», то есть переосмыслением кельтской культуры применительно к северным условиям с их относительно небольшой освещенностью. С Куражо был полностью согласен и сотрудник Берлинских музеев В. Фёге, который в своем труде «У истоков монументального стиля Средневековья» убедительно доказывал франкское происхождение готики, писал о символизме готического искусства. Этот человек настолько проникся глубинными философскими идеями готики, что сошел с ума в 1914 г., узнав, что в результате бомбардировок был разрушен знаменитый Реймский собор.

Готика является понятием настолько широким, что, впрочем, неудивительно, когда речь идет о фундаментальных исторических стилях. Содержание этого понятия со временем далеко расширилось за пределы первоначально выражаемого им значения термина, и слово «готика» превратилось в эпитет. Например, даже иконы новгородской школы пользовались элементами готического экспрессионизма. В конце XX столетия в Америке строились небоскребы с применением декоративных готических элементов. Сейчас современники при слове «готический собор» вспоминают величественные строения, заостренные, устремленные вверх, к небу. Этот образ, созданный кельтами более шести столетий назад, оказался не просто сильным, но неизбежным.

## Собор Парижской Богоматери

Наверное, нет в мире такого человека, который сказал бы, что ему не нравится собор Парижской Богоматери. Им восхищались во все времена, как, например, Жильбер де Мети в Средневековье: «Церковь Богоматери – превосходное произведение как снаружи, так и изнутри», или историк Мишле в XIX столетии: «Это книга, которую хочется прочесть», правда, сразу вслед за этим он замечает, что в отличие от средневекового человека у него лично возникает желание только любоваться этим несравненным произведением человеческого гения, а отнюдь не молиться в нем. Однако, пожалуй, только романтик Виктор Гюго понял истинную сущность собора Парижской Богоматери, ставшего символом Средневековья, отнюдь не мрачного, как стали называть его в XVIII в.; с этого времени началась новая эра, которая проходила под знаком непрерывного борения двух начал в человеке – духовного и плотского, животного и бессмертного, тленного и божественного, причем первое непрерывно изнывало от вожделий и насущных потребностей, тогда как второе взлетало вверх «на крыльях восторга и мечты».



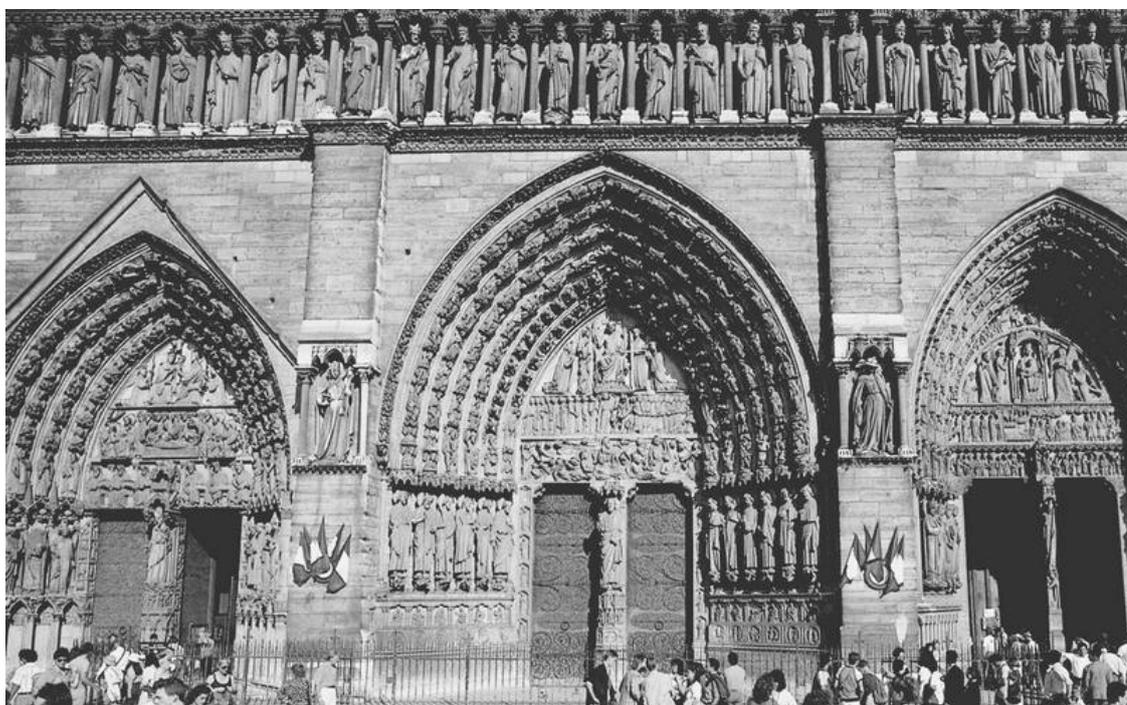
Собор Парижской Богоматери

Символом борьбы этих двух начал и стал кафедральный собор Парижской Богоматери, «огромная каменная симфония, колоссальное творение и человека, и народа... Чудесный результат соединения всех сил целой эпохи, где из каждого камня брызжет принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемого гением художника... это творение Бога, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность».

Сколько раз Париж менял свой облик на протяжении столетий, и все так же, как и сегодня, проходили люди мимо Нотр-Дам, не замечая его и вообще не видя ничего, кроме своих повседневных дел, а собор оставался – один – неизменным, и его башни, и его химеры все так же смотрят на город в наши дни, как когда-то в Средневековье. По словам П. Д. Успенского, «здесь ясно видны две линии в жизни человечества. Одна – жизнь всех людей внизу; другая –

линия жизни тех, кто построил Нотр-Дам. Глядя вниз с этих башен, чувствуешь, что подлинная история человечества, достойная упоминания, и есть история строителей Нотр-Дам, а не тех, кто проходит мимо. И вы понимаете, что две эти истории совершенно несовместимы».

Собор Парижской Богоматери находится в самом центре Париже, на острове Сите. Его строительство началось в XII столетии на том месте, где сначала находился римский храм, посвященный Юпитеру, а потом его сменили сразу две церкви: Святого Этьенна, или первомученика Стефана, и церковь Парижской Богоматери. Средства на строительство нового храма начал собирать парижский епископ Морис де Сюлли, и немедленно весь город, от богатых до самых бедных, начал сбор денег. Почти каждый горожанин так или иначе принял участие в строительстве собора Парижской Богоматери. В то время участие в благотворительном деле считалось богоугодным, поэтому люди стремились дать деньги на строительство или принять в нем посильное участие. В 1163 г. в основание собора руками папы Александра III был заложен первый камень.



Порталы собора Парижской Богоматери

Не вызывает сомнения, что архитектор собора был гением; его часто называли человеком, который полагал, что важнее для художника «считаться с вечностью, а вовсе не со своим временем», однако имя его история не сохранила. Известны только некоторые мастера, художники или скульпторы, украшавшие собор Парижской Богоматери. Например, сейчас знают Жана де Шелля, который руководил строительством боковых фасадов храма; «тончайшим и изощренным» художником, «ученым дел геометрических» называют Пьера де Монтрёй, закончившего возведение южного трансепта. Первоначально собор был построен по типу базилики, благодаря чему обрел свойственную романской базилике царственность и внушительность, однако Нотр-Дам уже нельзя было назвать романской постройкой, хотя и не в полной мере готической.

Возведенный собор был способен вместить одновременно до 9 тыс. человек. В плане он был почти квадратным: в длину он достигает 41 м, а в высоту – 43 м. Две башни собора

несимметричны; правая немного уже, чем левая. Вначале архитекторы планировали украсить башни высокими шпилями, но когда выяснилось, что башни уже достигли 69 м в высоту, от этой идеи пришлось отказаться: в противном случае не удалось бы добиться гармоничного сочетания всех элементов строительной конструкции.

При взгляде на центральный фасад можно заметить, что простые горизонтальные линии разделяют его на три этажа. На первом этаже находятся три портала: два боковых и центральный, причем центральный по величине гораздо больше соседних. Любопытно, что боковые порталы выстроены без учета симметрии. Различие между ними не особенно бросается в глаза, но все же оно существует. Боковые порталы различны как по форме, так и по величине. Правый портал выше левого; он завершается аркой, в то время как левый – треугольником, острая вершина которого направлена вверх. По одну сторону центрального портала находится статуя под названием «Церковь существующая», по другую – «Поверженная синагога». В настоящее время это копии прежних статуй, которые делались в мастерской Виоле-ле-Дюка в XIX столетии. Эти статуи собора, как и все остальные, были искусно раскрашены и замечательно смотрелись на золотистом фоне. Первоначально статуи для собора изготавливались в XIII в. специально существующим для этих целей цехом живописцев и скульпторов. Интересно, что устав цеха строго запрещал художникам работать над своими произведениями в ночное время: искусственное освещение могло произвести нежелательный эффект, проявляющийся при естественном солнечном свете.



Нотр-Дам. Северные врата со статуей Богородицы

Многоцветность скульптур играла не только роль исключительно декоративную; цвет одеяния определенно указывал, какой именно персонаж имел в виду художник; это имело смысл в том случае, если статуя размещалась высоко. Так, Богородица всегда изображалась исключительно в голубой одежде. Вообще в каждом средневековом соборе имелся портал,

который был посвящен Деве Марии. Что касается собора Парижской Богоматери, то Богородице посвящен левый портал. На тимпане можно увидеть образы трех ветхозаветных пророков, которые предсказали явление Богоматери, а также трех царей, к роду которых она принадлежала. Еще выше находятся изображения Успения Богородицы, а также ее коронования Христом.

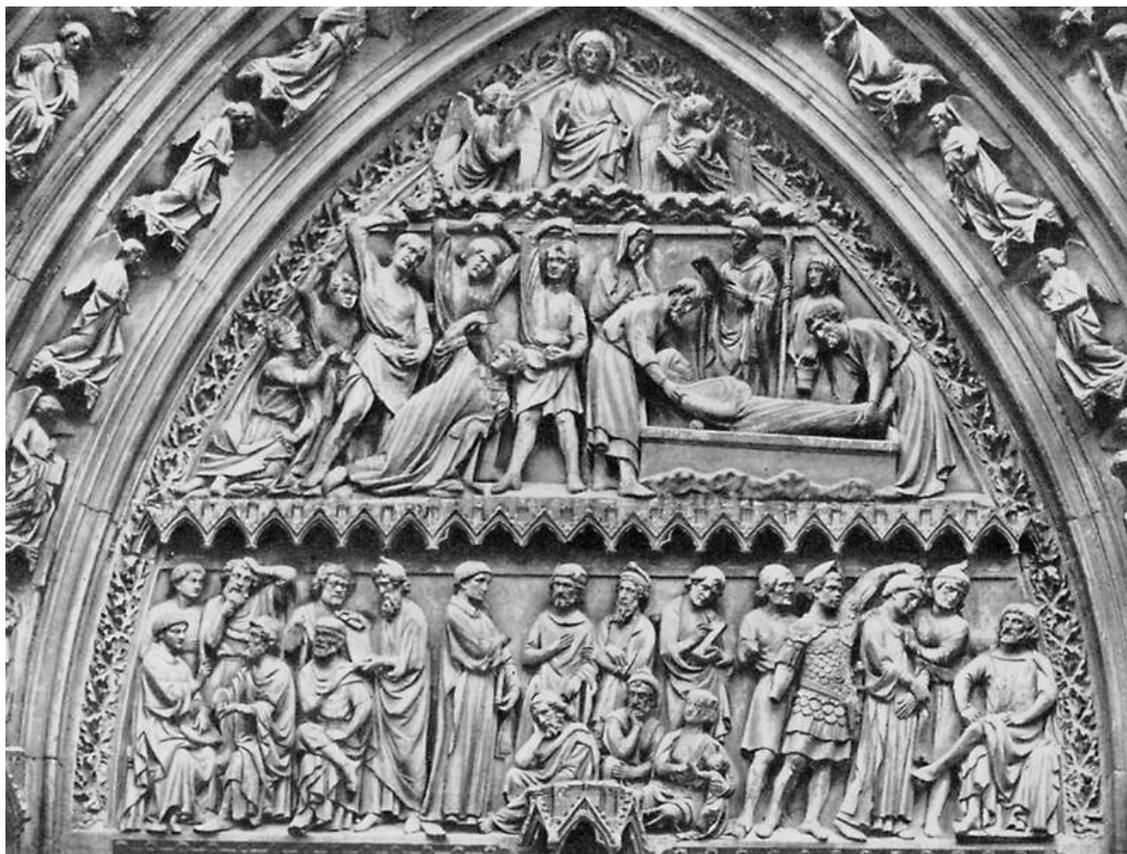


### Нотр-Дам. Портал тимпана святой Анны

На правом портале изображена мать Богородицы, святая Анна. На тимпане портала находятся картины со скульптурами Богородицы и Христа-младенца, который держит в одной руке земной шар, а другой благословляет его. По левую сторону от этой скульптурной группы изображен епископ Морис де Сюлли, которому принадлежит идея строительства Нотр-Дам. По левую сторону от святых находится коленапреклоненная скульптура французского короля Людовика VII. По поводу этой фигуры у искусствоведов не существует единого мнения. Некоторые предполагают, что это король Хильдебранд I, сын Хловиса, того самого, который стал основателем церкви Святого Этьенна, ранее располагавшейся на месте собора. Хильдебранд изображен в традициях XII столетия, и только это обстоятельство смутило исследователей, в конце концов решивших, что рядом с Богородицей находится Людовик VII. Из всех тимпанов, украшающих собор, посвященный Святой Анне наиболее древний. Вообще принято считать, что все скульптуры, декорирующие портал собора Парижской Богоматери, были сделаны в XIII в., то есть тогда, когда было возведено все здание, и это правильно, поскольку по традиции средневековой готики строители и скульпторы работали одновременно, и именно за счет этого удавалось добиться конструктивной и идейной целостности строения. После того как собор простоял 200 лет, было решено отреставрировать здание, к тому же способ изображения скульптурных групп к этому времени уже считался архаическим. Большинство скульптур заменили, оставив в неприкосновенности лишь те, что служили украшением тимпана портала Святой Анны.

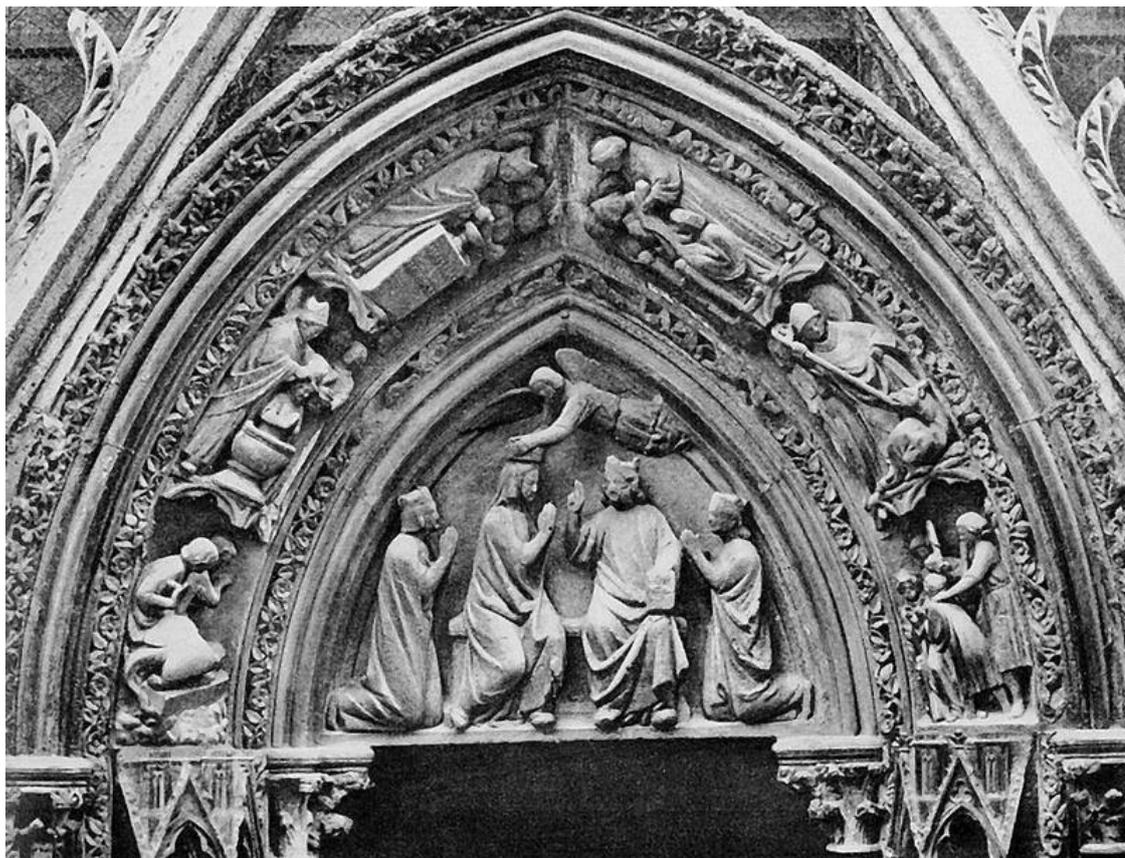


Нотр-Дам. Бегство в Египет. Фрагмент композиции тимпана Северных врат



Собор Парижской Богоматери. Житие святого Стефана. Тимпан южного портала

В Средневековье порталам придавалось огромное значение, поскольку их называли «преддвериями рая», а раз так, то на центральном портале главного фасада должна была изображаться основная тема, которая целиком и полностью владела умами людей Средневековья: сцены Страшного суда.



Собор Парижской Богоматери. Тимпан Красных врат

Так, и на тимпане главного портала собора Парижской Богоматери показан Христос, который взвешивает души людей, чтобы отделить праведных от грешных. У самого основания аркатур находятся рельефные изображения ада и рая в понимании средневекового человека. Как и всегда, ад узнать проще всего, поскольку адские муки, которые на протяжении всей несчастной и омерзительной жизни сопровождают человека, узнаются без труда. Однако рай всегда представлял загадку, причем не только для наших предков, но и для современников. Как понять, что означает блаженство? Как и много столетий назад, это осталось вечной загадкой. Средневековый строитель решил сложную ситуацию достаточно просто и изящно: он ограничился тем, что подписал сцену изречением, взятым из Евангелия от Луки: «Умер нищий и отнесен был Ангелами на лоно Авраамово». Здесь же, рядом с Христом и его двенадцатью апостолами находятся аллегории неразумных и мудрых дев. Эти скульптуры, вернее, копии прежних, были изготовлены в мастерской Виоле-ле-Дюка.

В одном из простенков в неглубокой нише можно увидеть статую Святого Марселя, копию древней скульптуры, которая в настоящее время находится в музее Клюни. Святой изображен попирающим ногой ужасного дракона. По легенде в древние времена этот дракон каждую ночь выползал из Сены, чтобы добраться до кладбища и пожрать трупы, который он вырывал из могил. Парижане, испуганные нашествием чудовища, обратились к пастырю с просьбой избавить их от страшного дракона. Святой Марсель внял их просьбе. Он подстерег чудовище на кладбище и, когда оно выползло из очередной могилы, поразил его своим посохом.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.