**ГОТИКА**

**1. Многоголосие вместо унисона**

О том, какие восторги вызвала готическая архитектура, когда после долгого забвения Европа осознала наконец значительность художественного наследия средневековья, мы можем судить по следующим строкам Гоголя:

“Была архитектура необыкновенная... - мы ее оставили, забыли, как будто чужую, пренебрегли, как неуклюжую и варварскую. Не удивительно ли, что три века протекло, и Европа, которая жадно бросалась на все, алчно перенимала все чужое, удивлялась чудесам древним, римским и византийским, или уродовала их по своим формам, - Европа не знала, что среди ее находятся чуда... что в недре ее находятся Миланский и Кельнский соборы и еще доныне чернеют кирпичи недоконченной башни Страсбургского мюнстера.

Готическая архитектура, та готическая архитектура, которая образовалась перед окончанием средних веков, есть явление такое, какого еще никогда не производил вкус и воображение человека. Ее напрасно производят от арабской, идеи этих двух родов совершенно расходятся: из арабской она заимствовала только одно искусство - сообщать тяжелой массе здания роскошь украшений и легкость; но сама эта роскошь украшений вылилась у ней совершенно в другую форму... В ней все соединено вместе: этот стройный и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений, эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость - это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себя архитектура. Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются, пересекаясь, стрельчатые своды один над другим, один над другим и им конца нет, - весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека”.

Велика радость открытия шедевров искусства, веками пролежавших в земле после гибели породившей их цивилизации. В эпоху Возрождения такую радость испытывали новооткрыватели античности, откапывая мраморную статую идеальных пропорций или чудесно расписанную амфору; радость - вместе с негодованием по адресу поколений фанатиков, которые, утверждая христианскую веру, оскверняли культурное наследие древнего языческого мира. А ведь искусство средневековья долго пребывало скрытым, хоть и не в земле, но не менее надежно под тяжелым пластом непонимания. Но вот наступило прозрение, и красота этого искусства обворожила умы и сердца, уставшие от выхолощенных норм классицизма.

О том, что это было искусство совсем иное, чем романское, мы ясно видим уже из гоголевского описания, столь же яркого, сколь и точного. “Лес сводов”, “окна огромные”, “легкая паутина резьбы”, вместе со шпицем “улетающая на небо”, пересекающиеся один над другим стрельчатые своды - разве каждое слово не выражает здесь нечто несовместимое с монолитной романской суровостью, романской массивностью, твердокаменной непроницаемостью романских соборных стен!

Громада собора как бы избавилась от своей тяжести, чуть ли не ажурно для нашего глаза прорезались ее стены, вся она наполнилась воздухом и засверкала.

Как “застывшую музыку” (Шеллинг), как “безмолвную музыку” (Гете) подчас воспринимает наше эстетическое чувство архитектуру. Человек музыкально одаренный слышит особенно чутко безмолвное звучание архитектурных форм.

Так вот, как раз в XIII в., одновременно с окончательным торжеством готики над романским стилем, на смену унисону во французскую музыку пришло сложное многоголосие.

Тут параллель полная: пусть и видоизменяясь в различных странах, готическая архитектура относится в целом к романской, как многоголосая песня к унисону. Тот торжественный гимн, что гремел в камне средневековых соборов, обрел новое звучание, менее громогласное и повелительное, но эмоционально более богатое, в величавом аккорде сливающее воедино страстный призыв и строгое раздумье, ликующие восторги и тихую грусть, славу и гордость полета вместе с экзальтацией и пафосом.

Что же произошло в историческом развитии западноевропейских народов в тот период, когда их искусство постепенно перешло в новое качество?

Произошло многое. Возросло могущество крупных монархий вместе с численным уменьшением и обеднением крупных феодалов. Монастыри утратили былое влияние и власть, нередко соперничавшую с королевской. Города богатели, создавались крупные городские общины с самостоятельным управлением. Бюргерство крепло и завоевывало все новые права. Росло число и значение ремесленных цехов и других светских корпораций. Все это были явления прогрессивные.

Западноевропейские народы осознали свою самобытность, свои силы и возможности. Церковь с возросшей непримиримостью навязывала свою волю человеческим душам, но при всем авторитете религии эта воля уже не обеспечивала человеку той суммы знаний, к которой он инстинктивно стремился. На многие вопросы, встававшие перед ним, религия не давала ответа, и потому он все чаще искал вне религиозной догмы отдушину для своих сомнений и дум.

Феодальная идеология была на ущербе. Народившаяся буржуазия, неустанно богатевшая на торговле, утверждала в культуре и, значит, в искусстве свои представления и вкусы со склонностью ко всему положительному, конкретному. Сочинения отца логики как науки, величайшего философа древности Аристотеля становились известными в латинских переводах, оказывая огромное влияние на умы.

Церковное строительство, которым прежде ведали монастыри, переходило к горожанам. Это имело очень большое значение. Как мы видели, монастырский храм романской эпохи уже обладал притягательной силой, собиравшей под его своды население округи. Такой силой обладал еще в большей степени готический собор, воздвигнутый по заказу и на средства городской общины. Ведь постройка и украшение храма, на которые часто уходили десятилетия, являлись уже действительно всенародным делом. Причем назначение храма не ограничивалось всеобщим общением в молитве, - он служил и средоточием общественной жизни. В городском соборе совершались не только богослужения, в нем читались университетские лекции, разыгрывались театральные представления (мистерии) и подчас даже заседал парламент. Церемонии, как церковные, так и светские, устраивались и на паперти, собирая уже не только под сводами, но и вокруг царственной соборной громадные толпы простого люда.

Переход строительной инициативы от монастырей к городам имел еще одно существенное последствие. В романскую пору церковное строительство осуществлялось преимущественно монашескими артелями, работавшими при монастыре и только на него. В готическую пору строительным делом завладели ремесленники-миряне, объединенные в профессиональные артели, часто не связанные с определенным городом и выезжавшие туда, где намечалась большая стройка. Это содействовало распространению новой, готической архитектуры.

Организация артелей заслуживает внимания - и не только потому, что у нее многое заимствовало впоследствии уже ничего общего не имеющее со строительством философско-политическое сообщество “вольных каменщиков” (франкмасонов).

Артели, или товарищества, каменщиков, образовавшиеся в Германии, а затем распространившиеся во Франции и в Англии, имели особый, весьма отличный от прочих цеховых объединений характер. Их члены считали себя братьями, овладевшими тайнами высочайшего искусства архитектуры, которые не надлежало открывать посторонним. Они собирались в крытых помещениях - ложах (так сначала обозначались мастерские, а затем это название перешло к артелям), подразделялись на мастеров, подмастерьев и учеников, подчинялись старшему мастеру и особому капитулу. Вступая в ложу, ученики приносили присягу в верности товариществу и соблюдении тайны. Члены артели пользовались символическим языком, ревниво оберегали от внешнего мира свои профессиональные знания и придерживались на своих собраниях, в частности при приеме новых членов, строго разработанного церемониала. Все это свидетельствует об исключительном значении, придаваемом средневековыми каменщиками своему искусству, овладение которым могло быть доступно далеко не каждому. Такое представление выводило их за рамки уравнительной церковной доктрины и вдохновляло на выполнение огромных строительных работ, требуемых церковью, но в которые они вносили свое, отнюдь не приниженное мироощущение.

Известный английский теоретик искусства Дж. Рескин полагал, что “великие нации записывают свою автобиографию в трех книгах - в книге слов, в книге дел и в книге искусства”, но, указывал он, “только последняя заслуживает полного доверия”.

В этом суждении, очевидно приложимом не только к нациям, но и к эпохам, верно то, что искусство нагляднее всего и правдивей, ибо наиболее непосредственно, так сказать чистосердечно, отражает их идеалы, грезы, сомнения, взлеты, порывы и общее мироощущение.

Процитируем еще раз Гоголя. Вот какими сравнениями он характеризует средние века: “...величественные, как колоссальный готический храм, темные, мрачные, как его пересекаемые одни другим своды, пестрые, как разноцветные его окна и куча изузоривающих его украшений, возвышенные, исполненные порывов, как его летящие к небу столпы и стены, оканчивающиеся мелькающим в облаках шпицем”.

**Зодчество**

Постараемся вникнуть в сущность процесса, видоизменившего средневековое зодчество.

Основой романского храмового здания служила сама каменная масса. Эта масса с ее толстыми, глухими стенами поддерживалась и уравновешивалась подпружными арками, столбами и прочими архитектурными деталями, выполнявшими опорные функции. Для большей устойчивости здания романский зодчий увеличивал толщину и крепость стены, на которой и сосредоточивал главное внимание.

Именно совершенствованию опорной системы суждено было произвести истинную революцию в тогдашнем зодчестве.

Создание высочайших крестовых сводов на стрельчатых ребрах, или нервюрах, принимающих на себя всю тяжесть перекрытия, увеличение числа нервюр, выходящих из каждого столба, образуемого пучком колонн, введение так называемых аркбутанов - полуарок, переносящих давление верхних стен среднего нефа на продолженные вверх могучие наружные столбы - контрфорсы боковых нефов, выполняющие функцию противодействующей силы, - все это настолько обогатило опорную систему, что она приобрела самостоятельное значение. В этом и заключалась совершенная революция. Лишившись за ненадобностью своей романской толщи, безбоязненно прорезанная огромными окнами в ярких многоцветных витражах и исчезающая в кружеве резного камня, стена утратила свой определяющий характер в общей структуре здания и, можно сказать, ее как бы не стало. Так что все здание свелось к остову - в преодолении тяжести чудесно разросшемуся ввысь каркасу, ставшему основой всей готической архитектуры.

Об эмоциональном, о художественном значении такой архитектурной революции мы уже знаем. А вот один из ее непосредственных результатов в точных цифровых данных: высота в 18-20 м была предельной для среднего нефа романского храма, в Парижском соборе, самом раннем в готической архитектуре, эта высота уже возросла до 32, затем в Реймском - до 38 и, наконец, в Амьенском - до 42 м.

Так готическая вертикаль восторжествовала над романской горизонталью.

Можно задать вопрос: из самой ли структуры романского храма высвободилась органически готическая каркасная система или же западноевропейские зодчие воспользовались какими-то древними чужеземными образцами?

Трудно установить первоисточники многих великих достижений искусства, зачатки которых подчас теряются в глубине веков и тысячелетий.

Арка... Свод... Эти архитектурные формы, так умело использованные римлянами и затем легшие в основу всего строительного искусства средневековой Европы, еще до Рима появились в Иране, который в свою очередь унаследовал их от древних культур Двуречья.

Не к тем ли источникам восходит и истинно великое по своей оригинальности и значительности зодчество Армении, само географическое положение которой благоприятствовало такой преемственности? Ведь уже в V-VII вв. сочетание центрической композиции с базиликальной привело к созданию в Армении купольных базилик и уникальных “купольных залов”, в которых пилоны примыкают к продольным стенам, утверждая тем самым нерасчлененность внутреннего пространства. Но этого мало: армянские зодчие едва ли не первыми в мире стали возводить бесстолпные залы, перекрытые взаимоперекрещивающимися арками, положив этим начало нервюрной системы.

Высказывались и иные гипотезы относительно происхождения этой системы (Древний Рим, Ломбардия, даже Англия). Однако (правильно или нет) в позднее средневековье никто не сомневался в том, что основная готическая система разработана французскими зодчими, и во всей Европе ее называли “строительством на французский манер”. В самом деле, готическая архитектура сменила впервые романскую именно во Франции, причем уже во второй половине XII в.

Как мы видели, в силу особых местных условий исторический процесс, происходивший тогда же в Италии, направлял художественное творчество к тому идеалу, которому, часто минуя готику, суждено было воплотиться в искусстве Ренессанса, или Возрождения. А во Франции с ее чисто средневековой культурной традицией те прогрессивные явления, о которых мы говорили выше, обусловили благодаря своему быстрому нарастанию переход от романского стиля к готическому.

Достаточно сказать, что в Париже, ставшем в позднее средневековье уже не только фактической столицей государства, но и общепризнанным центром его культурной жизни, насчитывалось около ста цеховых организаций ремесленников, среди которых не последнее место занимали каменщики и ваятели, а число жителей к концу XII в. достигло почти ста тысяч, что было тогда беспримерным. Основанный в 1150 г. Парижский университет стал центром средневековой учености, в котором значительную роль играло пробивавшееся сквозь церковную схоластику стремление к точным наукам. Недаром один из писателей того времени называл Париж, куда съезжались из других стран ученые, художники и все жаждущие просвещения, “источником, орошающим круг земли”.

А, кроме Парижа, кроме Шартра и всего Иль-де-Франс, наиболее передовыми стали северные провинции: Пикардия, Шампань и Нормандия - с такими цветущими городами, как Амьен, Реймс и Руан - истинными сокровищницами готичес кого искусства.

Более трех столетий продержалась готика во Франции:

последняя треть XII и первая четверть XIII в. - ранняя готика;

с 20-х гг. до конца XIII в. - зрелая, или высокая, готика;

XIV-XV вв. - поздняя готика, сначала радостно сияющая своей декоративностью и потому иногда называемая “лучистой”, а затем “пламенеющая”, чья бурно разросшаяся декоративность обретает уже самостоятельное значение.

Мы увидим, что длительность таких же периодов была далеко не одинаковой в других странах.

Знаменитый собор Парижской Богоматери (для парижан - просто Нотр-Дам) - самый внушительный и, несомненно, самый замечательный памятник ранней готики, которым и открывается новая эра в истории западноевропейской архитектуры.

Почти шесть веков прошло с тех пор, как был он воздвигнут, и Париж преобразился благодаря его стройной громаде, воцарившейся над городом. Во много раз увеличилась за эти века столица Франции, украсилась многими другими памятниками, знаменитыми на весь мир, но Нотр-Дам по-прежнему главенствует над ней, по-прежнему как бы служит ее символом, по-прежнему воспринимается нами как одно из высочайших воплощений французского художественного гения. Давно уже далеко на запад переместился центр города, давно уже этот собор не центр его общественной и политической жизни, и мы забываем, что он призван был некогда олицетворять собой идею монархии, восторжествовавшей при покровительстве церкви (первый камень собора был заложен в 1163 г. французским королем и специально прибывшим в Париж римским папой, а много веков спустя тоже в присутствии папы в Нотр-Дам короновался Наполеон). Но мы знаем, что, подобно пирамидам Египта, подобно Парфенону в Афинах или константинопольской Софии, парижский собор Нотр-Дам достоин не только в веках, но и в тысячелетиях свидетельствовать об идеалах и вековой художественной культуре создавшего его народа.

Кстати, это относится и к некоторым другим, не менее знаменитым шедеврам французской готики.

Восхищение Виктора Гюго Западным фасадом Нотр-Дам нам понятно. Какая величавая ясность, размеренность! Это только начало готики, и потому горизонталь еще соперничает с вертикалью. Но именно это соперничество создает здесь такую несравненную четкость. Стена еще не исчезла, но не она уже определяет облик этой грандиозной пятинефной базилики. Главный фасад ее легок, причем горделивая высота башен как бы находит свое завершение в тонком, изящном шпиле (над средокрестием), стремительно возносящемся к небу. Огромное ажурное окно, так называемая роза, сияет в центре второго яруса над устремленными ввысь стрельчатыми арками углубленных порталов. И даже длинная горизонталь “галереи королей” не в силах сдержать вертикальный ритм вытянутых королевских изваяний.

О готической скульптуре мы скажем в дальнейшем. Но тут же отметим ее огромную роль в готическом храме, общий облик которого рождается из сочетания архитектурных форм и, как каменные цветки, вырастающих вместе с ними бесчисленных изваяний - статуй или рельефов.

Реймский собор (где короновались французские короли и в который победно внесла свое знамя Жанна д'Арк) вместе со столь же прославленным Шартрским собором - вершины французской зрелой готики и, значит, всей французской готической архитектуры. Как и в парижском соборе Нотр-Дам, главный фасад - в три яруса, с ажурной розой посередине и двумя мощными башнями. Но здесь вертикаль легко и в то же время торжественно главенствует над горизонталью, ярусы почти стушевываются, и стена безоговорочно капитулирует перед грандиозным остовом тончайшей, хочется сказать филигранной, архитектуры, которая устремляется ввысь стройно, ясно, без всякого напряжения. И все тут не только величаво, но и нарядно, изящно, с полным выявлением исконной для галльского разума внутренней логики и чувства меры. Легкая ажурная громада - синтез зодчества и ваяния, праздничная симфония стрельчатых арок, колонн и цветущего, сказочно великолепного скульптурного убранства.

Есть в Нормандии такой городок - Мон-Сен-Мишель. Он высится на скале, в час прилива со всех сторон окруженной морем. Это своего рода заповедник готического искусства. И издали на фоне морских просторов, и вблизи, когда смотришь на его рвущиеся к небу стены, Мон-Сен-Мишель производит впечатление истинно чудесного творения рук человеческих. Да и называют его также “Ла Мервей”, что значит чудо или диво.

В романе “Наше сердце” знаменитый французский писатель Ги де Мопассан водит по этому городку своих героев. Последуем же за ними, чтобы, как они, ощутить свежее дыхание прекрасного, вечно юного создания искусства, столь же грандиозного и незабываемого, сколь и окружающий его пейзаж:

“Высокое здание вздымалось на синем небе, где теперь четко вырисовывались все его детали: купол с колоколенками и башенками, кровля, ощетинившаяся водостоками в виде ухмыляющихся химер и косматых чудищ, которыми наши предки в суеверном страхе украшали готические храмы...

Городок представляет собой кучу средневековых домов, громоздящихся друг над другом на огромной гранитной скале, на самой вершине которой высится монастырь; городок отделен от песков высокой зубчатой стеной, эта стена круто поднимается в гору, огибая старый город и образуя выступы, углы, площадки, дозорные башни, которые на каждом повороте открывают перед изумленным взором все новые просторы широкого горизонта. Все приумолкли... но все вновь и вновь изумлялись поразительному сооружению. Над ними, в небе, высился причудливый хаос стрел, гранитных цветов, арок, перекинутых с башни на башню, - неправдоподобных, огромных - и легкое архитектурное кружево, как бы вышитое по лазури, из которого выступала, вырывалась, словно для взлета, сказочная и жуткая свора водосточных желобов со звериными мордами...

У ворот аббатства их встретил сторож, и они поднялись между двумя громадными башнями по великолепной лестнице, которая привела их в караульное помещение. Затем они стали переходить из залы в залу, со двора во двор, из кельи в келью, слушая объяснения, дивясь, восхищаясь всем... всем этим чудом - грандиозным трехэтажным сооружением, состоящим из готических построек, воздвигнутых одна над другой, самым необыкновенным созданием монастырского военного зодчества.

Наконец, они дошли до монастыря. Когда они увидели большой квадратный двор, окруженный самой легкой, самой изящной, самой пленительной из монастырских колоннад всего мира, они были так поражены, что невольно остановились. Двойной ряд тонких невысоких колонн, увенчанных прелестными капителями, несет на себе вдоль всех четырех галерей непрерывную гирлянду готических орнаментов и цветов, бесконечно разнообразных, созданных неисчерпаемой выдумкой, изящной и наивной фантазией простодушных старинных мастеров, руки которых воплощали в камне их мысли и мечты...

Несмотря на усталость, все снова отправились в путь и, обогнув укрепления, немного углубились в коварные дюны...

С этой стороны аббатство, внезапно утратив вид морского собора, который так поражает, когда смотришь на него с берега, приобрело, как бы в угрозу океану, воинственный вид феодального замка с высокой зубчатой стеной, прорезанной живописными бойницами и поддерживаемой гигантскими контрфорсами, циклопическая кладка которых вросла в подошву этой причудливой горы”.

Чудо! Диво! Радость любования, изумленного восхищения... Скученный городок, собор среди волн, укрепленный замок, воинственно возвышающийся как угроза океану, косматые чудовища, ухмыляющиеся химеры - все это ныне утратило свое исконное назначение, как утратило уже и во времена Мопассана. Но вот, как и его герои, современный человек глядит с благодарностью на создания старинных мастеров, воплотивших в камне свои мысли и мечты.

Подобной же благодарности достоин славный мастер (возможно, Пьер де Монтеро), создавший такую подлинную жемчужину высокой готики, как Сен Шапель в Париже, самую восхитительную из королевских дворцовых капелл. Чудесен ее интерьер: вместо стены - ажурный переплет окон со сверкающими чистыми красками витражами. И музыка цвета радужно сочетается тут с музыкой изящнейших архитектурных форм. Высокие, легкие столпы подхватывают столь же легкие нервюры свода, доводя их динамику до самого пола. Стремительность взлетов и сказочная цветовая симфония создают в этом храме некое незабываемое волшебно-поэтическое настроение.

Уже знакомый нам архитектор Виллар из Оннекура говорил о Ланском соборе: “Во многих землях я бывал, но нигде не видел такой башни, как в Лане”. А от зодчих поздней французской готики можно было услышать такое суждение: “Кто хочет построить совершеннейший собор, тот должен взять от Шартрского - башни, от Парижского - фасад, от Амьенского - продольный корабль, от Реймского - скульптуру”. Но и в этих высказываниях названы далеко не все замечательные соборы, воздвигнутые в готическую пору во Франции.

Замки, все более приобретающие характер дворца, парадные городские ратуши с открытыми галереями, знаменитый Дворец Правосудия в Руане, как и многие сохранившиеся от гех времен частные дома, свидетельствуют о развитии светского строительства в XIV-XV вв.

Но после своего великого расцвета в XIII в. готика уже отошла от достигнутой ясности, от своего совершенства.

Краббы - причудливые декоративные детали в виде стилизованных листьев, укрепляющие щипцы или резные фронтоны над окнами и дверными проемами; “рыбьи пузыри” (так названные по-немецки из-за своей сложной криволинейной формы), вытянутые в длину в оконных переплетах и парапетах наподобие “языков пламени” (французский термин); порталы, одетые в самые пышные, подчас фантастические украшения, и многое другое, столь же цветистое, что часто кажется нам лишь нанизанным на архитектуру... все это само по себе очень эффектно, поражает буйным изобилием и впрямь пламенеющей роскошью. Но нам ясно теперь, что новые времена требовали не безудержного декоративного расточительства, заслоняющего архитектуру, а нового по своему стилю искусства. Конец средневековья знаменовал и конец готики, исчерпавшей свои органические возможности, и прощальными, закатными были последние создания воспитанных на ее традициях мастеров.

Скажем тут же, что подобная эволюция была участью не только французской, но и всей европейской готической архитектуры.

\* \* \*

В Германии готический стиль развился позднее, чем во Франции. Не отрицая приоритета французов, германские искусствоведы склонны видеть в германском художественном гении самого полного и яркого выразителя готического идеала красоты. Этот гений и готика, говорят они, как бы созданы друг для друга.

Действительно, готика была периодом расцвета германского искусства, лишь с трудом и не до конца воспринявшего впоследствии идеалы Ренессанса. А созданное германским художественным гением в готическую пору представляет драгоценнейший вклад в сокровищницу мировой культуры.

Трудно точно измерить, взвесить значительность великих достижений искусства. Оставим открытым вопрос, кто в готике завоевал первенство: Германия или Франция? Но доводы обеих сторон для нас очень показательны.

Немцы утверждают, что только в их зодчестве полностью выявлена сущность готического стиля и использованы все его возможности: только в их готике порыв действительно неудержим, действительно подымает к небу всю массу здания, создает и во внешнем его облике и под его сводами впечатление чего-то необъятного и непостижимого. Недаром немецкие зодчие заменили французскую розу стрельчатым окном над главным входом и нарушили боковые горизонтали контрфорсами. Во французской же готике, пусть очень стройной и гармоничной, полностью не исчезнувшая горизонтальность членений и общий размеренный ритм сдерживают порыв, вводят его в какие-то рамки разума, логики, и это - в ущерб той стихии, что должна быть развязана до конца в готическом зодчестве.

Но французы скажут в ответ, что в их готике порыв не сдержан, а упорядочен, что это придает зданию большую ясность и завершенность и в то же время большее изящество, что безудержная порывистость чужда французскому художественному гению, что она смущает человека, а не возвышает его, что чувство меры необходимо во всем.

Тут два взгляда, как будто несовместимые. И однако те немцы, что по-настоящему любят искусство, восхищаются Реймским собором, равно как столь же любящие искусство французы - Кельнским собором.

“...Кельна дымные громады”. Это слова Александра Блока. Гоголь считал этот собор венцом готического искусства.

Гордость Германии, Кельнский собор был закончен лишь в конце прошлого века по обнаруженным подлинным планам и рабочим чертежам, причем весь германский народ следил за ходом работ.

Гордость Франции - Амьенский собор послужил прототипом для Кельнского. Однако истинно головокружительный вертикальный порыв грандиозной каменной массы выдает в Кельнском соборе вдохновенное мастерство немецких зодчих.

Порыв, столь же мощный, но при этом более сконцентрированный и потому неотразимо все себе покоряющий, - во Фрейбургском соборе, несравненном шедевре германской готики. В нем лишь одна башня, как бы заключившая в себе весь собор, слившись своим основанием с его фасадом, из которого она черпает великую силу, что дышит и в ажурном шатре, победно рвущемся к небу на фоне темных лесистых гор. Недаром было сказано, что эта башня - “самое высокое и ясное откровение готической мысли”.

Французские и немецкие культурные традиции издавна переплетались в Эльзасе. Страсбургский собор (по сей день не законченный и в отличие от Фрейбургского только потому однобашенный) отражает в некоторых своих частях это переплетение. Главным его зодчим был, вероятно, немец Эрвин Штейнбахский - ему посвятил вдохновенные строки великий Гете, для которого этот собор явился истинным откровением.

Это было в 1771 г. По собственному признанию, Гете, совсем тогда молодой, чтил лишь понаслышке “гармонию масс, чистоту форм и был заклятым врагом путаных причуд готических построек”. Под рубрикой “готическое” он, в согласии с образованнейшими людьми своего времени, “соединял все синонимы ошибочных представлений о чем-то неопределенном, беспорядочном, неестественном, бессвязном, некстати налепленном и нагроможденном”.

Но вот что он писал, увидев Страсбургский собор:

“Каким же неожиданным чувством поразил меня его вид, когда я к нему приблизился: большое, цельное впечатление заполнило мою душу; он состоял из тысячи отдельных, гармонически спаянных частей, а потому было возможно им наслаждаться и упиваться, но отнюдь не осознавать и объяснять...

Трудно бывает человеку, когда творение его брата столь возвышенно, что он может перед ним только преклоняться и благоговеть. Как часто моим глазам, утомленным от пытливого созерцания, приносили успокоение вечерние сумерки, когда несчетные детали сливались в сплошные массивы, открываясь моей душе просто и величаво, и во мне пробуждалась способность одновременно наслаждаться и познавать. Тогда мне открывался в слабых предчувствиях гений великого мастера. „Чему ты дивишься? - шептал он мне ласково. - Все эти массы были естественно необходимы, и разве ты не видишь их во всех более древних церквах моего града? Я только придавал их произвольным размерам гармонические пропорции. Какой широкий круг образует над главным входом, венчающим два меньших, расположенных по бокам, это окно, здесь связанное с нефом собора, а раньше служившее только люком, пропускающим дневные лучи. Как высоко над ним пришлось расположить на колокольне ряд меньших оконец; все это было необходимо, и я сделал это прекрасно. Но горе мне, когда я витаю в этих мрачных, высоких отверстиях, здесь по бокам здания, которые зияют такой пустотой и кажутся столь ненужными. В их смелых, стройных формах я скрыл таинственные силы, которые должны были высоко поднять к небесам обе башни, из которой - увы! - только одна печально стоит здесь, лишенная пятикратно вознесенного венца, который я ей предназначил, чтобы все части постройки склонились перед нею и ее царственной сестрой".

Здесь он меня покинул, и я погрузился в сочувственную печаль, пока ранние пташки, живущие в несчетных отверстиях стен, не пробудили меня от дремоты своим ликующим щебетаньем, приветствуя солнце. Какой свежестью сиял он предо мной в душистом сверкании утра, как радостно простирал я к нему свои руки, созерцая большие гармонические массы, продолжающие жить в бесчисленных малых частицах! Как создания вечной природы, здесь все - до тончайшего стебелька - является формой и отвечает целому. Как легко возносится в воздух прочно заложенное, огромное здание, столь прозрачное и все же рассчитанное на вечность! Твоим поучениям, о гений, обязан я тем, что у меня не закружится голова перед твоими отвесами и что и в мою душу попала капля того сладостного покоя, какой вкушает дух, созерцая свое творение, могущий, подобно богу, сказать: да, оно прекрасно”.

Так Гете определил свое время в понимании готики.

Известно, что уже на склоне лет он распознал и красоту древнерусской живописи, давно уже не вызывавшей интереса даже на ее родине. Недаром немецкая художница Анжелика Кауфман говорила, что мало знала людей, которые имели бы в искусстве такой верный взгляд, как Гете.

Но о древнерусской живописи тут уместно вспомнить не только в связи с прозорливостью Гете. В средние века красота этой живописи воспринималась всем нашим народом, служила для него мерилом прекрасного. И вот точно так же вновь открытая Гете красота готического искусства была общепризнанной в средневековой Западной и Центральной Европе, почиталась там неоспоримой, вдохновляла людей и своим сиянием облагораживала их.

Как и древнерусское, средневековое западное искусство было глубоко народным, являлось увенчанием и воплощением народных мечтаний и дум. Средневековый ремесленник или крестьянин ощущал, конечно же куда более смутно, чем Гете, что “в его душу попала капля того сладостного покоя, какой вкушает дух, созерцая свое творение”, - в сознании, что оно прекрасно. А то, что ныне ценитель искусства стремится воспринять во всей красе как западное, так и наше средневековое искусство, некогда одинаково забытые, свидетельствует об углубленном интересе нашей эпохи ко взлетам художественного гения во все времена и у всех народов.

\* \* \*

Итак, готика царила повсеместно, истинно “интернациональная” (особенно поздняя) в своей основе, однако почти всегда с выявлением национальных черт.

Как в Париже Нотр-Дам, венский собор св. Стефана главенствует над огромной столицей, торжественно возвещая о ее многовековой славе.

Не только однобашенный фасад, как во Фрейбурге, но и храмы с почти одинаковой высотой центрального и боковых нефов, создающей единое, по дворцовому обширное пространство, - новшество германской готики.

В северо-восточной Германии, бедной камнем, пригодным для крупных построек, возникла особая кирпичная готика, нередко несколько тяжеловесная, но подчас и очень внушительная, с замечательными декоративными эффектами.

В Нидерландах, где благодаря выгодному географическому положению городская торговля процветала уже в романскую пору, рост бюргерства вызвал бурное светское строительство. В последний период средневековья именно в Нидерландах наибольший размах получило строительство общественных зданий - ратуш, торговых рядов и складов, домов цеховых организаций. Величественные городские звонницы - вечевые башни (бефруа), игравшие важную роль в многочисленных восстаниях городского населения и служившие, наряду с собором, как бы символом мощи и богатства города, - замечательное достижение нидерландской архитектуры (башня, как столб возвышающаяся над торговыми рядами в Брюгге, башни в Ипре, Генте и др.).

Всюду строились замки со все более совершенными укреплениями и в то же время обставленные со все возрастающей (особенно в поздней готике) роскошью, проявляющейся в пышной декоративности, высоких стрельчатых окнах с причудливыми переплетами, тройных каминах во всю стену и т. д.

Европейские города окружались зубчатыми стенами с двойными воротами и башнями. Видоизменился сам облик города благодаря плотно прижатым друг к другу готическим домам с островерхими двускатными крышами, узкими окнами, стрельчатыми дверными проемами, аркадами, угловыми башенками - всем тем, что в лабиринте узких улочек кое-где еще сохранившихся средневековых кварталов обступает нас ныне как живописный декорум давно исчезнувшего жизненного уклада.

Уже в романскую пору особенно внушительным был городской ансамбль Праги. Каменных строений там насчитывалось больше, чем в любом другом городе Центральной Европы. Причем замки, возвышавшиеся не в окрестностях над сельской округой, а в самом городе, придавали ему грозный и величественный вид. В XIV в., когда со вступлением на престол Германской империи чешского короля Карла IV Чехия заняла в ней главенствующее положение, Прага заново обстроилась с подобающим такой столице великолепием.

И ныне, с царящим над городом Кремлем - знаменитыми Градчанами, чей главный памятник - грандиозный собор св. Вита следует причислить к шедеврам готического зодчества, с не менее знаменитым Карловым мостом, великолепным зданием ратуши, предмостной башней, вероятно самой красивой во всей Центральной Европе, готическими залами королевского дворца и великим множеством прочих созданий тогдашнего национального зодчества, Прага дает нам исключительно яркое представление о том, как высоки были достижения и устремления строительного гения средневековья. Много в ней потрудился со своими учениками замечательный зодчий и ваятель Петр Парлерж.

Англия...

Высота среднего нефа Амьенского собора равна одной трети его длины, а современного ему собора в Солсбери - лишь одной шестой.

Это различие в отношении высоты к длине между памятниками английской готики и французской (да и вообще материковой) сыграло решающую роль во всем развитии английского зодчества в позднее средневековье, зодчества, которому мы обязаны множеством замечательных памятников.

Какова же была причина такого различия?

Завоеванная норманнами, принесшими с материка уже сложившуюся культуру, британская островная держава была первой страной, перенявшей от Франции вслед за романским готический стиль, который она и переработала на свой лад.

Условия, определившие историческое развитие английского государства, определили и характер английской готики.

Как и страны материковой Европы, Англия переживала в то время экономический подъем. Однако в отличие от этих стран развитие промышленности и торговли Англии определялось в первую очередь не городом, а деревней, где производилось и перерабатывалось сырье, предназначенное на вывоз. Не бюргерство, а дворянство играло в английской экономике главную роль, и, значит, городские интересы не имели в стране решающего значения. Вот почему храмовое строительство оставалось там преимущественно монастырским, как и в романское время.

Собор воздвигался не в центре города как символ его богатства и славы, а за городом, где помещался монастырь. Во Франции или в Германии собор всей своей стройной громадой царил над теснившимися у его подножия низкими жилищами горожан, мощным своим взлетом к небу противопоставляя себя их скученности и мелкоте. В Англии собор гармонически вписывался в пейзаж, служивший ему живописным обрамлением, и потому разрастался в первую очередь не в высоту, а так, чтобы вольготнее расположиться на лоне природы. И все же готика требовала устремленности к небу. Английские зодчие постарались выявить эту устремленность по-своему. Воздвигая соборы все более вытянутыми в длину, они снабжали их стрельчатыми дугами, многократно повторяющимися в окнах, и таким же изобилием настенных вертикальных переплетов, с добавлением третьей башни, уже не фасадной, а расположенной над средокрестьем.

Растянутость храмового здания, узаконенное его место среди ровного живописного пейзажа с упором на вертикальность не архитектурного целого, а архитектурно-декоративных деталей фасада и интерьера - таковы отличительные черты английского готического зодчества.

Вертикальное украшательство! В этом деле английские мастера проявили непревзойденную изобретательность, которой, несмотря на частые излишества, мы обязаны очень эффектными достижениями.

Разве не впечатляющи фасады таких соборов, как, например, в Солсбери (1220-1270 гг.) или в Линкольне (XIII- XIV вв.), сплошь одетые в несчетное множество вертикальных деталей, искусно объединенных в единое целое!

Но, пожалуй, еще причудливее грандиозные храмовые интерьеры. Какие своды! Звездчатые, сетчатые, веерообразные. Фантастически разросшиеся пучки колонн, тончайшие нервюры, свисающие ажурные воронки, вертикально чередующиеся решетчатые переплеты... такой общий взлет и такая кружевная симфония, что, право, рождается впечатление полной невесомости сводчатого перекрытия. Здесь величавая одухотворенность готического зодчества стушевывается перед самой безудержной, истинно неисчерпаемой декоративностью. Да и как не закружиться голове в галерее клуатра собора в Глочестере (1351 -1407 гг.) или под сводами капеллы Королевского колледжа в Кембридже (1446-1515 гг.), где всюду над нами возникают самые причудливые архитектурные узоры, напоминающие орнаментальные чудеса древней нортумбрийской миниатюры.

Английский позднеготический стиль от характерной для него подчеркнутости вертикальных членений получил название перпендикулярного.

Прекрасными церквами, великолепными дворцами - палаццо, открытыми галереями - лоджиями с аркадами и капителями да живописными фонтанами, в которых мы ясно распознаем элементы готического стиля, украсились города Италии. И тем не менее можно утверждать, что готика имела в Италии лишь случайный характер.

...Рассчитанный на сорок тысяч молящихся, Миланский собор (конец XIV - начало XV в.) - самый большой из всех готических соборов.

Близость Франции и Германии сказалась на Миланском соборе: строили его и французские, и немецкие, и итальянские мастера. В результате получилась некоторая компилятивность с преобладанием северных влияний и, быть может, не всегда оправданная, а, значит, чрезмерная пышность, особенно в его скульптурном наряде. Как бы то ни было, специфически итальянского варианта готической архитектуры не выявилось в грандиозной миланской храмовой постройке.

Итальянский художественный гений шел своим особым путем, как мы знаем наметившимся уже в романскую пору. Конечная цель пути не была, вероятно, ясна даже проводникам новых веяний. Рост городов, нарождение новых социальных отношений вместе с новым мировосприятием определяли развитие итальянского искусства, все более по своей сущности светского. Об этом речь впереди. Скажем только, что, заимствуя некоторые элементы готического стиля, воцарившегося в соседних странах, итальянские мастера оставались чужды самой его основе. Каркасная система, при которой как бы исчезала стена, была им не по душе, и стена сохраняла для них свое конкретное значение, утверждающее облик здания: ясно расчлененная, не рвущаяся ввысь, объемная, отнюдь не ажурная, прекрасная в своей стройности и уравновешенности.

Не вертикальность, а размеренность увлекала итальянских зодчих, даже когда они строили здания с остроконечными башнями, стрельчатыми арками и оконными переплетами. Фронтоны, горизонтальные полосы разноцветного мрамора, богатейшие инкрустации придают итальянским фасадам той поры радужную нарядность. А в храмовом интерьере, несмотря на стрельчатые своды и нервюры, как, например, в знаменитой флорентийской церкви Санта Мария Новелла (XIII-XIV вв.), кстати - и это особенно знаменательно - так понравившейся величайшему гению Высокого Возрождения Микеланджело, что он назвал ее своей “невестой”, мы ощущаем прежде всего ясную уравновешенность архитектурных форм. Даже такие шедевры позднего средневековья, как Дворец дожей (XIV-XV вв.) и Дворец Ка Д'Оро (первая половина XV в.) в Венеции с их воздушными арками и стрельчатыми окнами - памятники не столько готики, сколько некоего радостного, лучезарного искусства, много почерпнувшего в своей сказочности от арабского Востока. Примечательно, что во Дворце дожей обычные архитектурные принципы решительно нарушены. Массивный блок огромной стены покоится на чудесных в своей стройной легкости аркадах и лоджиях. Но это не кажется неестественным, ибо горизонтальная масса стены как бы утрачивает свою тяжесть под разноцветной мраморной облицовкой из диагонально поставленных квадратных плит.

...За исключением Италии, где его вытесняли освежающие ренессансные веяния, готический стиль был, как правило, обязательным в зодчестве, поощряемом католической церковью.

Интересен в этом отношении пример Литвы.

Первые каменные культовые постройки - православные храмы, воздвигнутые в XIV в. в Вильнюсе, равно как и современные им литовские замки, являют любопытное сочетание древнерусской и готической архитектуры. Однако все более укреплявшееся в своей власти католическое духовенство добилось запрещения постройки и даже подновления православных храмов. Соответствие церковного здания каноническому, т.е. готическому типу, стало узаконенной нормой. Влияние древнерусских архитектурных традиций было подорвано в Литве как в храмовом, так и в следовавшем его примеру светском строительстве.

Вильнюс вправе гордиться истинно уникальным шедевром поздней готики. Это небольшой кирпичный костел св. Анны, построенный уже в середине XVI в. Живописный его фасад как бы весь наполнен движением: гибкие, но и могучие килевидные арки, будто огромные корни фантастического дерева, будто рукава полноводных рек, властно упорядочивают стихию всепобеждающих взлетов.

В Латвии и Эстонии также имеются интересные памятники готической архитектуры: Домская (соборная) церковь (XIII в.), церковь св. Петра (XIII-XV вв.), могучая “Пороховая башня” в Риге, крепостные стены (XIV-XV вв.), церковь Олевисте с четырехгранной башней (XIII - начало XVI в.), высоко возвышающейся над этими стенами, здание Большой Гильдии (около 1400 г.), ратуша (конец XIV- начало XV в.) в Таллине; кирпичная церковь Яани (XIV в.) в Тарту.

...Как мы видели, готический стиль восторжествовал в Европе в искусстве, ведущем свое начало от романского стиля, а не от византийской художественной системы.

Дания, Норвегия, Швеция и Финляндия украсились внушительными готическими соборами и замками. Но, пожалуй, норвежское деревянное зодчество - наиболее оригинальный вклад Скандинавии в средневековое искусство, как романское, так и готическое. Лесистые горы страны в изобилии поставляли материал, из которого на фоне их склонов создавались затейливые, стройные церкви, а то и церквушки с крутыми двускатными кровлями и башенкой в два-три яруса.

Около тридцати норвежских деревянных церквей (самая ранняя конца XI в.) дошло до нас. Ими гордится вся Норвегия, а каждой в отдельности - какой-нибудь городок или деревушка.

Не горизонтальная вязка бревен “срубом”, как на Руси, а вертикальные столбы и брусья определяют конструкцию стены норвежских деревянных храмов. Общее движение ввысь, подчеркнутое на кровлях резными коньками в виде драконов, придает неповторимое своеобразие силуэту таких построек. А чудесная резьба порталов с переплетающимися фантастическими чудовищами ярко свидетельствует о преемственности от тех, тогда еще недалеких времен, когда грозные викинги бороздили моря на своих дракарах.

...Мощна и во многом своеобразна польская готика с ее крепким, лаконичным построением, живописными церковными фасадами из красного кирпича, рыночными площадями (где все вокруг, будь то ратуша, цеховое здание или островерхий жилой дом, создавалось как часть слитного архитектурного ансамбля) да такими примечательными памятниками, как, например, знаменитый краковский барбакан - круглый редут, увенчанный небольшими башнями, грозный, массивный и в то же время радующий глаз плавной просторностью своих могучих изогнутых стен.

Краков, некогда пышная столица Польского королевства, с его многочисленными памятниками искусства, как готической поры, так и Ренессанса, занимает почетное место среди городов, прославленных художественными сокровищами.

И в других странах Европы готика сочетала в себе черты присущей ей художественной системы с традициями и особенностями, рожденными местными историческими условиями. Это сочетание породило в средневековой Испании довольно своеобразное искусство.

Там уже в романскую пору построили такое множество замков-крепостей, что целая область Кастилья, где их было, пожалуй, больше всего, получила от них свое название (castillо - “замок”). Это строительство было вызвано постоянными жестокими войнами. Но главная особенность испанского зодчества в другом.

Как и наша страна, почти вся Испания была завоевана “неверными”, т.е. мусульманами. Опять же, как наша страна, Испания возмужала и осознала необходимость единства в борьбе с захватчиками. Но хотя в вопросах религии татаро-монголы были терпимее мавров, испанский народ оказался в более благоприятном положении, чем наш.

Они (татаро-монголы. - Л. Л.), сказал Пушкин, “не походили на мавров. Они, завоевав Россию, не подарили ей ни алгебры, ни Аристотеля”.

Не одарили они нас и новой художественной системой. Мавры же такую систему имели, при этом очень высокую и утонченную. И вот произошло нечто, казалось бы невозможное.

Испанцы и мавры воюют друг с другом в яростном столкновении взаимно исключающих религиозных фанатизмов. А между тем арабская культура пронизывает европейскую культуру средневековья на Иберийском полуострове. Мавританская ажурная восьмиконечная звезда воцаряется на сводах христианских соборов над готическими нервюрами. Каркас не всегда торжествует над стеной. Роскошны фасады знаменитых соборов XIII в. в Бургусе и Толедо. Грандиозный пятинефный Севильский собор, воздвигнутый в начале XVI в. на месте арабской мечети, с колокольней, перестроенной из минарета, больше разросшийся в ширину, чем ввысь, сам очень напоминает мечеть. Рождается особый стиль “мудахар”, в котором сочетается и готика, и искусство арабского Востока. При взаимной национальной и религиозной вражде - плодотворное переплетение культур. Мусульманские мастера приглашаются для строительства христианских церквей, не говоря уже о замках феодалов. Все это сыграет свою роль в становлении испанского художественного гения в эпоху Возрождения.

**Новые свершения и образы**

Устремленность ввысь, в небо, в те райские дали, где душе праведника обещан вечный покой, - вот что по церковным велениям была призвана выразить громада готического собора. Слейся с ней, забудь мирские невзгоды, не ропщи и покорись воле всевышнего! В колокольном звоне таким полногласным призывом надлежало наполниться всей округе, дабы он разносился все громче от города к городу, от одной соборной громады к другой. Из века в век! Но в громаде собора наш современник видит уже не знак божественной силы, повелевающей всем сущим, а великое свидетельство творческого порыва человеческого гения, и он любуется этой громадой с благодарностью к ее создателям.

А в самом творческом порыве строителей были и гордость горожан, их волевое самоутверждение перед соседями и в то же время - забота о благоустроенной жизни. Ведь в скученных средневековых городах высотные сооружения имели и дозорно-оборонительное назначение и порой вполне практический смысл. На них помещались часы и вывешиванием особых знаков население созывалось для защиты города, тушения пожаров и на важные собрания.

Медленно обойдите готический собор и затем постойте под его сводами. Какая могучая, все себе подчиняющая инженерия! Да, именно замечательный плод глубокой и очень настойчивой инженерной мысли. Все эти дуги, открытые полуарки, все эти вытянутые гибкие части каркаса - ведь им нет прообраза в классической греко-римской архитектуре, основанной на заранее найденном равновесии каменных масс. Как нет им прообраза в инертной тяжести непроницаемых романских стен. Тут и поиск равновесия и его нахождение в открытой нашему взору, победной борьбе с тяжестью. Но ведь это все камень, громоздкий, казалось бы, и бесформенный. Однако он изогнут, растянут и, кажется нам, приведен в движение, совсем как металл в древних варварских украшениях, поражающих нас неиссякаемым динамизмом своих узорных сплетений. Удивительная перекличка с веками минувшими и будущими!

Глядя на архитектурные части, что служат проводниками энергии, распределяют тяжесть и взлеты в структуре готического собора, мы ясно распознаем ту же динамику, что и во взлетах подпорных металлических дуг современного виадука, ту же гибкость конструкции, что достигается ныне сочетанием бетона и стали. Так самые смелые достижения современной инженерии (да и аэродинамики) были уже предугаданы средневековыми мастерами-каменщиками, недаром гордившимися в своих ложах, закрытых для “непосвященных”, проникновением в тайны великого искусства архитектуры.

Подобное предвидение не было исключением в XIII в., не случайно отмеченном расцветом готического искусства.

Один из самых блестящих представителей науки и философской мысли того времени англичанин Роджер Бэкон писал, например: “Можно было бы построить приспособление для плавания без гребцов... делать повозки без всякой запряжки, могущие катиться с невообразимой быстротой, летательные машины, сидя в которых человек мог бы приводить в движение крылья, ударяющие по воздуху, подобно птичьим”. И он же предугадал изобретение телефона!

Но перед готическим собором может возникнуть и совсем иное сравнение. Лесистая вершина! Действительно, ветвистое многообразие все тех же распределяющих энергию частей - арок, полуарок, стрельчатых переплетов да пучками разросшихся тонких колонн - напоминает нам лес, то темный, густой, то с прогалинами, где открывается небо. А бесчисленные столбики так называемых пинаклей, венчающих контрфорсы, еще усиливают это впечатление.

“Лес сводов”... Это же гоголевские слова о готической архитектуре. Разве в своем веерном завершении иная готическая колонна не напоминает дерево? Ведь пытались же некогда романтики воспроизвести готический неф при помощи высоких ясеневых шестов и согнутых веток ивы.

Лес живой, цветущий...

Ибо там не сучья, не голые пни. Посмотрите, как в капителях или фризах романская абстракция с ее геометрическими узорами капитулировала перед самой жизнью. Стройна, декоративна и в то же время правдива в своем наряде, заимствованном у природы, готическая лиственная капитель. И куда ни взглянешь в готическом храме - плющ, папоротник, земляника, всяческие растения, словно собранные для нас на поляне или в лесу и пересаженные на камень, оживающий под их свежестью. С какой любовью средневековый художник постарался воспроизвести каждую травку, каждый цветок! Новая, неведомая в романскую пору любовь к природе и, значит, ко всякой твари вместе с желанием их верно изобразить. “Знайте, что этот лев срисован мной с натуры”, - записал на листе своего блокнота французский архитектор Виллар из Оннекура, умело сочетавший в своих набросках непосредственную правдивость с точной геометричностью.

Вернемся к Роджеру Бэкону. Он был францисканским монахом и не мыслил познания истины в отрыве от христианского вероучения. Однако это учение, очевидно, для него не имело всеобъясняющего характера. Он говорил, что четыре помехи стоят на пути к познанию: преклонение перед ложным авторитетом, укоренившаяся привычка к старому, мнение невежд и гордыня мнимой мудрости. “Математику, - писал он, - ошибочно считают наукой трудной, а иногда даже и подозрительной только потому, что она имела несчастье быть неизвестной отцам церкви. Между тем как она важна, как полезна!” И он указывал, что основа познания - опыт, а цель - овладение тайнами природы. За смелость суждений Бэкон поплатился четырнадцатилетним тюремным заключением, хотя его взгляды отвечали мироощущению людей позднего средневековья с их жаждой точных знаний, стремлением к конкретности. Ясно, что овладение тайнами природы требовало проникновения в природу, столь же любовного, сколь и настойчивого: оно-то и нашло отражение в каменной резьбе.

Лес готического собора населен всякою тварью, то реальной, то фантастической. Тут и задумчивые химеры, восседающие над городом, и водостоки (гаргули) в виде зверей с разинутой пастью, и барашки, ослики, волы в евангельских сценах, рыбы, птицы и даже боровы, а под консолями - скорчившиеся собаки и белки, дятлы и ящерицы, черепахи, крысы и змеи. И надо всем этим царит человек.

Отсюда и колоссальное развитие готической пластики. Ведь такие соборы, как Парижский, Амьенский и Шартрский, насчитывают каждый до двух тысяч скульптур.

Скульптура царит в соборных порталах, распространяется по всему фасаду, причудливо используя каждый выступ, чуть ли не каждую архитектурную деталь.

Согласно очень точной формулировке известного западного искусствоведа Макса Дворжака (наглядно показавшего зависимость искусства от духовной жизни эпохи), “каждое художественное произведение и каждая художественная форма представляют собой зеркало отношений человека к окружающему миру”.

В готической скульптуре мы ясно распознаем зеркало таких отношений уже в самом факте, что человеческий образ играет в ней главную роль. Человек той поры видел в окружающем мире прежде всего себе подобных. В их судьбе он искал объяснения своему существованию, своим радостям и страданиям, а искусство, им создаваемое, было призвано отразить эти поиски.

Готическая скульптура - явление огромного значения в мировом художественном творчестве. Ваятели древней Эллады показали человека таким, каким, согласно античному мировоззрению, ему надлежало быть в идеале - гармонически развитым физически и духовно, подлинно богоподобным, ибо для эллина бог представлялся тем же человеком, лишь достигшим высшей степени совершенства. Люди позднего средневековья разочаровались во многом, что в романскую пору полагалось считать незыблемым и неопровержимым. Но, оставаясь в рамках обязательной религиозной догмы, их воображение не породило нового идеального представления об окружающем мире и, главное, об их собственном назначении. Не стремясь к идеально-прекрасному, готические ваятели показали своих современников такими, какими они были в действительности, без поправок, без обобщений, при этом отражая страстность собственных раздумий и чаяний с такой силой и с таким вдохновением, что некоторые их образы явились высшим художественным увенчанием эпохи.

Готическая архитектура подобна утренней заре. То же можно сказать и о готической скульптуре, ибо эта скульптура знаменует попытку овладения видимым миром, реальное ощущение которого было надолго утрачено вместе с гибелью античной цивилизации.

Взглянем же на лес многоликих готических изваяний, дивно обросший громаду собора, взглянем на человека, всюду присутствующего, всюду себя утверждающего в этом лесу: его образ, тысячи и тысячи раз вырезанный или вырубленный в известняке, провозглашает (при всей своей индивидуальности) извечную закономерность человеческих сомнений, страданий, грез и надежд.

Во всех видах искусств готика знаменует переход в новое качество. Архитектура по-прежнему главенствует в художественном творчестве, раз, как мы уже знаем, средневековый собор - “чудесный результат соединения всех сил целой эпохи” (Виктор Гюго). Но так как не объемы каменных масс, а стройность и динамичность каркаса определяют в готике общий облик собора, его скульптурное убранство, естественно, стало другим, чем в романскую пору.

Готическая пластика, гармонически сочетаясь с архитектурой, не слепо подчиняется ей, а как бы живет своей жизнью в громаде собора. И вот все большее место отводится статуям, пусть еще прислоненным к колоннам да симметрично выстроившимся по порталам, но своей объемностью утверждающим наконец обретенное право на самостоятельное существование. То, что в королевском портале Шартрского собора являлось всего лишь намеком, обернулось реальностью в зрелой готике.

Пред нами уже не застывшие фигуры-столбы, не образы-символы, деформированные в архитектурном орнаменте, а пусть и робко, но задвигавшиеся, как бы живые фигуры, каждым жестом и мимикой вступающие с нами в общение. Таково было воздействие нового духа, что несла с собой конкретная в своих устремлениях, все решительнее обращенная к человеку городская культура позднего средневековья.

Стремясь показать как можно глубже и убедительнее человеческие переживания, готический ваятель наделял свои образы предельной выразительностью, искупавшей все еще не изжитую наивность и угловатость в позах и расположении фигур.

Как и для их предшественников в романскую пору, арсеналом для авторов готических изваяний служила все та же христианская легенда. Но в позднее средневековье под влиянием новых веяний художники начинают все чаще обращаться к ней не во славу аскетической суровости, не в угоду незыблемой власти грозных небесных сил, а чтобы выявить все то доброе, что рождало в душе сострадание к ближнему, способствовало сердечному общению между людьми.

Один из рельефов собора Парижской Богоматери изображает Иова и его друзей.

Согласно библейскому сказанию, многострадальный Иов, муж праведный и богобоязненный, своим богатством бывший некогда “знаменитее всех сынов Востока”, познал нищету, был поражен лютой проказой (все это по умыслу сатаны, добившегося от бога согласия на испытание стойкости его веры). Жена Иова горько возроптала на судьбу, а из всех друзей Иова лишь трое не отвернулись от него, но и они объявили, что считают его великим грешником: бог ведь никогда не карает напрасно! Иов знал, что страдает безвинно, однако вера его не поколебалась, и он продолжал славить бога (сатана был таким образом посрамлен, а бог в конце концов вознаградил Иова за страдания, исцелил и с лихвой вернул богатство).

Что же показал в этом рельефе гениальный готический мастер, имя которого не дошло до нас? Не мир, облагороженный неким идеальным порядком, каким наделял судьбу и природу художник древней Эллады, не мир тех времен, когда торжествовало романское искусство, властно ставящее верующего на колени, а мир неуемный, тревожный, мир горестных раздумий и невысказанных надежд. И главное, он выделил как раз то в библейском сказании, что было выражено в нем наименее отчетливо: жалость к страждущим, сочувствие к тому, кто в беде.

На рельефе мы видим Иова, его жену и друзей. Их лица, позы и жесты, гармонично размеренный наклон головы скорбящих за Иова, чуть намеченный взволнованный порыв двух меньших фигур (так музыкально подчеркнутый складками их облачений), сосредоточенность в горе двух других, более высоких, печально венчающих всю группу, создают поразительную картину человеческого сострадания. А сам Иов, к которому оно обращено, так естественно и так сердечно выражает всем своим обликом - взглядом, неописуемо волнующим в своем недоумении и скорбной покорности, слабым жестом руки, телом своим в страшных язвах - такое беспредельное унижение, такую печаль, что образ его запоминается навсегда. Нет, конечно, ничего подобного не могло быть создано в век Фидия или Праксителя, равно как и в романскую пору. А в веках, последовавших за готикой, разве что у Рембрандта да в литературе у Шекспира или у Достоевского мы найдем столь же грандиозное воплощение душераздирающей муки.

Но что же все это значит? Зачем такое горе и боль?

Тут нет ответа на эти вопросы.

И только сострадание рождает надежду на возможность справедливости в этом мире.

Мы видели, что уже в фигурах королевского портала Шартрского собора сказалось стремление к жизненной выразительности скульптурного образа. Это стремление выявилось полностью в фигурах святых южного фасада того же собора, созданных полвека спустя. Они не виснут по стенам, а твердо, чуть ли не всей ступней опираются на консоли. И каждая фигура глубоко индивидуализирована. Проникновенная дума, просветленное созерцание, отвага и душевное благородство, властность и напряженная воля нашли в них вполне конкретное выражение. Каждый образ - это и как бы идея, и человек, ею проникшийся, причем идея уже не мыслится вне своего человеческого воплощения.

Стройный ангел, живой и подвижный, прелестно улыбается в портале Реймского собора. Эту знаменитую статую иногда называют просто “Реймской улыбкой”. Это улыбка еще робкая, чуть даже смущенная, жеманная, быть может с едва уловимым лукавством, но уже пленительная, зовущая; истинно весенняя.

Вспомним великую древнегреческую пластику. В V в. до н. э. она достигла непревзойденного совершенства, и все трудности в становлении реализма были преодолены в вдохновенной борьбе за законченно гармоническое воплощение древнегреческого идеала красоты. Но щемящее очарование скульптурных образов предшествующего, так называемого архаического искусства с их исчезнувшей затем навсегда чуть игривой, робко застывшей улыбкой все еще живо для нас. Так что это искусство пленяет нас не только как переходная ступень к совершенству, но и само по себе: в нем слышится дыхание весны, равно как и в “Реймской улыбке” (в своей недоговоренности чем-то напоминающей архаическую), что в свою очередь уступит место другой, более жизнеутверждающей, в века Ренессанса. И потому искусство ваятеля, создавшего этого ангела, тоже дорого нам само по себе. Так и утренняя заря радует нас и волнует не только предвестием дня, но и ей одной присущими чарами.

Не раз указывалось, что, как правило, романское искусство исходит из некоей отвлеченной идеи, которой она и подчиняет реальность, между тем как готическое прислушивается к указаниям реальности, исходит из нее и воспроизводит реальность, извлекая желаемое из ее многообразия. К этому можно добавить, что значительность романского искусства в его цельности и законченности - оно творит именно то, к чему стремится, его идеал может показаться нам ограниченным, но он выражен безоговорочно, как бы раз и навсегда. Идеал же готического искусства более многогранен, но менее целен.

Лучшие создания романского художественного гения, лучшие создания художественного гения готики представляют собой немеркнущую в веках художественную ценность. По своему духовному богатству, по силе и воле, его вдохновляющим, готическое искусство - это новый, великий взмах крыльев в мировом художественном творчестве.

Многое изменилось в сознании людей. Романский ваятель чаще всего изображал Христа в сиянии славы и власти, всемогущим и торжествующим. Даже над смертью! В готической пластике преобладает образ Христа в терновом венце, скорченного на кресте в предсмертных муках. Характерное для позднего средневековья драматическое видение мира нашло свое отражение в искусстве. Такой евангельский эпизод, как избиение младенцев, позволил готическому ваятелю выявить трагедию младенческих жизней, гибнущих на руках матерей под беспощадным мечом закованных в кольчугу наемников. В сцене успения богоматери художники изощрялись в передаче тревоги и горестного недоумения перед лицом непоправимой утраты. Но наряду с беспощадным, подчас чрезмерным в своей обнаженности натурализмом проявлялось и другое стремление: в темном тревожном мире утвердить человеческое достоинство, прославить душевное благородство, высокое назначение человеческого рода. И это стремление нередко рождало образы поразительной красоты. Таков “Благословляющий Христос” - знаменитая статуя западного фасада Амьенского собора, издавна прозванная в народе “Прекрасным богом”. Он спокоен и царственно величав. Но это не античный бог, не олимпиец, с высоты своего величия бесстрастно созерцающий человеческое бытие. Амьенский Христос - муж благой и мудрый, желающий людям добра и могущий прийти им на помощь.

Пусть в отличие от египетских и вавилонских богов боги древней Эллады представляются нам очеловеченными, пусть действительно человеческими страстями наделило их народное воображение - они оставались небожителями, и все их самые прекрасные изображения подтверждают стих Гомера: “...никогда меж собою не будет подобно племя бессмертных богов и по праху влачащихся смертных”. И уже потому черты их идеализированы. Такого мужа, как Зевс или Аполлон, такую женщину, как Афродита или Афина, нам не встретить в жизни: они идеальные обобщения, в сравнении с которыми Амьенский Христос - конкретная личность, чуть ли не портретное изображение, личность, чья индивидуальная физическая красота отражает столь же индивидуальную красоту духовную. И вот именно эта конкретность воплощения образа знаменует переход изобразительного искусства в новое качество, определяющее новое слово готики.

Посмотрите, как красиво уложены волосы на голове “Прекрасного бога”, как торжественно и музыкально вторят складки его драпировок душевному подъему, глубокой думе и доброй благославляющей воле, которыми дышит весь его облик.

Изгиб некоторых готических статуй знаменует попытку придать им самостоятельность по отношению к архитектуре, выделить в портале собора среди вертикальных полуколонн и в то же время как-то расковать фигуру.

Задумчиво печален прекрасный “Христос-странник” Реймского собора. Проникновенно внимателен к своей матери, склонившей голову под его благословением, сидящий Христос в короновании девы Марии, одном из самых очаровательных созданий французской мелкой пластики XIII в. (Париж, Лувр. Слоновая кость со следами полихромной раскраски).

“Встреча Марии и Елизаветы”... Согласно евангельскому сказанию юная Мария узнала от ангела, что она родит бога, а ее родственница, пожилая Елизавета, родит того, который будет предвестником этого бога (т.е. Иоанна Предтечу). Они встретились и беседовали о важности ожидаемого.

Вот именно важность предреченного передана в статуях этих двух женщин на западном фасаде Реймского собора. Не надо знать евангельского текста, чтобы ощутить ее.

Статуи Марии и Елизаветы стоят на разных консолях, но они находятся друг с другом как бы в вечном общении. Мария стройна, исполнена достоинства и обаяния. Мы верим, что в такую Марию с лучистым, чуть ввысь обращенным взором, нарядную (с маленькой брошью, как, вероятно, у тогдашних модниц) и в то же время глубоко одухотворенную, юную, но уже царственную в своей женственности, мог беззаветно влюбиться пушкинский “рыцарь бедный”. А рядом - Елизавета, всей душой обращенная к ней, как бы олицетворяет женскую мудрость на склоне лет. Поворот их голов, сдержанные жесты и складки их облачений настолько гармоничны, что создается впечатление чего-то действительно исключительного по своему возвышенному смыслу. Недаром Реймский собор иногда называют готическим Парфеноном.

В этой пластике германский художественный гений соперничал с французским. И хотя германские мастера часто учились у французов, они оставались вполне самобытными, и созданные ими шедевры являют собой сияющую вершину в мировом художественном творчестве. Именно в готике с ее многогранностью, проникновенной силой, остротой и глубиной художественного видения “сумрачный германский гений” могучим взмахом крыльев пробился к свету и обрел наконец благодатную гармонию для истинного расцвета изобразительного искусства, в котором ваяние играло ведущую роль.

Мы говорили о различиях в художественном творчестве Франции и Германии. Германский мир можно противопоставлять не только французскому, но и вообще латинскому средиземноморскому, в котором “варварское” начало так и не вытеснило наследия античной цивилизации. И однако на самых высоких ступенях искусства такое противопоставление подчас оказывается несостоятельным. Так, в том, что касается ясности, чувства меры, внутренней уравновешенности, всеоблагораживающей гармонии, чисто германское по своей сущности творчество великого Гете достигает вершин, никем в латинском мире не превзойденных. Как мы это уже видели на примере архитектуры, то же можно сказать и о самых замечательных достижениях германской готики.

Германская готическая скульптура (в отличие от французской, украшающей главным образом не фасады храма, а его интерьер) являет как раз те черты, которые уже в романскую пору так резко отличали германское изобразительное искусство от французского. Взгляните хотя бы на неразумных дев Магдебургского собора: резко утрированный, нарочитый натурализм граничит в них не только с гротеском, но и с явной карикатурой. И впрямь бесчисленны германские скульптуры того времени, в которых мучительно рвется наружу самая безудержная фантастика да жуткая в своей неоправданной остроте выразительность. Но в то же время в них еще в большей степени, чем во французских скульптурах, сказывается стремление к индивидуализации образа, к некоторой портретности, хотя это и не фигуры каких-то конкретных лиц.

И эта индивидуализация составляет основное художественное содержание величайших шедевров германской готической пластики. К ним принадлежат в первую очередь созданные в XIII в. знаменитые скульптурные циклы соборов в Бамберге и Наумбурге.

Бамбергский “Всадник”, несомненно, лучшая конная статуя средневековья. Перед нами идеальный образ борца за правое дело, героя, каким себе его представляли в ту пору. Отвагой и благородством дышат его черты, выявляя богатство и напряженность его переживаний. Он очень реален, типичен. И в то же время он - мечта. Мы верим, что такие мужи коленопреклоненно славили своих дам, сражались с их именем на устах и соревновались на рыцарских турнирах при княжеских дворах.

Сурова и властна в своей безрадостной прозорливости трагическая бамбергская Елизавета, мила в своей мягко осознанной женственности бамбергская Ева. Но этим не ограничивается их духовное содержание: перед нами живые образы, каждый во всей своей сложности неповторимый и глубоко человечный.

Вспомним “ползущую” Еву Оттенского собора, чье лицо кажется нам и древним, извечным, и настолько современным, реальным, будто оно встречалось или может нам встретиться в жизни. Общечеловеческой значительностью своих остро индивидуализированных образов германская готика еще усиливает в Бамбергском соборе аналогичное впечатление.

А вот, пожалуй, один из самых замечательных скульптурных ансамблей во всем мировом искусстве. Двенадцать величественных статуй высятся в хоре Наумбургского собора. Это - феодальные властители, при которых был заложен собор. Опять-таки назвать их портретами можно лишь условно, так как люди эти, давно умершие, не могли служить моделью ваятелю. И все же каждую фигуру мы воспринимаем как реальную, как изображение человека, действительно жившего, - со всеми, лишь ему присущими переживаниями и страстями, радостями и печалями. Такова магия искусства!

Великий художник, каким мы, не колеблясь, признаем его, хоть его имя не было прославлено при жизни и потому не дошло до нас, запечатлел в статуях этих властителей такие черты, которые навечно превращают каждую из них в типический образ, незабываемый по своей жизненной силе и убедительности. Образ типический и в то же время сугубо индивидуальный, конкретный.

Мы не знаем, какой была в жизни супруга маркграфа Эккегарда маркграфиня Ута. Но тот женский образ, что под именем этой, вероятно очень важной, феодальной дамы, вошел в историю мирового искусства, захватывает нас своей правдивостью, трогает нас до глубины души своей теплотой, чуть проглядывающей застенчивостью, смущенным сознанием высокого сана, что утверждает над милой головкой тяжкая корона феодальной знатности. По-детски выразителен взгляд Уты, очарователен жест ее руки, прижавшей к щеке воротник длинного, в полной гармонии со всей ее фигурой ровными складками спадающего плаща. А рядом стоящий маркграф, ее супруг - достаточно грузный, пожилой, с большим мечом и невозмутимым выражением лица.

Каждая по-своему выразительны и другие фигуры наумбургского соборного хора. Их создатель не был ни льстецом феодальной знати, ни ее обличителем. Он извлек из камня образы людей, которых высокое положение как бы ставило напоказ и чьи характерные черты оно выявляло более выпукло.

Но готика, особенно поздняя, оставила нам и подлинные скульптурные портреты (причем не только надгробные), призванные увековечить черты изображаемых лиц. Тому ярким примером служит прекрасный ансамбль бюстов в нишах верхней галереи Пражского собора св. Вита, исполненных в XIV в. знаменитым ваятелем и зодчим Парлержем (или его учениками). Среди них портреты императора Карла IV и членов его семьи.

Наибольший интерес среди них представляет для нас бюст самого Парлержа. Это чрезвычайно выразительный образ пожилого человека, с высоким лбом и вдумчивым одухотворенным взглядом. Уже по одному этому автопортрету мы можем судить и о замечательном художественном даровании Петра Парлержа и о его личности. Последнее тем более отрадно, так как редкие художники средневековья, чьи имена нам известны, чаще всего для нас только имена.

Культ богоматери был также распространен в XIII в., как и в XII. Но о готике сказано, что она как бы открыла людям глаза на окружающий мир во всем его разнообразии, заново открыла для искусства природу. Романский скульптурный образ богоматери - это чаще всего лишь символ, религиозная идея, запечатленная в камне. Но готическая богоматерь уже юная мать, которую ваятель любит изображать играющей с младенцем.

В собрании Эрмитажа хранится великолепный серебряный процессионный крест французской работы (XIII в.), усыпанный драгоценными камнями с орнаментом, в котором - и дубовые ветки, и желуди, и виноградная лоза.

Трагичен образ Христа, чьи черты исполнены величайшего страдания. Грустью овеяны стоящие по бокам Христа фигуры его матери и любимого ученика. Мученическая смерть христианского бога тут изображена вдохновенно, с истинно проникновенным мастерством. Но вот на другой стороне процессионного креста совсем иные сцены, запечатленные в плоском рельефе. Какие-то фантастические птицы не то ссорятся, не то кокетничают друг с другом, причем некоторые с человеческими головами, по всей видимости монахов и монахинь. Так благочестие нередко сочетается в готическом искусстве с самым озорным гротеском.

На рельефах Руанского собора мы видим и вовсе диковинные гротескные фигуры. Кентавр в капюшоне (похожем на монашеский), философ с головой свиньи, учитель музыки - полупетух, стройная женщина с телячьей головой - одним словом, здесь перед нами какое-то соревнование в причудливости, нелепости курьезов...

Но вот что более знаменательно.

На одной из капителей Страсбургского собора некогда находился рельеф (впоследствии удаленный, вероятно по приказу духовенства), изображавший похороны... ежа. Причем в качестве священнослужителей фигурировали всякие звери, и среди них осел, распевавший перед аналоем. А на сводах Вавельского собора в Кракове мы видим голого сатира, обнимающего нимфу.

...Народное начало нашло, быть может, самое цельное и потому особенно интересное воплощение в так называемых календарных циклах - аллегориях месяцев. Это небольшие рельефы, украшающие соборы в Париже, Амьене, Санлисе и многие скромные сельские церкви готической поры.

Эти аллегории отражают в скульптурном убранстве храма каждодневную жизнь тех людей, что собирались под его сводами. А так как большинство из них были простыми людьми, то они и являются чаще всего главными персонажами изображенных сцен. Нас трогает, с какой любовью и с какой наблюдательностью готический ваятель, сам член трудовой артели, вдохновенно стремится запечатлеть сцены труда. Будь то, например, косарь (июнь), виноградарь (сентябрь) или птицелов (ноябрь), - метко схвачен характерный облик каждого, причем вместе с деталями, на которые не скупились художники, каждая аллегория являет собой очень стройную декоративную жанровую сценку. Недаром было отмечено, что по своему изяществу эти рельефы чем-то сродни античной мелкой пластике, знаменитым танагрским статуэткам. Вот рельеф Амьенского собора, посвященный февралю. Пожилой крестьянин у пылающего очага. Сюжет как будто незамысловатый. Но сколько нужных, хотя и обыденных дел, сколько острых при всей их обыденности переживаний вложил в него готический мастер! Пожилой бородатый виллан только что вернулся домой. Дул свирепый ветер и бушевала метель, пока он брел до своего жилища (нам ясно это, глядя на его закутанную, усталую фигуру). Не снимая зимней одежды, он разулся, чтобы отогреть окоченевшие ноги у огня, над которым ды-мится подвешенный котелок. Зимняя стужа, жар домашнего очага, отдых после тяжелой работы запечатлены ярко и точно как важные моменты каждодневной жизни. Мы верим тому, что изображено, нас невольно волнуют мысли и ощущения озябшего крестьянина, и мы понимаем, почему художник счел такой рельеф достойным украшением места, куда в праздничный день стекался народ и где вот такие же вилланы слушали проповедь и дружно опускались на колени под торжественные возгласы священнослужителей.

Подлинно изящны и задушевны эти аллегории месяцев.

\* \* \*

Существует мнение, что высочайшим живописным произведением, созданным в Западной Европе до Джотто, т.е. до начального становления великой итальянской живописи Ренессанса, следует признать не фреску, картину или книжную миниатюру, а... витраж Шартрского собора “Богоматерь с младенцем”, исполненный на рубеже XII и XIII вв. в переходный период от романского стиля к готике.

В центре композиции Мария в голубой одежде, восседающая подобно царице на троне, с золотистым, как и ее корона, лицом; по звучности и насыщенности цветовой гаммы это - великое произведение живописи, в котором цвет явился решающим средством художественного выражения.

Еще до полного торжества готики живший в XII в. монах Теофил писал в трактате об искусстве: “Украшая потолки и стены храма различными изображениями и красками, ты тем самым являешь глазам верующего небесный рай, усеянный бесчисленными цветами... Поначалу человеческий глаз не знает, на чем остановиться: когда он глядит на потолок, расписанный цветами, то ему кажется, что он видит многоцветную ткань; когда он смотрит на стены, то они представляются ему подобными восхитительному саду; когда он ослеплен потоками света, проникающими сквозь окна, он восхищается безмерной красотой цветных стекол и совершенством их изготовления. Если благочестивая душа созерцает сцены страстей господних, представленных с помощью рисунка, то ее охватывает чувство сострадания”.

Как видим, по своему эмоциональному воздействию сюжет росписи или витража, переданный рисунком, стоит здесь на последнем месте, а на первом - цвет и вместе с ним свет.

Но почему же именно в витраже ярче всего проявилось в готическую пору торжество цвета и света?

По мере того как утверждалась каркасная система и стена становилась ажурной, в храме оставалось все меньше места для настенных росписей - их все чаще заменяли витражи. Огромные оконные проемы готического собора сверху донизу заполнялись оправленными в свинец цветными или раскрашенными стеклами.

Но витраж не просто заменил фреску. Он открыл новые возможности для цветовых эффектов, в которых средневековые живописцы видели конечную цель своего искусства. Витраж выполнял в искусстве более северных европейских стран ту же роль, что в Византии мозаика. Ту же роль - в сочетании света и цвета, их взаимном обогащении, при котором цвет придает свету окраску, а свет наделяет цвет своим сиянием. Разница состояла лишь в том, что византийская мозаика принимает через распахнутые окна яркие лучи южного солнца и окунает их в свою цветовую гамму, чтобы цветным пламенем озарить внутреннее пространство храма, между тем как через витраж любой свет проникает в это пространство уже расцвеченным, играя на колоннах и в сводах своими искусно подобранными красочными переливами.

Гете писал: “Краски суть деяния и страдания света”.

Игра света и цвета, то торжественная, сверкающая, то приглушенная в таинственном полумраке от набежавшей тучи или в час заката, рождала под головокружительным взлетом могучих готических сводов волнующе-сказочное настроение, увлекавшее молящихся от земного, конкретного к небесному, неосязаемому, но лучистому. Там, где сохранились по сей день средневековые витражи, они захватывают своим волшебством и нашего современника, благодарного за подобную, созданную человеческим гением красоту.

Свет, льющийся с неба, согласно средневековому мышлению, означал идущий от бога свет, наделенный всеми чарами цвета! Словно наряжая изнутри огромными самоцветами остов собора, витраж идеально согласуется с готической архитектурой и в то же время в плане мистических упований как бы скрашивает телесность, живую выразительность готической пластики. Ибо в период своего расцвета (вторая половина XII в. - первая половина XIII в.) витражная живопись, монументальная по своей сути, не стремится передать пространственную глубину, которая в ней не больше чем фон. Ее изображения уже потому не создают впечатления реальности, что для нашего глаза их четкие контуры прежде всего отделяют один светящийся цвет от другого. Как и в представлении о живописи монаха Теофила, рисунок тут выполняет лишь подсобную функцию.

Позднее подражание картине, смешение тонов, поиски светотени вместе с перерождением самой готики привели и к перерождению витражного искусства, которое при большей утонченности утратило былую, сияющую чистыми красками монументальность.

Из дошедших до нас витражных ансамблей высокой готики самый замечательный в Сен Шапель в Париже включает 146 окон с 1359 различными сюжетами.

Витраж как обязательная часть храмового интерьера не пережил готики. Но колористические достижения средневековой витражной живописи оставили глубокий след в искусстве и, в частности, в конце прошлого века вызвали восхищение художников-импрессионистов. Напомним, наконец, что современная архитектура нередко возвращается к витражу.

\* \* \*

Ну, а живопись, не витражная, а настенная или станковая? Можно ли сказать, что такой живописи вовсе не было в готическую пору? Нет, конечно, нельзя; однако живопись позднего средневековья еще в большей степени, чем скульптуру, трудно уложить в какие-то определенные стилистические рамки так, чтобы одни произведения признать чисто готическими, другие, по существу, уже переходными, предвещающими новую эру в искусстве, именуемую Возрождением.

И все же, хоть и с оговорками, такие рамки возможны.

Однако прежде нам следует коснуться одного течения, сыгравшего значительную роль в готике, особенно более поздней, при этом во всех видах искусства.

Начнем с небольшого примера.

Уже с конца XIII в. резьба по кости стала почти монополией Франции, в частности Парижа. Костяные изделия парижских мастерских высоко ценились во всей средневековой Европе. Попадали они и в нашу страну.

В Новгородском музее хранится любопытнейшая пластинка из слоновой кости, обнаруженная в Новгороде при раскопках в 1962 г. Эта пластинка, вероятно служившая украшением рукоятки ножа или кинжала, парижской работы, скорее всего первой четверти XIV в. На ней вырезаны фигуры двух конных рыцарей в кольчугах и шлемах. Куда же, в погоне за чем, на штурм какой твердыни, для каких кровавых потех устремились на своих гарцующих конях эти грозные на вид, в броню закованные воины? Но, оказывается, тут дело совсем в другом. Ведь в руках у рыцарей не мечи и не копья, а... цветущие ветки.

Сцена, изображенная на пластинке, иллюстрирует осаду “Замка Любви”, часто служившую темой придворной поэзии.

Со свойственным им изяществом парижские резчики не раз украшали крышки ларцов, коробочки для зеркал и прочие женские безделушки эпизодами этой “Осады”, во время которой нарядные дамы с высоты зубчатых стен отбивались розами от штурмующих замок рыцарей, которые “шли в бой”, замахиваясь на дам цветущими ветками роз, розами стреляли из луков или собирали розы в корзины, чтобы зарядить ими метательные машины.

При дворах феодальных властителей зачитывались в стихах и прозе трогательным сказанием о славном рыцаре Тристане и белокурой Изольде, чья красота, “словно восходящее солнце”, озаряла стены королевского замка. Выпив колдовское зелье, они навечно полюбили друг друга “к великой радости и к великой печали... и скончались в один и тот же день”. Но это не было концом их любви: “Ночью из могилы Тристана вырос терновник, покрытый зеленой листвой, с крепкими ветками и благоуханными цветами, который, перекинувшись через часовню, ушел в могилу Изольды... Трижды хотели его уничтожить, но тщетно”.

На четырех стенках и крышке хранящегося в Эрмитаже ларца для драгоценностей парижской работы (первая четверть XIV в.) сцены, вырезанные из слоновой кости, рассказывают всю историю этой идеальной любви. А на другом эрмитажном ларце мы видим и осаду “Замка Любви”.

...Юный рыцарь в изящном изгибе склоняет колено перед дамой сердца. Фигура дамы тоже грациозно изогнута. В ее руках шлем с огромными павлиньими перьями, который она возлагает на голову своего верного паладина. За ним - конь, бьющий копытом, чисто декоративный, как бы вырезанный из картона. И вся композиция изысканно декоративна. Это сверкающая чистыми красками миниатюра, где на смену религиозной символике приходит любовная аллегория. Яркий пример так называемого международного “куртуазного” стиля - немецкая миниатюра из “Рукописи Манессе” (около 1300 г.), сборника любовных песен, который талантливейший мастер Гейнрих Фрауэнлоб украсил сценами рыцарской любви, турниров, охоты и даже представлений жонглеров.

Любовная тема занимала все большее место в сочинениях и художественном творчестве позднего средневековья. Переплетение мистической экзальтации и экзальтации любовной, культа девы Марии и культа “Прекрасной дамы”, рыцарские романы и воспевание любви, не только как идеальной, одухотворяющей страсти, но и как тонкой “куртуазной” игры, служили изящным украшением тогдашней придворной жизни.

Куртуазный стиль накладывал на художественное творчество отпечаток изысканной элегантности: придавал книжной иллюстрации особую изощренность, тонкую узорчатость и в миниатюре и в пластике подчас выявлялся таким замысловатым, но и гармоническим расположением драпировок, что они составили как бы симфонию виртуозных изгибов и складок. Светский характер этого стиля позволял художнику одновременно проявлять индивидуальность, которая, начиная с этой поры, улавливается нами все чаще, равно как и живую наблюдательность в сочетании с утонченной декоративностью.

Будь то светский сюжет или религиозный, художник-миниатюрист вводил в каждую сцену бытовые мотивы, часто очень правдивые, но всегда подчиненные общей декоративной схеме, увлекаясь как игрой драпировок, так и рисуночным чередованием пинаклей, стрельчатых арок и прочих атрибутов готической архитектуры.

Это искусство оставило нам такие шедевры, как, например, “Псалтырь Людовика Святого” (вторая половина XIII в.); “Псалтырь королевы Мари” (первая четверть XIV в.) английского мастера - опять-таки с аллегориями месяцев (так, декабрь представлен молодой дамой, натягивающей чулок перед камином); знаменитый “Бельвильский требник” (первая половина XIV в.) французского мастера Жана Пюселя с графически изысканным тонким орнаментом, в котором сочетаются птицы, бабочки и стрекозы; создания Боневе и Жакмар, по происхождению фламандцев, замечательных мастеров, работавших во Франции (в последние десятилетия XIV в.); работы мастера Часослова Бусико (обосновавшегося в Париже в конце XIV в.), тоже, вероятно, по происхождению фламандца, чьи миниатюры - крошечные картинки, нередко с пейзажем, уже частично построенным по законам перспективы.

Италия и Нидерланды, где реализм становился все более законченным, оказывали возрастающее влияние на французскую миниатюру. Самый ее прославленный памятник начала XV в. - “Богатейший Часослов герцога Беррийского”. Как замечательно переплетаются на его страницах, расписанных тремя братьями Лимбург (уроженцами Нидерландов, но работавшими главным образом для герцогов Беррийского и Бургундского), утонченная декоративность, явно отражающая придворную куртуазную атмосферу, со здоровым, сугубо народным мироощущением. Январь: герцог пирует со своими придворными. Тонко выписаны пышные одеяния и парадная утварь, все празднично, нарядно. Февраль являет уже совсем иную картину: деревня под снегом - с опять-таки чудесно выписанными орудиями крестьянского труда и изящно переданным скромным домашним уютом деревенского интерьера. А на странице октября мы видим крестьян за полевыми работами; их облик и жесты схвачены метко, с уважением к труду, с очевидной симпатией и к сеятелю и к верховому с бороной, изображенным на фоне роскошного многобашенного замка.

И все же как определить это искусство? Реализм? Да, но не полный, ибо до конца не осознанный. Скажем снова: изящные декоративно-нарядные картинки, в которые художнику было любо вставлять реалистические мотивы. И поэтому это еще не искусство Ренессанса, а поздняя готика, уже почти исчерпавшая свои возможности. Канун того поворота в искусстве, когда утверждение реалистического начала явится вдохновляющим стимулом художника.

Но вернемся к готике.

Интересны своими высокими художественными качествами, сочетанием правдивого изображения с условностью и затейливои декоративностью створки алтаря, расписанные в самом конце XIV в. фламандским мастером Мельхиором Брудерламом.

Алтарь с подвижными створками как идейный центр храмового интерьера - это новшество готического искусства. Витраж вытеснил фреску. Но в некоторых странах расписанные алтарные створки являют нам замечательные образцы готической живописи, нередко даже монументального характера.

В залах Национальной галереи в Праге, посвященных средневековой чешской и словацкой живописи и пластике, вы ясно ощущаете, что перед вами истинно значительное явление в мировом искусстве, очень высокое и очень своеобразное художественное творчество. Недаром в научных трудах по истории искусства можно прочесть, что чешская живопись, достигнув высшего своего развития во второй половине XIV в., справедливо почиталась лучшей в тогдашней Европе по эту сторону Альп.

То было время экономического и культурного расцвета страны, когда Прага стала столицей Германской империи, а также и назревания так называемого гуситского религиозного движения, направленного против феодализма.

Чешская живопись этой поры отражает, с одной стороны, интернациональное “куртуазное” начало, поскольку оно поощрялось при дворе Карла IV, и с другой - бюргерское, а иногда и народное начало, поиски в искусстве жизненной правды со всеми ее противоречиями.

Такая композиция, как “Рождество Христово” мастера Вышебродского алтаря (около 1350 г.), изящна, декоративно-занимательна, с условными горками, забавными жанровыми мотивами, осликами, овечками, без правильной перспективы, без передачи пространства, и в то же время значительна, монументальна, правдива в самом главном - живой передаче материнской любви.

А творчество мастера Тржебоньского алтаря (1370- 1380 гг.) при не менее изящной композиции исполнено подчас драматизма, величаво и патетично, особенно в таких шедеврах, как “Моление о чаше” и “Воскресение Христа”. И при этом какая игра света, идущая от витражной живописи, какая графическая декоративность, идущая от миниатюры!

Справедливо отмечено, что творчество художника, имя которого нам известно, мастера Теодориха (придворного живописца императора и короля), не имеет эквивалента ни в одной другой стране. Им было написано 129 картин (на дереве), заполнивших от пола и до потолка три стены часовни великолепной императорской и королевской загородной резиденции - укрепленного замка Карлштейн. Некоторые из них были представлены в 1971 г. на богатейшей выставке искусства чешской и словацкой готики в Москве и Ленинграде.

Это крупные человеческие изображения: короли и святые. Несколько наивно, чуть грубовато, но с огромной выразительной силой мастер Теодорих передает объемность фигур, их предельную контрастность, резко индивидуальный характер. Да, это канун великого поворота в искусстве, причем севернее Альп чешская живопись действительно занимает в этом кануне первое место.

\* \* \*

В кратких очерках не скажешь всего, что следовало бы сказать о многих других замечательных памятниках искусства позднего средневековья, как изобразительного, так и прикладного.

Великолепны мраморные гробницы, ярки и самобытны огромные заалтарные образы испанских церквей. Испания же стала в XIV в. центром керамического производства всей Западной Европы. В мастерских Малаги изготовлялись глиняные сосуды, имевшие вид металлических. Это было изобретение мавританских керамистов, наводивших на фаянсы поливу, люстр со своеобразным золотистым отблеском.

Знаменитая ваза Фортуни (так названная по имени ее прежнего владельца), наиболее ранняя из таких ваз (начало XIV в.), особенно прекрасная по своему нежному перламутровому блеску, - гордость нашего Эрмитажа.

Очень интересны в некоторых польских церквах (построенных из кирпича и потому с большей плоскостью стены) фрески, исполненные при участии русских, украинских, белорусских и литовских мастеров (что подчас придает этим фрескам особенный, родственный древнерусскому искусству характер). Замечательны скульптурные королевские гробницы в Вавельском соборе в Кракове, исполненные глубокого, искреннего чувства “Страдающие Христы”, столь характерные для польской готической пластики.

В XIV-XV вв. “широкое развитие получают и те соприкасающиеся с искусством отрасли производства, которые питала светская и церковная роскошь позднего средневековья: труд золотых и серебряных дел мастеров, скульпторов и резчиков по дереву, граверов на меди и по дереву, оружейников...” \*.

Достаточно сказать, что в 1292 г. в Париже насчитывалось около ста двадцати золотых и серебряных дел мастеров.

Хронологически разграничить готику от Ренессанса часто весьма затруднительно. Как мы видели, готические храмы строились в некоторых странах даже в XVI в. В поисках новых путей живописцы и скульпторы часто опережали зодчих. В целом искусство Нидерландов, Франции, Испании перешагнуло в XV в. грань средневековья. Но именно в Италии эта грань была перейдена не только значительно раньше, но и наиболее решительно, и именно Италии суждено было возглавить великий переворот в мироощущении людей, знаменующий новую эру в истории европейской культуры.

Содержание:

1. Многоголосие вместо Унисона

2. Зодчество

3. Новые свершения и образыКонец формы