

СОБОРЫ ПАРИЖА

ПАМЯТНИКИ
ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ



- Останина Е.А.
 076 Соборы Парижа / Е.А. Останина. — М.: Вече, 2005. — 224 с. :
 ил. — (Памятники всемирного наследия).
 ISBN 5-9533-0828-0

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

СИНЕЕ ПАМЯ ГОТИКИ

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

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

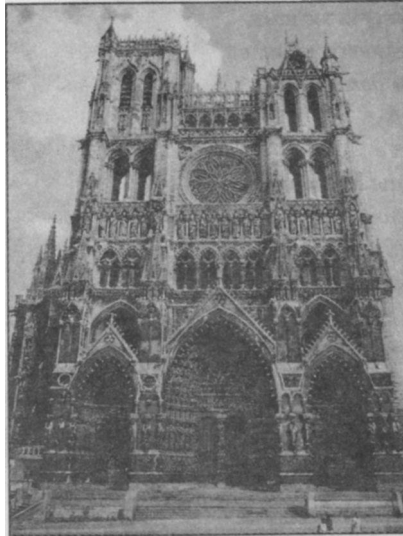
*Ты помнишь ли, как перед нами
 Встал храм, чернеющий во мраке,
 Над сумрачными алтарями
 Горели огненные знаки.*

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

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

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

Н. Гумилев



Фасад собора в Амьене
с красоте витражей, изго-

товления миниатюр. Таким образом, именно французская готика стала основой для всей архитектуры Европы.

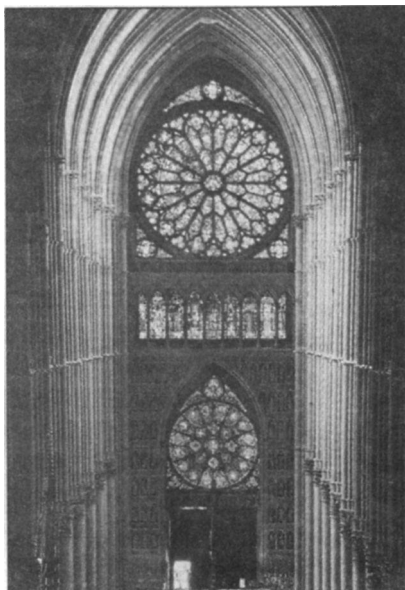
Слово «готика» в переводе со старофранцузского или старонемецкого языка означало «исток» (в первоначальном понятии — «исток всего сущего», и только впоследствии этот «исток» стал рассматриваться так, как это было более удобно современному человеческому сознанию — «исток реки», хотя, если говорить начистоту, река тут совсем ни при чем). Итак, исторический художественный стиль, занимавший ведущее положение в искусстве Западной Европы XI–XV вв., получил в искусствоведении название «готика».

Как известно, готами просвещенные итальянцы называли варварские племена, которые тревожили своими бесконечными набе-

Франция — это воплощение готики во всех ее основополагающих проявлениях. Известно, что соборы Франции роскошнее в сравнении с остальными памятниками западноевропейской архитектуры, и это касается изящества и обдуманного размещения скульптур, а также витражей, которые являлись частью целой дидактической программы, органично вписываясь в общую систему украшения собора. В XIV столетии Париж превратился в признанный европейский центр строительства соборов, создания несравнен-

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

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



Готический интерьер.
Собор в Реймсе

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

Готику можно назвать сияющей короной, «алмазным венцом» Средневековья: ее краски сияют, солнечная позолота слепит своей невозможной красо-

той, обрамленной блеском витражных картин. Готика — вся — отчаянное, почти безумное стремление ввысь, вслед за острыми шпилями, пытающимися пронзить само небо. Готический собор — это грандиозная симфония или поэма, где каждая деталь звучит согласованно, — свет и мрак, камень и стекло.

Готика поставила точку в развитии европейского искусства раннего Средневековья. Известно, что в это время христианская культура в Византии уже прошла достаточно длинный путь развития, тогда как на Западе она еще только начинала формироваться в столкновениях разных религиозных эгрегоров, в смешении народов и их

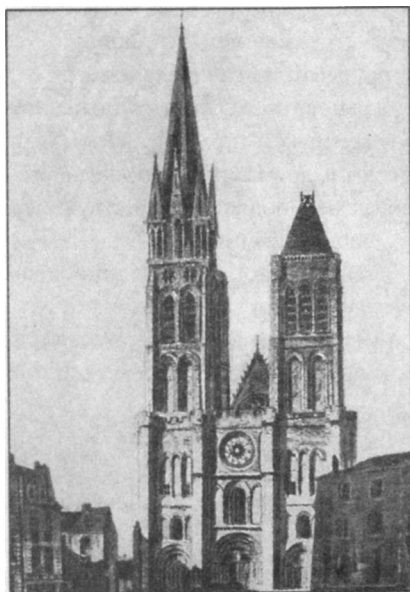
традиций, в столкновении идей и, наконец, среди очень своеобразных и сложных природных условий, что также немаловажно.

И в этом горниле появился, как чудный пламенеющий цветок — синий огонь готики, огонь высших жрецов, обещающий множество мистических откровений и художественных открытий. Искусству Византии, обремененному условностями, догмами и канонами, оставалось только отступить в сторону и освободить главенствующее место готике и признать первенство ее достижений.

Готика объединила не только элементы христианского мировоззрения, но приняла и античные культурные традиции вместе с латинской книжной письменностью и искусством миниатюры, детали римской архитектуры, облагороженной кельтской художественной



Париж. Остров Ситэ



Сен-Дени. Монастырская церковь

где основная масса денежных средств концентрировалась в руках заказчика, облеченного властью.

Родиной готики стала северная французская провинция Иль-де-Франс, расположенная на крохотном островке посреди реки, с центром духовной жизни страны — Парижем. Основоположником нового архитектурного стиля стал аббат Сюжер (или, как принято произносить его имя на латинский манер, — Сугерий, 1088-1151). На севере Парижа в 1136-1140 гг. он руководил строительством первого готического храма Парижа, несравненного архитектурного шедевра — Сен-Дени. В это время были возведены два пролета главного

традицией. Подобного уникального художественного конгломерата в истории еще не встречалось.

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

нефа Сен-Дени. Новая конструкция собора потрясла всю Европу, и вскоре именно такие архитектурные приемы были применены, например, в Англии при строительстве храма города Дарема.

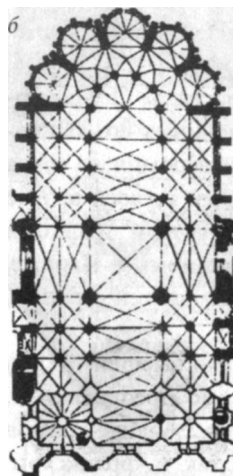
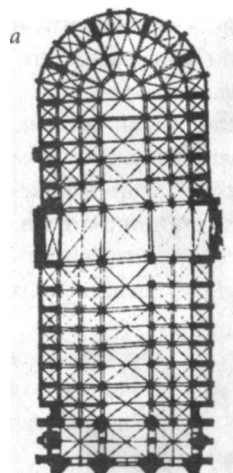
Аббат Сюжер был известен как высокоинтеллектуальный человек. Он был философом и теологом, историком и политиком, регентом при французском короле Людовике VII. Ему принадлежит множество серьезных трудов, касающихся эстетических принципов готической архитектуры, в которых он объяснял, в частности, символизм, заключенный в элементах готики, ее композиции, стрельчатых арках и витражах.

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

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

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

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



стиля, после чего готика превратилась в своего рода Возрождение архитектуры.

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

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

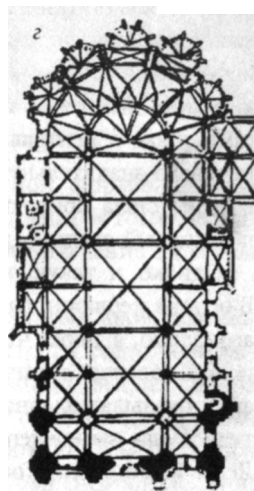
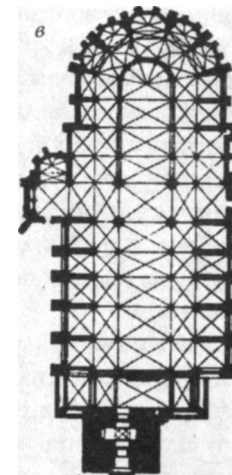
В храмах романского стиля было очень удобно проводить церковную службу, поскольку люди входили в здание и перемещались вперед вдоль нефа к алтарю, как внутри корабля (ковчега) (между прочим, французское слово *nef* произошло от латин-

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

ского *navis* — «корабль»). Романский стиль диктовал неперемное требование — перекрытие архитектурных нефов мощными каменными сводами либо двускатной крышей. Вся тяжесть, таким образом, приходилась на стены. В связи с этим стены также должны были выдерживать подобный груз, а значит, быть тяжелыми, толстыми, с небольшими окнами. Естественно, что в этом случае ни одному архитектору не пришлось бы в голову даже попытаться расширить строение подобного рода. Препятствием к расширению храма являлось все: и длина бревен, установленных в перекрытии, и боковой распор сводов из камня, которые буквально разваливали стены.

Купол романского храма был в чистом виде заимствованием из традиций римской архитектуры. Его лишь немного видоизменили, сделав крестово-купольным, чтобы, как пишут исследователи, «погасить боковой распор четырех угловых устоев подкупольного пространства связанной системой парусов и малых куполов». Идеалом подобного архитектурного принципа стала константинопольская церковь Святой Софии. Гораздо сложнее было архитекторам, работа-

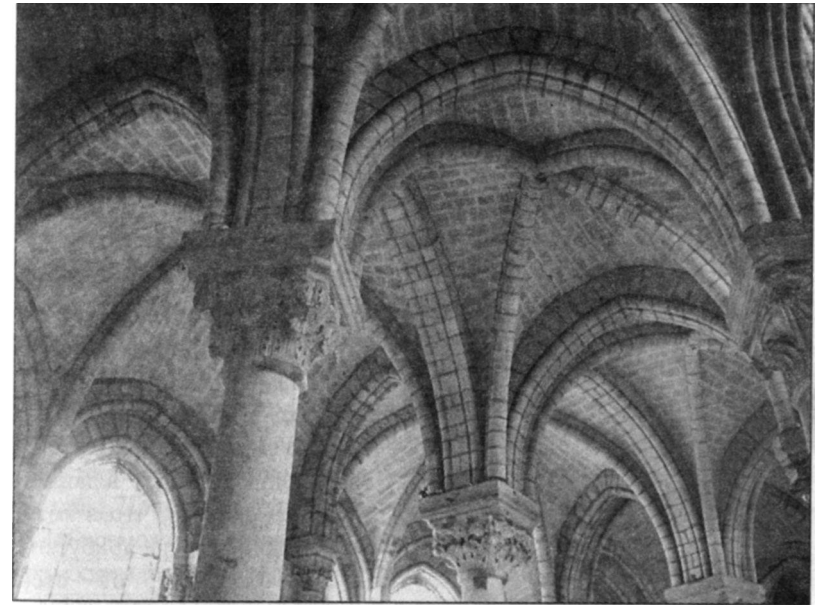
Планы готических соборов:
в — собор в Лиможе;
г — собор в Манте



ющим над базиликой, асимметричной в плане. Однако приходилось изыскивать новые решения: места в соборах не хватало катастрофически. Архитекторы начали использовать крестовые своды, под прямым углом пересекая два полуцилиндра; в этом случае удавалось переместить тяжесть со стен исключительно на боковые опоры. И все же вес каменных сводов оставался прежним, и угловые распоры утолщались; известны случаи, когда их толщину приходилось доводить до 2 метров. В результате создавался огромный боковой распор, а большое пространство перекрыть подобным образом не представлялось возможным.

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

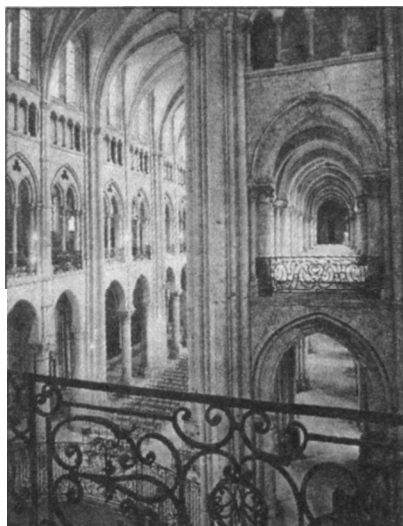
Однако и такую конструкцию нельзя было назвать идеальной. В основе нервюрного свода находятся две арки, пересекающиеся диагонально, а также четыре щековых, расположенных по бокам. Если использовалась привычная полуциркулярная схема, то диагональные арки оказывались значительно выше щековых, в связи с чем строители были вынуждены складывать из камней сложные распалубки. Легче всего было скоординировать высоту арок, особенно если отка-



Нервюрный свод. Париж. Святая капелла

заться от традиционной романской полукруглой формы, выбрав заостренный силуэт в виде уходящей в небо стрелы. К тому же выяснилось, что чем арка выше и острее, тем легче давление на стены и опоры.

Благодаря широкому использованию стрельчатых арок, каркасной системы изготовления сводов и их ребристости стало возможным перекрытие сколь угодно больших пространств. Высота собора могла быть поистине невероятной, а под его сводами собиралось множество прихожан. Конечно, чем выше строение, тем большим являлся боковой распор, однако он с успехом компенсировался при



Готический собор. Интерьер. Нойон

представляя собой ряды, причем не только внутри здания, но даже на кровлях низких нефов, расположенных сбоку; при этом выгодно использовалась разница в высоте центрального нефа и боковых. Аркбутаны создавали ощущение мощи и в то же время ажурности, невесомости. Издали казалось, что строительная конструкция на самом деле представляет собой сказочный, нереальный лес. Чтобы контрфорсы были надежнее, на них часто устанавливались пинакли, изящные башенки, которые сами по себе становились исполненными изысканности украшениями, хотя на самом деле их задача состояла лишь в том, чтобы прижать к земле контрфорсы. В готическом искусстве Франции прочно закрепилась конструкция каркасного свода, в которой непременно использовались две

использовании контрфорсов — наружных опор (от франц. *contreforse* — «противосила»).

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

Контрфорсы не являлись изобретением французской готики: в строениях романских или византийских можно видеть их в виде ступенчатых столбов или утолщений стен снаружи. Отличием в данном случае служит то, что в готической архитектуре аркбутаны далеко отстояли от стен,

полуциркульные диагональные арки. Такие арки назывались «ожива» (фр. *augive* — «укреплять», «поддерживать»). Кроме того, в конструкции присутствовали четыре стрельчатые арки. Ни один из этих элементов не был новым; стрельчатые арки применялись даже зодчими Месопотамии и Византии, однако только готическим мастерам удалось создать гармоничную конструктивную архитектурную систему.

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

История готической архитектуры — это история нервюры и аркбутана». Поскольку стены освободились от излишней нагрузки, то стало возможным развитие витражного искусства, благодаря чему соборы сделались не только высокими, но и удивительно светлыми. Так, в результате решения вопроса о необходимости создания новой, облегченной конструкции здания возник никогда до этого не существовавший художественный образ.

Удивительно, но готика преобразила утилитарность в духовность. Архитектурные конструкции больше не выражали незыблемость и устойчивость, статичность, но постоянную устремленность в небо, в высоту. Этот эффект сразу чувствуется в полной мере, в какую бы парижскую церковь ни пришлось войти, — Нотр-Дам или Сен-Жермен-Л'Оксерруа, Сент-Шапель или Сакре-Кёр. Посетитель увидит стройные ряды тонких колонн, вершины которых в высоте даже невозможно разглядеть, как будто они тают в туманной дымке. Эти колонны кажутся невесомыми, парящими под сводами,



Сент-Шапель. Интерьер

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

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

или, если угодно, небесами, а их тонкие ребра напоминают расходящиеся в стороны стебли мистических цветов, невозможных в земной жизни.

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

Контрфорсы невидимы, когда человек находится внутри

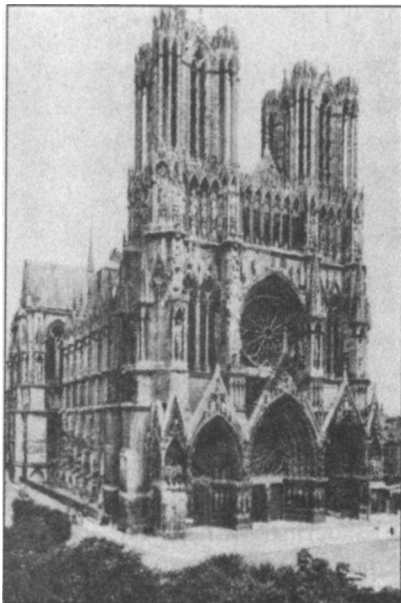
эффекте готики замечательно писал в своем стихотворении Осип Мандельштам в 1912 г.:

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

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

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

Готический собор — это зримое воплощение бесконечности. Своим существованием он перечеркивает рационализм и склонность человека все измерить и подчинить математическим расчетам. Вместо нее человек, входящий в Нотр-Дам, чувствует только одно: мистическое, непонятное многим, отрицающее реальность стремление души к неведомому, к тому единственному, что остается незыблемым во все времена, во все эпохи. Готика воплотила в реальность неосязаемое.



Готический собор в Реймсе

смысл и логику, отбросить в сторону неутешительные расчеты и в результате силой одной только веры вознести над храмом шпиль невероятной высоты — в 400 футов.

Это загадка готической архитектуры, но исследователи объясняют ее по-своему. Дело в том, что зрительное восприятие ее архитектурники абсолютно не совпадает с реальной, существующей в действительности. Реальность создает эффект сжатия, тогда как зрительный образ в полной мере отражает стремление души в небо, к Богу и слияние с ним, обретение человеком утраченного богоподобия. Со временем это будоражащее воображение несоответствие стало

мечтой, стала символом осуществимости дерзкого порыва человека к небу.

Мечта стала осязаемой. Каменные стрелы соборов взлетели все выше и выше, демонстрируя отчаянный духовный порыв вверх и в то же время смиренное осознание собственной земной ничтожности, хотя и в силу неизбежной привязанности к плоти. Но готика примирила реальность и мечту, упорно вознося вверх камень за камнем. Вспомним известный роман английского писателя Уильяма Голдинга «Шпиль». Главный герой этого произведения, настоятель Джослин, решил отвергнуть всякий здравый

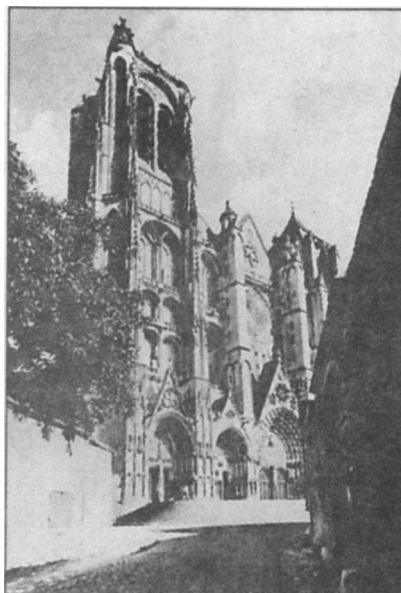
1

традицией франкского стиля. Нервюры превратились в декоративный элемент узора сводов. Зодчие выкладывали из камней изумительные по красоте элементы конструкции, которые, казалось бы, не могли нести ни малейшей физической нагрузки (хотя это впечатление было обманчиво). Особенно красиво смотрится точка пересечения нервюр. Она похожа на крестоцветы, удивительные кружевные цветы. Изумительно тонкие фиалы — башенки — порой можно увидеть в самых неожиданных местах. Конструктивные элементы перевоплощались.

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



Фасад готического собора в Шартре



Фасад готического собора в Бурже

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

Надо полагать, особенно когда осознаешь величие этой художественной задачи, решить такую грандиозную проблему одно человеческое поколение было не в силах. Большинство готических соборов

же время тело всегда останется носителем идеи бесконечности и «невещественной протяженности».

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

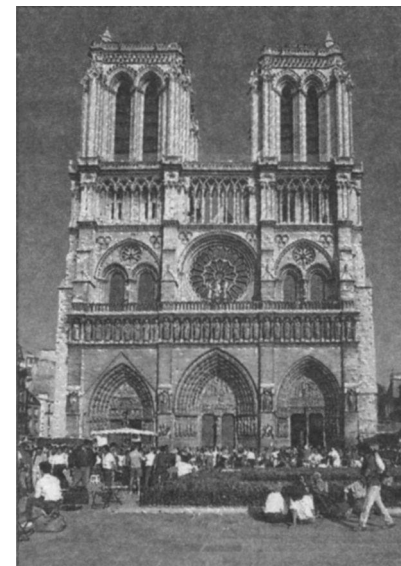
Собор берет свое начало на земле, но его настоящая жизнь начинается только в небе. Кроме того, если раньше храм являлся приземленным и замкнутым, то теперь он стал пластичным, не ограниченным пространственными рамками.

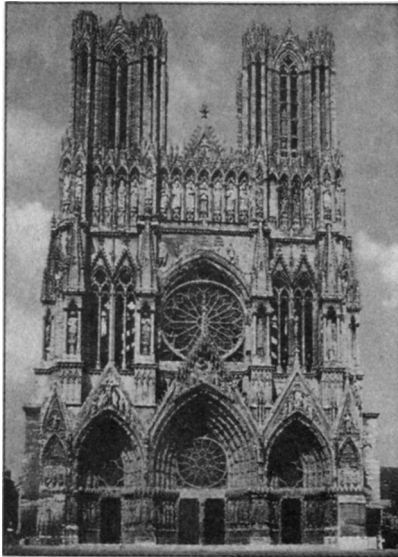
Готика, конечно, не отбрасывала такое важное понятие, как «организация объемов»,

возводились в течение многих столетий (вероятно, так же долго строились только египетские пирамиды), в них вкладывались астрономические суммы денег, им отдавали душу, силы и жизнь тысячи людей, большинство из которых остались для истории неизвестными.

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

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

Фасад собора
Парижской Богоматери



Собор в Реймсе. Западный фасад

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

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

Если раньше главный вход находился на клуаре, на южной

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

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

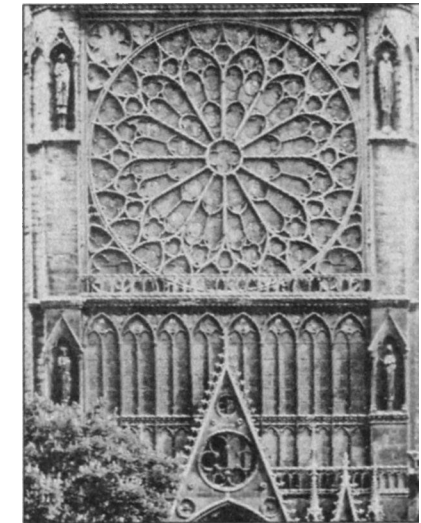
Башни романских храмов всегда отличались цельностью и выразительностью; расположенные на восточном и западном фасаде,

они являлись центром симметрии собора, тогда как в западных храмах такой центр общей симметрии композиции сосредоточился на большом круглом окне, носящем название «роза».

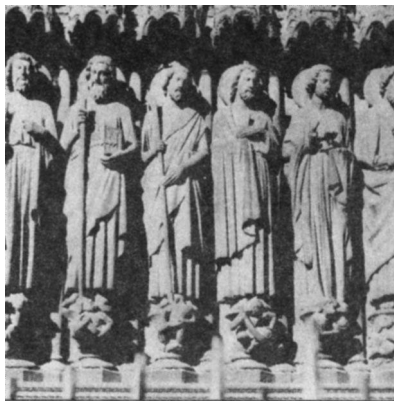
Западный фасад традиционно делится по вертикали на три части: два боковых нефа и один центральный. Каждый из порталов имеет собственное название и несет конкретную символическую нагрузку. Далее, над порталами, по всей ширине храмового фасада, располагается так называемая галерея королей.

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

Фасад собора Парижской Богоматери приводил в восхищение Виктора Гюго, который в своем одноименном романе писал о соборе, не в силах сдержать искреннего преклонения перед человеческим гени-



Собор Парижской Богоматери. Фрагмент южного портала с розой



Нотр-Дам. Фрагмент фасада

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

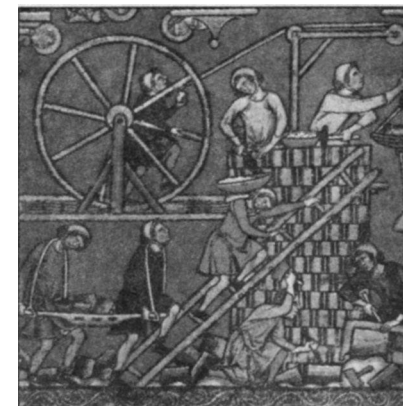
Виктор Гюго великолепно разбирался во французской архитектуре и писал свой роман со знанием дела; например, он отмечает даже элементы переходности к готическому стилю от романского в конструкции собора Парижской Богоматери. Как он замечает,

ем, способным создать такое каменное чудо: «Вряд ли в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какую является фасад этого собора, где последовательно и в совокупности предстают перед нами три стрельчатых портала; над ними — зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восемью королевскими нишами, громадное центральное окно — роза с двумя другими окнами, расположенными по

«прививка стрельчатого свода к полукруглому», и далее — «стрельчатый свод был вынесен из крестовых походов и победоносно лег на широкие романские капители».

Если оценивать пропорции западного фасада собора, в частности уделяя внимание нижним аркадам, то в интерьере Нотр-Дам можно увидеть романский стиль. А надо сказать, что во время написания В. Гюго «Собора Парижской Богоматери» архитекторы, а вслед за ними романтически настроенные писатели и поэты полагали, что стрельчатая арка явилась франкским заимствованием из архитектуры Аравии. При этом не учитывался, единственный, но главный момент: в арабской архитектуре не было, да и не могло быть одухотворяющей идеи стрельчатой арки — подъема ввысь, а вслед за ним — преображения и слияния с божеством.

Между прочим, стрельчатый свод не явился нововведением готической французской архитектуры. Он появлялся в совершенно разных странах и в разные времена. Можно даже согласиться, что зодчие готики взяли многие архитектурные элементы Востока, хотя и не у арабов, скорее — из Византии. Именно в Византии была заимствована идея световой и цветовой организации внутреннего пространства собора, хотя в Византии это достигалось путем применения мозаики, а в Западной Европе — с помощью сияющих в солнечных лучах разноцветных витражей, щедрого ис-



Строительство средневекового собора



Сент-Шапель. Декор стен

пользования позолоты и росписей. После того как стены окончательно освободились от чрезмерной нагрузки, они превратились в одно огромное окно, и в этом участвовали не только стекла: даже переплеты и свинцовые перемычки витражей, созданных способом спайки, сливались в такие ажур-

ные узоры, что ощущение каменной стены исчезало совершенно. Эффект подобного контраста — устойчивой плоскости главного фасада и воздушного пространства храма — был поистине фантастическим.

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



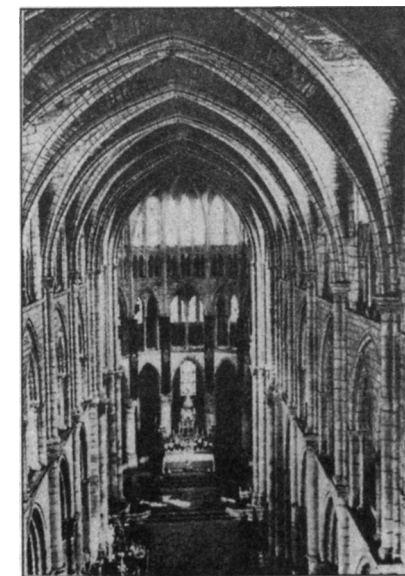
Сент-Шапель. Элемент декора

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

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

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

Зрелый стиль французской готики сложился в XIII столетии. В это время правил Людовик IX Святой, а потому зрелую готику часто



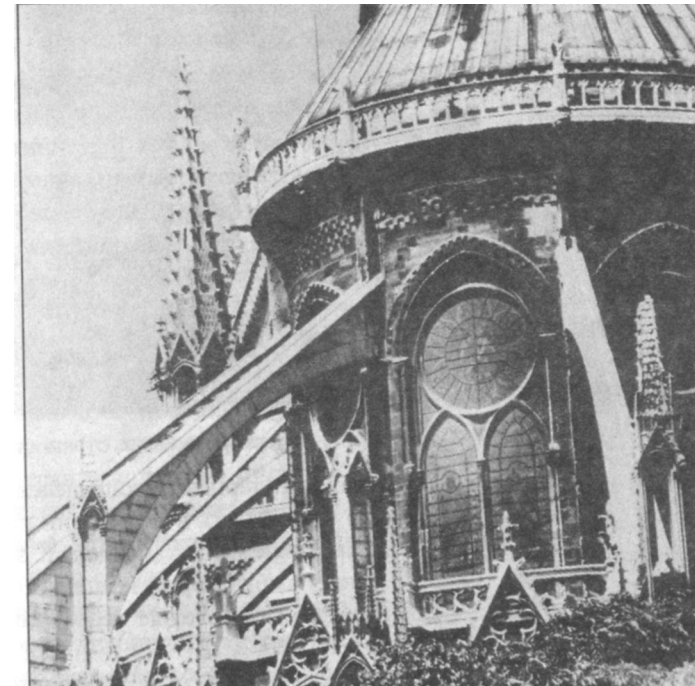
Готический интерьер

именуют также «стилем Людовика IX» или «высокой готикой Ильде-Франса». Этот стиль нашел свое наиболее яркое выражение в интерьерах королевской капеллы Сен-Шапель. Ее витражи поражают своим многоцветием, своды «нижней церкви» покрыты синим фоном, по которому сияют золотом королевские лилии Бурбонов.

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

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

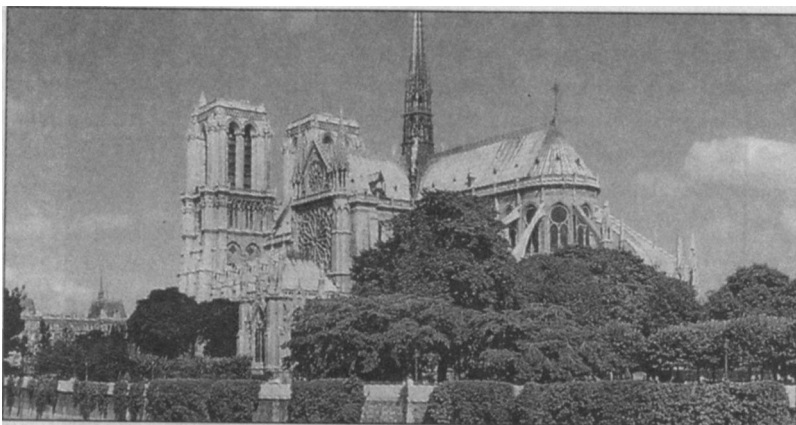
Не прошло и столетия, как изменения коснулись и башен западного фасада соборов. Например, башни собора Парижской Богоматери не имеют наверший. Первый реставратор, талантливый архитектор и исследователь Э. Виоле-ле-Дюк полагал, будто башни просто не успели завершить, однако думается, что он ошибался.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



Апсида Нотр-Дам

строения в целом — показать отчаянное стремление человека вверх, к недостижимому небу, любой ценой.

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



Нотр-Дам. Вид на собор с набережной Сены.

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

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

Поскольку в северных странах всегда ощущался острый недостаток кирпича, то практически во всех храмах там появился оригинальный стиль «кирпичной готики». Во Франции такие соборы тоже существуют. Так, собор Сен-Сесиль в южном городе Альби является ред-

ким в своем роде готическим храмом зального типа. Использование кирпича исключало применение типичных для зрелой готики аркад и украшений из резного камня, а потому собору Сен-Сесиль свойственна простота, доходящая до аскетичности, а его огромное внутреннее пространство действительно напоминает зал, ширина которого составляет 20 м, а высота — 30 м.

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

Например, известны чертежи, которые демонстрируют трангуляцию поперечного сечения храма по средокрестию и трансепту.

На первый взгляд эта система напоминает методы зодчих Древнего Египта, Греции и Рима. Как известно, она была основана на диагонали двусежного квадрата. Однако мастера готики внесли нечто принципиально новое в эту манеру, хотя данный метод и напоминал «египетский священный треугольник».

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



Вид апсиды изнутри

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

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

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

Леса готической скульптуры!
Как жутко все и близко в ней.
Колонны, строгие фигуры
Сибилл, пророков, королей...

Мир фантастических растений.
Окаменелых привидений.
Драконов, магов и химер.
Здесь все есть символ, знак, пример.

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

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

Во многих кафедральных соборах были тысячи скульптур, причем все статуи или ажурные рельефы, орнаменты, украшающие храм как изнутри, так и снаружи, покрывались яркими красками. Часто для инкрустирования глаз скульптур использовали свинец. К сожалению, к настоящему времени следы средневековой раскраски практически не сохранились. Однако современный человек может ярко представить, какое впечатление производили на прихожанина эти необычайные статуи, таинственно мерцающие во мраке собора. Средневековый человек не без основания относился к скульптурным изображениям, как к живым существам. Фигуры святых внушали благоговейный трепет и восторженное поклонение (как известно, французский народ отличается огромной впечатлительностью, доверчивостью и сентиментальностью, что ни в коей мере не противоречит его способности в одну секунду переходить от сострадания к звериной жестокости), фантастические чудовища соборов наводили на прихожан невыносимый ужас.

Именно в эпоху Средневековья возникли волшебные легенды о статуях, способных ожить, сойти со своего вечного пьедестала на соборе, чтобы покарать зло и утвердить победу добра и света.



Пластика готической скульптуры.
Благовещение. Собор в Реймсе

В позднюю эпоху романтизма на почве этих народных преданий возникло немало «готических романов».

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

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

По сути высокая готика явилась предвестием проторенессанса. Что же касается ее стилистики, то в ней несомненно берет свое начало искусство классицизма. Некоторые мужские готические скульптуры напоминают античных персонажей, например Одиссея; необычайно естественны развороты фигур и мимика Марии и Елизаветы —

скульптур, украшающих центральный портал Реймского собора; невыразимой прелестью и неотразимым обаянием пронизано изображение «улыбающегося ангела».

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

Скульптуры больше не связаны ни со стеной, ни с пилонами, ни с пучками опор; они все чаще самостоятельно располагаются перед стеной или в нише, вполне самостоятельные. Один из исследователей готики Э. Кон-Винер отмечал: «У ангелов высокой Готики



Статуя Церкви из собора
в Страсбурге

женственная тонкость черт лица доходит до изящества, до изысканности... их позы исполнены грации, пленительная улыбка играет на тонко очерченных губах, волосы перехвачены повязкой, и красивые локоны складываются в прическу, отдаленное подобие которой зритель может найти только у женщин Аттики времен Фидия».

Изгиб фигур готических статуй, созданных в XIУ-XV столетиях, непередаваемо мягкий и пластичный, и эта линия позже получила специальное название — «готическая кривая». Как и вся концепция готики, скульптура также подчинена идее отрицания натурализ-



Готическая скульптура. Давид и
Вирсавия. Собор в Шартре

ма, приземленности, телесности. Эта «готическая кривая» по сути — то же явление, что и витражная светопись: всеми силами она отрицает телесность, даже вопреки здравому смыслу. Изыщество фигур готических статуй не может скрыть невероятный вихрь изломов, драпировок и складок, вздымаемых не обычным, но метафизическим ветром.

Движения фигур, как и обвивающих их складок, никак не могут быть мотивированы естественно, а потому порой кажутся совершенно не соответствующими ситуации, порой почти игривыми, порой несколько манерными. Это не должно казаться странным и тем более объясняться тем, что скульптор был новичком в вопросах пластической анато-

шего в Средневековье канона красоты. Исследователи отмечают по этому поводу: «Стиль самой жизни, по всем вероятностям, стал более взволнованным, кровь стала быстрее устремляться по жилам народа, нежели в романскую эпоху. Об этом красноречиво свидетельствуют и Крестовые походы, и песни трубадуров и менестрелей, да и вся философия того времени. Женщины готики рыдали над гробом Христа, Ангелы лучезарно ликовали, — во всех этих явлениях властвовал аффект и необычайная взволнованность. Неисчерпаемое богатство библейских тем и сюжетов легенд стало лучшим убранством книг и церкви, а церковное мировоззрение с его схоластикой и отвлеченными идеями нашло зримое воплощение в искрометной живописи и кружевном камне».

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

Изобретательность и фантазия горожан могли бы поразить даже наших современников. Например, в Париже во время торжественной встречи Изабеллы Брабантской собравшиеся были потрясены, когда перед огромной толпой с башни собора Парижской Богоматери спустился прекрасный ангел, который почтительно преподнес королеве корону и скипетр. Рядом разыгрывался популярный религиозный сюжет: святой Георгий поражал копьем Дракона, из ужасной пасти которого вылетали живые птицы. А в волнах Сены плескались посреди кораблей с позолоченными мачтами и разноцветными вымпелами обнаженные красавицы, изображающие наяд. Возбуждение и экстатичность людей были поистине

невероятны, а сентиментальность, равно как и жестокость средневекового человека, не знала границ, и сколько таких трагедий видели древние стены парижских соборов, центра жизни средневекового города! Вероятно, причина этого кроется в постоянном ожидании конца света, что само по себе внушает пессимизм и страстное желание покаяться во всех грехах. Слезы считались благородным и возвышенным проявлением чувств, а потому проливались даже по поводу, который показался бы незначительным нашим современникам.

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

Каким бы ни было преступление, жестоким или нет, наказание для него изобреталось непременно жестокое. Когда молодого убийцу приковывали цепью к кольцу, прикрепленному к шесту, вокруг которого пылали вязанки хвороста и соломы, собравшиеся плакали, поскольку этот убийца «...поставил в пример кончину свою, как прекраснейшую из дотоле кем-либо виденных. Когда мессир Мансар дю Буа простил своего палача на эшафоте и даже выразил желание обменяться с ним братским поцелуем, «толпы народу... плакали слезами горькими». Но самым удивительной была казнь, совершенная прямо перед собором Нотр-Дам. Двух молодых людей сожгли за то, что они пренебрегли приказом короля и не явились к нему на прием. В Средневековье это был очень серьезный проступок. И снова люди плакали от умиления от гибнущей на их глазах красоты и молодости, которая казалась еще прекраснее и возвышеннее среди языков пламени, рифмующихся с изгибами тел осужденных.

Даже в наше время можно увидеть это место: оно стало почти священным, и каждый уважающий себя гид перед тем, как рассказать о соборе Нотр-Дам, подводит очередную туристическую группу к месту той далекой казни, отмеченному восьмилучевой звездой. По поверью, каждый, кто встанет на эту звезду и загадает желание, будет непременно услышан Господом. «Но есть одно условие, — кричат гиды туристам, устремляющимся к звезде на мостовой. — Загадывайте любовь! Всегда только любовь!»

Таким образом, необыкновенная впечатлительность, склонность к безумным переживаниям ради встречи с чудом, желания, доходящего до страсти, рождала такие же необычайные художественные формы готики. Поэтому ни в коем случае нельзя было бы назвать Средневековье мрачным, как того требовала расхожая традиция до недавнего времени. Да и как можно было назвать мрачной такую яркую, сверкающую, красочную эпоху? Стены и скульптуры расписывались мастерами в самые разнообразные цвета, блистали на солнце разноцветные стекла витражей; кроме того, многие кафедральные соборы декорировались пестрыми шпалерами, которые украшали аркады нефов, помимо множества живых цветов. В соборах все сияло — и свечи, и золото утвари, необходимой для богослужения, и во всем этом сиянии и блеске стояли сотни горожан в цветных одеждах.

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



Готический витраж.
История Карла Великого.
Собор в Шартре

правом можно назвать главным цветом пылающей, пламенеющей ГОТИЮ1.

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

Впоследствии на смену эпохе мистики пришли времена более рациональные, мышление человека изменилось, и все реже и реже в его творениях стали использоваться разнообразные

гармонии фиолетового цвета. Надо сказать, что в искусстве Средневековья цвет имел совершенно особенное значение — формообразующее, вероятно потому, что живопись, архитектура и скульптура существовали тогда в неразрывном единстве. Только в эпоху Возрождения, когда появилась станковая картина, живопись целиком и полностью приобрела цветовые функции; между прочим, тогда же претерпели изменения статуи и соборы, став из многокрасочных монохромными.

Конечно, подобное явление не впервые происходило в истории человечества (можно вспомнить время Античности или переломный период модерна, — рубеж XIX и XX вв., только в последнем случае мастера уже, напротив, пытались совместить пластику светом).

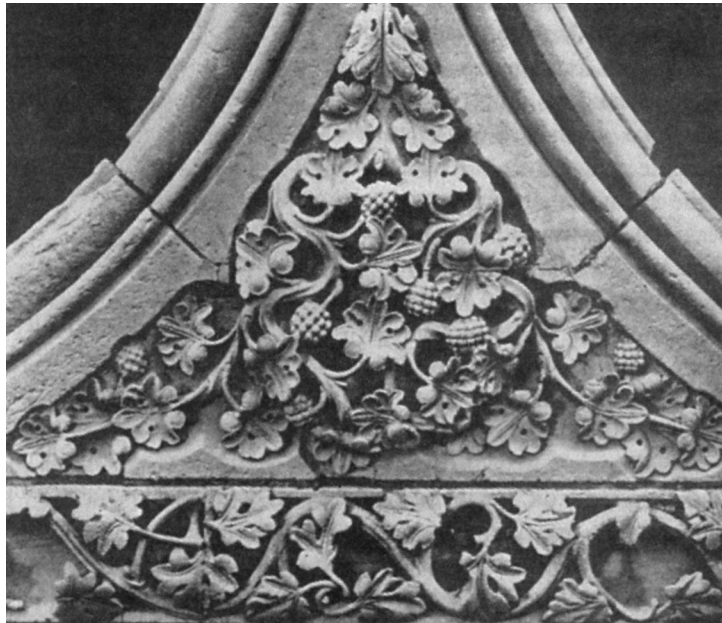
Ведущим формообразующим принципом готики, безусловно, считают тенденцию к миниатюризации, многообразному повторению одних и тех же форм, причем порой происходило так, что один из элементов органично присутствовал в другом в самых разных масштабах. В этом случае искусствоведы говорят о «романтике масштаба»,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

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

Все готическое искусство было словно создано из противоречий: оно одновременно стремилось к отвлеченным идеям и ирреальным

формам, создавая в то же время два равно популярных, но совершенно противоположных по сути типа орнамента, — абстрактный (геометрический) и конкретный (растительный). Часто резчики по дереву использовали орнаменты из дубовых листьев или переплетений виноградной лозы. Как дуб, так и лозы идеально подходили для украшения капителей и колонн, одинаково красиво обвивая их, прекрасно декорируя карнизы и вимперги.

Необычайной динамики и пластики исполнены фантастические, невозможные в реальности так называемые крестоцветы, которые



Готический лиственный орнамент. Мон Сен-Мишель

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

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

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

Эпоха готики — это время наивысшего расцвета светской куртуазной культуры, взращенной на рыцарском идеале, принесенном из многочисленных Крестовых походов, и ее отличительные качества, прежде всего самопожертвование и отвага, верность и преклонение перед женщиной, нашли свое яркое воплощение в сочинениях миннезингеров, трубадуров и менестрелей — одним словом, в лирической поэзии, ко-



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

Sondergotik («странная готика»), однако в искусствоведении прижилось французское название, что неудивительно, поскольку именно эта страна явилась родиной готики, — «gothique flamboyant» — «пламенеющая готика». Последний термин родился в начале XIX столетия, первым его применил историк Ш. В. Ланглуа. Пламенеющая Готика, или средневековый маньеризм, особенно распространенный в XIV веке, характеризуется закрученными формами фиал и формами шпилей, похожих на языки пламени.

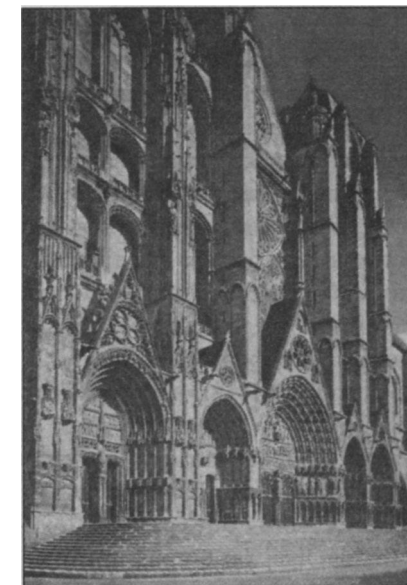
Конечно, готический стиль не был однообразным. Став обще-европейским, он неизбежно обогащался специфическими нацио-

ная одинаково приемлет как западную традицию, так и древнюю восточную культуру. В готической живописи появился портретный жанр, который являлся в каком-то смысле предтечей портрета Возрождения, где в гармонии присутствуют красота тела и возвышенность души. Росписи стен казались вибрирующими и фантастически колеблющимися, и этот эффект создавал тончайший, кружевной орнамент, когда на нем играли солнечные лучи.

Этот период пика готического стиля по-английски называется tracery («разводы» или «узорчатость»), по-немецки —

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

Даже когда пламенеющая готика, казалось бы, исчерпала свои возможности, к ней неоднократно возвращались на протяжении всей человеческой истории, так же как в процессе развития человеческого духа существуют неизбежные падения, а потом снова взлеты. Так, в искусстве Италии к готическому стилю вновь начали обращаться уже в начале XVI в., в Англии — в XVIII в., в России — в XIX в. Готика органично вошла в стиль модерн (рубеж XIX-XX вв.); наконец.



Собор в Бурже

в XX столетии возник новый термин «неоготика», течение, сохраняющее основные принципы традиционной готики.

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

Готика является понятием настолько широким, что, впрочем, не удивительно, когда речь идет о фундаментальных исторических стилях. Содержание этого понятия со временем далеко расширилось за

пределы первоначально выражаемого им значения термина, и слово «готика» превратилось в эпитет. Например, даже иконы новгородской школы пользовались элементами готического экспрессионизма. В конце XX столетия в Америке строились небоскребы с применением декоративных готических элементов. Сейчас современники при слове «готический собор» вспоминают величественные строения, заостренные, устремленные вверх, к небу. Этот образ, созданный кельтами более шести столетий назад, оказался не просто сильным, но незабываемым.

Наверное, нет в мире такого человека, который сказал бы, что ему не нравится собор Парижской Богоматери. Им восхищались во все времена, как, например, Жильбер де Мети в Средневековье: «Церковь Богоматери — превосходное произведение как снаружи, так и изнутри», или историк Мишле в XIX столетии: «Это книга, которую хочется прочесть», правда, сразу вслед за этим он замечает, что в отличие от средневекового человека у него лично возникает желание только любоваться этим несравненным произведением человеческого гения, а отнюдь не молиться в нем. Однако, пожалуй, толь-



Собор Парижской Богоматери

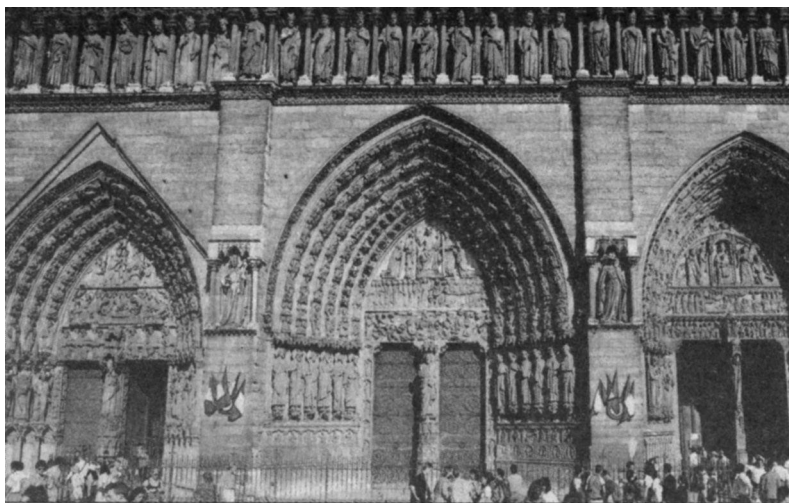
ко романтик Виктор Гюго понял истинную сущность собора Парижской Богоматери, ставшего символом Средневековья, отнюдь не мрачного, как стали называть его в XVIII в.; с этого времени началась новая эра, которая проходила под знаком непрерывного борения двух начал в человеке — духовного и плотского, животного и

бессмертного, тленного и божественного, причем первое непрерывно изнывало от вожделений и насущных потребностей, тогда как второе взлетало вверх «на крыльях восторга и мечты».

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

Сколько раз Париж менял свой облик на протяжении столетий, и все так же, как и сегодня, проходили люди мимо Нотр-Дам, не замечая его и вообще не видя ничего, кроме своих повседневных дел, а собор оставался — один — неизменным, и его башни, и его химеры все так же смотрят на город в наши дни, как когда-то в Средневековье. По словам П. Д. Успенского, «здесь ясно видны две линии в жизни человечества. Одна — жизнь всех людей внизу; другая — линия жизни тех, кто построил Нотр-Дам. Глядя вниз с этих башен, чувствуешь, что подлинная история человечества, достойная упоминания, и есть история строителей Нотр-Дам, а не тех, кто проходит мимо. И вы понимаете, что две эти истории совершенно несовместимы».

Собор Парижской Богоматери находится в самом центре Париже, на острове Сите. Его строительство началось в XII столетии на том месте, где сначала находился римский храм, посвященный Юпитеру, а потом его сменили сразу две церкви: Святого Этьенна, или первомученика Стефана, и церковь Парижской Богоматери. Средства на строительство нового храма начал собирать парижский епископ Морис де Сюлли, и немедленно весь город, от богатых до самых бедных, начал сбор денег. Почти каждый горожанин так



Порталы собора Парижской Богоматери

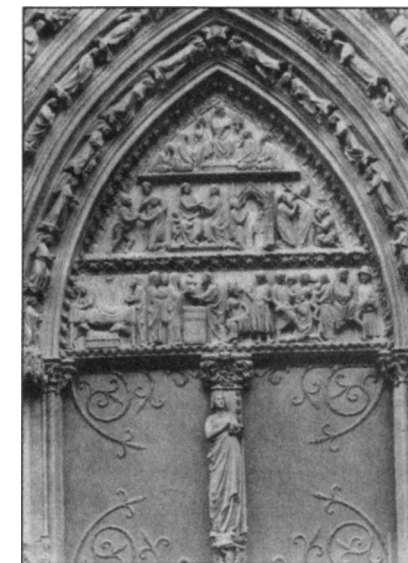
или иначе принял участие в строительстве собора Парижской Богоматери. В то время участие в благотворительном деле считалось богоугодным, поэтому люди стремились дать деньги на строительство или принять в нем посильное участие. В 1163 г. в основание собора руками папы Александра III был заложен первый камень.

Не вызывает сомнения, что архитектор собора был гением; его часто называли человеком, который полагал, что важнее для художника «считаться с вечностью, а вовсе не со своим временем», однако имя его история не сохранила. Известны только некоторые мастера, художники или скульпторы, украшавшие собор Парижской Богоматери. Например, сейчас знают Жана де Шелля, который руководил строительством боковых фасадов храма; «тончайшим и изощренным» художником, «ученым дел геометрических» называют Пьера де

Монтрёй, закончившего возведение южного транспта. Первоначально собор был построен по типу базилики, благодаря чему обрел свойственную романской базилике царственность и внушительность, однако Нотр-Дам уже нельзя было назвать романской постройкой, хотя и не в полной мере готической.

Возведенный собор был способен вместить одновременно до 9 тыс. человек. В плане он был почти квадратным: в длину он достигает 41 м, а в высоту — 43 м. Две башни собора несимметричны; правая немного уже, чем левая. Вначале архитекторы планировали украсить башни высокими шпилями, но когда выяснилось, что башни уже достигли 69 м в высоту, от этой идеи пришлось отказаться: в противном случае не удалось бы добиться гармоничного сочетания всех элементов строительной конструкции.

При взгляде на центральный фасад можно заметить, что простые горизонтальные линии разделяют его на три этажа. На первом этаже находятся три портала: два боковых и центральный, причем центральный по величине гораздо больше соседних. Любопытно, что боковые порталы выстроены без учета симметрии. Различие между ними не особенно бросается в глаза, но все же оно существует. Боко-



Нотр-Дам. Северные врата со статуей Богородицы



Нотр-Дам.
Портал тимпана святой Анны

вые порталы различны как по форме, так и по величине. Правый портал выше левого; он завершается аркой, в то время как левый — треугольником, острая вершина которого направлена вверх. По одну сторону центрального портала находится статуя под названием «Церковь существующая», по другую — «Поверженная синагога». В настоящее время это копии прежних статуй, которые делались в мастерской Виолле-ле-Дюка в XIX столетии. Эти статуи собора, как и все остальные, были искусно раскрашены и замечательно смотрелись на золотистом фоне.

Первоначально статуи для собора изготавливались в XIII в. специально существующим для этих целей цехом живописцев и скульпторов. Интересно, что устав цеха строго запрещал художникам работать над своими произведениями в ночное время: искусственное освещение могло произвести нежелательный эффект, проявляющийся при естественном солнечном свете.

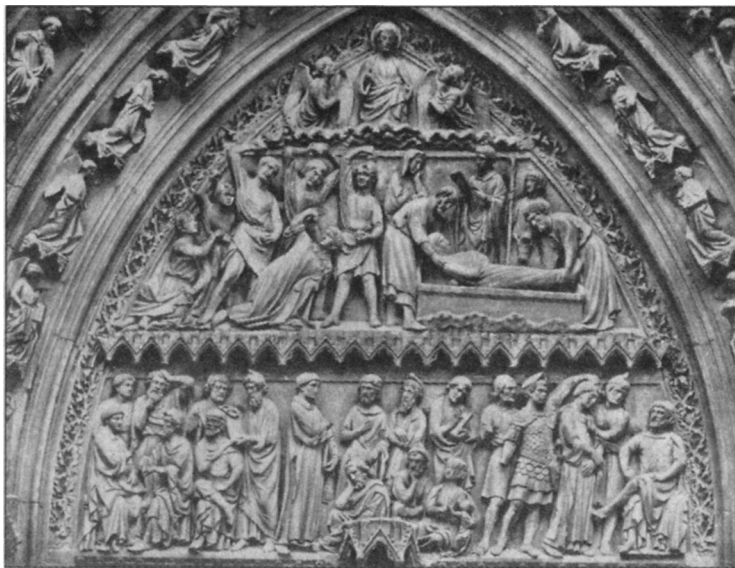
Многоцветность скульптур играла не только роль исключительно декоративную; цвет одеяния определенно указывал, какой именно персонаж имел в виду художник; это имело смысл в том случае, если статуя размещалась высоко. Так, Богородица всегда изображалась исключительно в голубой одежде. Вообще в каждом средневековом

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

На правом портале изображена мать Богородицы, святая Анна. На тимпане портала находятся картины со скульптурами Богородицы и Христа-младенца, который держит в одной руке земной шар, а другой благословляет его. По левую сторону от этой скульптурной группы изображен епископ Морис де Сюлли, которому принадлежит идея строительства Нотр-Дам. По левую сторону от святых находится коленапреклоненная скульптура французского короля Людовика VII. По поводу этой фигуры у искусствоведов не существует единого мнения. Некоторые предполагают, что это король Хильдебранд I, сын Хловиса, того самого, который стал основателем церкви Святого Этьенна, ранее располагавшейся на месте собора. Хильдебранд изображен в традициях XII столетия, и только это обстоятельство смутило исследователей, в конце концов решивших, что рядом



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



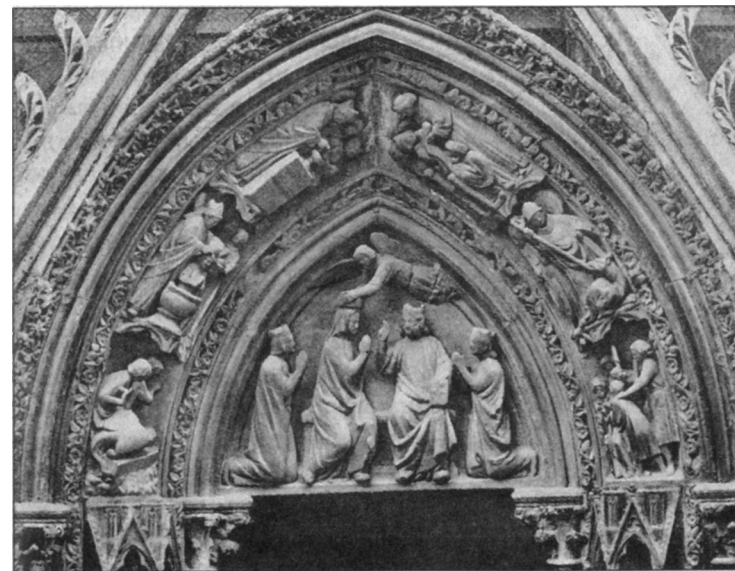
Собор Парижской Богоматери. Житие святого Стефана.
Тимпан южного портала

с Богородицей находится Людовик VII. Из всех тимпанов, украшающих собор, посвященный Святой Анне наиболее древний. Вообще принято считать, что все скульптуры, декорирующие портал собора Парижской Богоматери, были сделаны в XIII в., то есть тогда, когда было возведено все здание, и это правильно, поскольку по традиции средневековой готики строители и скульпторы работали одновременно, и именно за счет этого удавалось добиться конструктивной и идейной целостности строения. После того как собор простоял 200 лет, было решено отреставрировать здание, к тому же способ изображения скульптурных групп к этому времени уже счи-

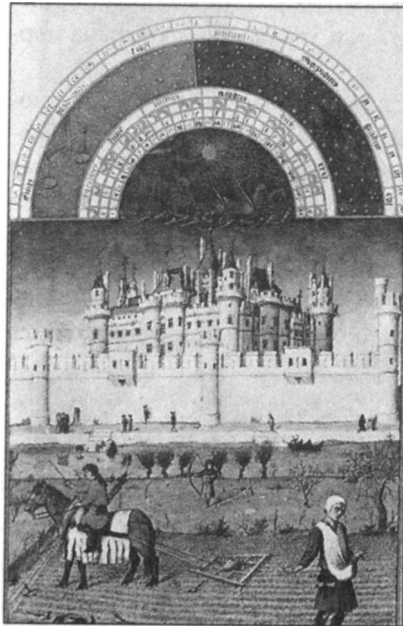
тался архаическим. Большинство скульптур заменили, оставив в неприкосновенности лишь те, что служили украшением тимпана портала Святой Анны.

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

Так, и на тимпане главного портала собора Парижской Богоматери показан Христос, который взвешивает души людей, чтобы отделить праведных от грешных. У самого основания аркатур находятся



Собор Парижской Богоматери. Тимпан Красных врат





Собор Парижской Богоматери. Месяцы.
Левые врата западного фасада

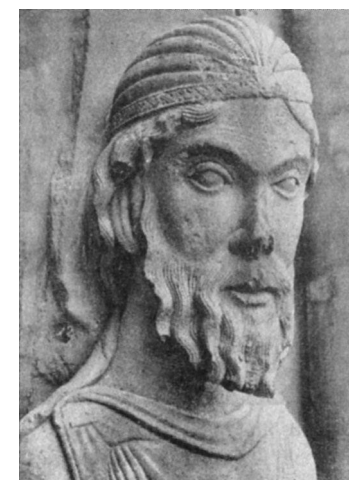
Сцены из сельской жизни своим искусным и тонким изображением немного напоминают знаменитый шедевр средневековой полиграфии — Часослов герцога Беррийского. Обрамляет сельские картины изумительный скульптурный орнамент, где впервые в готическом искусстве были стилизовано изображены острые листья аканта, тогда как раньше предпочитали изображать пальмовые листья. Помимо аканта можно увидеть также резные листья винограда, шиповника и дуба. На центральном портале собора показаны добродетели и пороки, и тех, и других по двенадцать, причем каждой добродетели противопоставлен соответствующий порок.

Дверные петли на центральном фасаде — тоже точные копии старинных, изготовленные в мастерской Виоле-ле-Дюка. Они поражают своей тончайшей ажурной декоративной вязью. Кто делал эти петли, точно не известно, однако средневековые легенды сохранили историю, похожую на сказку. Мастер, которого называют исключительно Двурогим, или Бискорнетом, изготовивший петли для центрального фасада собора, ни за что не сумел бы выполнить их, однако он обратился за помощью к самому дьяволу, и результат получился поистине ослепительный.



Невольно история наводит на мысль о том, что если некоторые изумительные произведения искусства, способные жить в веках, и изготавливались под покровительством темных сил, то художественную ценность их это обстоятельство несколько не умаляет.

Над тремя порталами, по горизонтальной линии, тянется галерея Царей, изображающая 28 царей иудейских. Это тоже точные копии



Ветхозаветные цари. Собор в Шартре

древних статуй; поскольку во времена установления нового порядка все цари на соборе были обезглавлены восставшей толпой, то их заменили такими же точно скульптурами, взятыми из соборов Реймса, Амьена и Шартра.

Над галереей Царей возвышаются скульптуры Богоматери и двух прекрасных ангелов в ореоле круглого окна-розы (его диаметр составляет Юм). Мастера, изготовившие розу, были настоящими гениями работы с камнем и цветным стеклом. Как и предыдущие элементы, этот — тоже копия из реставрационных мастерских Виоле-ле-Дюка. Реставраторам предстояла сложнейшая работа. Прежде всего они провели тщательные исследования характера и поряд-

ка работы мастеров Средневековья. И эта работа действительно удалась. Розетка в настоящее время выглядит именно так, какой она была в XIII столетии, если учесть, что в 1741 г. разноцветные стекла были сделаны одноцветными и витражи тогда стали прозрачными.

Эти прекрасные ангелы когда-то сжимали в руках подсвечники, и каждую Страстную пятницу огромные свечи золотым пламенем освещали весь центральный фасад собора.

По левую сторону от скульптуры Богоматери располагалось помещение, предназначенное для звонаря собора, а



Голова «Синагоги».
Собор в Реймсе

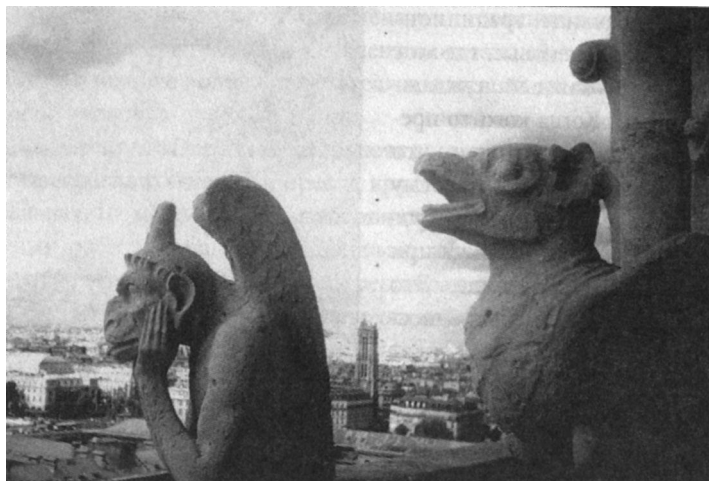
справа — убежище, традиционное для Средневековья, где мог найти приют каждый нуждающийся в нем. Когда кого-то преследовали и человек видел, что смерти ему не избежать, ему надо было всего лишь дотронуться до железного кольца при входе в это помещение. Это было знаком неприкосновенности для преследователей, иначе их ожидала кара Божья.

В Средневековье стрела собора возвышалась на 90 м вверх. В достопамятном 1793 г. она была снесена, однако некоторое время спустя снова восстановлена в реставрационных мастерских Виоле-ле-Дюка. У самого основания этой стрелы расположены скульптуры двенадцати апостолов. На этот раз великий реставратор не удержался от искушения: он придал святым черты художников, помогавших восстанавливать скульптурные изображения; сам же он был запечатлен в образе апостола Фомы, считавшегося покровителем архитекторов.

В шпиле соборной стрелы по средневековой традиции спрятаны священные реликвии: это частица тернового венца Иисуса Христа (Benia), а также мощи святого Дени и святой Женеьевы, во все времена считавшихся покровителями Парижа.



Шпиль собора
Парижской Богоматери



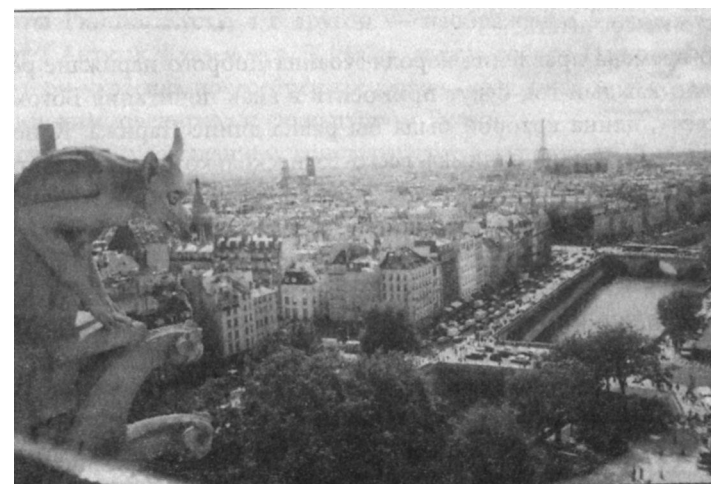
Химеры Нотр-Дам

Знаменитые химеры Нотр-Дам были вынесены за пределы собора.

Эти чудовища похожи на осмысленных полуживотных, почти реальных. Они напоминают о постоянном присутствии рядом с Божественной силой силы дьявольской, которая, однако, не нарушает ни порядка, ни гармонии мира, но придает ему необычность, ирреальность и многообразие, заставляя задуматься хотя бы о бесконечном разнообразии форм, существующих в жизни. П. Д. Успенский называет химеры Нотр-Дам важнейшим элементом замысла строителей собора, а никак не простым декоративным орнаментом. «Химеры и другие фигуры Нотр-Дам, — пишет он, — передают нам психологические идеи строителей, главным образом идею сложного характера души. Эти фигуры представляют собой душу Нотр-Дам, его различные «я»: задумчивые, меланхоличные, наблюдающие, насмешливые.

злобные, погруженные в себя, что-то пожирающие, напряженно всматривающиеся в невидимую для нас даль, — как это делает, например, женщина в головном уборе монахини, которую видно над капителями колонн небольшой башенки на южной стороне собора».

В Средневековье французский собор всегда находился в центре как духовной, так и общественной жизни города. Под сводами Нотр-Дам постоянно то устраивались городские празднества, то проходили мистерии, то заключались разного рода сделки. Если человек планировал отправиться в далекое путешествие, он непременно оставлял свои самые ценные вещи на хранение в соборе. Если кто-то становился обладателем каких-либо редких ценностей, он считал своим долгом выставить их в соборе на всеобщее обозрение, например слоновьи бивни или китовый ус.



Собор Парижской Богоматери. Химеры

Площадь перед собором Парижской Богоматери в Средневековье выглядела совсем не так, как сейчас, когда ее в шесть раз увеличили, «облагородили» в соответствии с требованиями современной урбанизации и покрыли асфальтом. Когда-то здесь была ключом совершенно другая жизнь. По всей площади были разбросаны мастерские и лавчонки ремесленников, здесь жили простые горожане, а каждый вечер булочники приходили на площадь, чтобы распродать по дешевке хлеб, который они не успели реализовать за день, а также заодно и битые яйца.

В день Рождества Богородицы, 8 сентября, площадь перед собором пестрела ярмарками — и цветочными, и луковыми. Особенно изобильным был последний день Великого поста: на этот раз ярмарка была ветчинная, и пораженные современники писали, что на такой распродаже «окорока словно вырастали из-под земли», их было просто не сосчитать!

Во времена правления короля Иоанна Доброго парижане решили: они каждый год будут приносить в знак почитания Богоматери свечу, длина которой была бы равна длине Парижа. Конечно, в то время Париж занимал всего-то несколько относительно небольших по размеру островов, но вскоре оказалось, что даже такая свеча будет слишком длинной (так что лучше не давать столь щедрые обещания, пусть даже в экстагическом запале!). Так о свече длиной в город пришлось забыть, а столица Франции росла, все меньше напоминая по форме свечу, скорее — плывущий корабль, и в XVII столетии в знак почитания Богородицы в Нотр-Дам стали приносить лампады в виде корабликов. А корабль стал геральдическим знаком Парижа.

Первого мая перед собором проходил очередной праздник, который справляется во Франции до сих пор, — праздник майского дерева. Торжество проходило под покровительством парижских юве-

лиров, которые выбирали своего представителя: ему поручалось преподнести в дар Богородице молодое, только что расцветшее зеленое деревце.

Когда в 1638 г. в семье Людовика XIII родился наследник, которого король и вся страна ждали так долго, счастливый монарх отдал распоряжение возвести новый центральный алтарь собора Парижской Богоматери, а заодно пышно украсить хоры храма. Не все современники оценили новое украшение собора; писали, что «древний готический алтарь... стал тяжеловесным саркофагом». Скульптор Николя Кусту создал скульптурную группу «Оплакивание», а его бронзовый барельеф «Положение во гроб» был сделан Ван Клевом. Чуть позже этот барельеф был декорирован дополнительно: с одной его стороны появилась скульптура Людовика XIII, подносящего Богоматери корону и скипетр — символы власти, работы Гийома Кусту, а с другой — изображение Людовика XIV работы Антуана Кузевокса. В 1987 г. алтарь собора Парижской Богоматери украсила посеребренная купель, созданная православным грузинским ювелиром и скульптором Гуджи.

Историки с сожалением констатируют: «скульптурный и резной наряд собора» был варварски разрушен в период Великой французской революции, статуи были уничтожены, «одни за то, что были в митрах, другие за то, что их головы венчали короны». Драгоценная церковная утварь, бесценные произведения искусства были безжалостно отправлены на переплавку. Как это принято при всех революциях, в какой бы стране они ни происходили, собор быстро превратили в склад для продовольствия, потом вообще решили продать его с торгов. Любопытно, что одним из покупателей был известный французский либерал, социалист-утопист Сен-Симон. Потом всерьез раздумывали над тем, чтобы это чудо архитектуры вовсе снести с лица земли.

Когда происходили революционные бесчинства, собор переименовали в «храм разума», устроили там всенародную бесстыдную оргию, во время которой плясали в алтаре, поили вином совсем маленьких детей, а в качестве самой «богини Разума» выступала практически голая и дрожащая от холода, но гордая возложенной на нее миссией балетная танцовщица, артистка Тереза Анжелика Обри, впоследствии сошедшая с ума. Бунин писал, что ее заставили



Анархия. Гравюра

(в этом слове мы немного засомневались бы) играть «самую дикую и постыдную роль в кошунстве еще более неслыханном, чем все прочие» (хотя и в этих словах можно усомниться: кошунства и бесстыдства во время Французской революции невозможно даже представить, оставаясь при этом в здравом уме).

Собор Парижской Богоматери вновь стал действующим по приказу Наполеона Бонапарта. Именно здесь 2 декабря 1802 г. состоялась

церемония коронования нового императора Франции. Между прочим, подобное событие за всю историю страны произошло во второй раз: первый раз в Нотр-Дам был коронован только Генрих VI. Как известно, традиционно коронация французских королей происходила в кафедральном соборе города Реймса. Правда, каждый из королей сразу же по возвращении в Париж считал своим долгом посетить Нотр-Дам, чтобы отслужить там торжественный молебен.

Несмотря на то что во времена Империи собор Парижской Богоматери являлся действующим, состояние его можно было бы оценить как плачевное. Пожалуй, впервые общественность по-настоящему обратила внимание на этот храм после того, как в печати появился знаменитый роман Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831). Теперь уже имя писателя и собор Парижской Богоматери стали неразделимыми. Некоторые даже говорят, что фасад собора похож на начальную букву фамилии писателя — «Н» — Hugo. И наконец начались настоящие серьезные работы по реставрации Нотр-Дам.



Собор
Парижской Богоматери.
Смерть на коне

В очередной раз собор едва не был сожжен во времена Парижской коммуны. Повстанцы убили настоятеля храма, архиепископа, после чего в самом центре Нотр-Дам разложили костер, намереваясь поджечь это прекрасное архитектурное сооружение. Однако один из раскаявшихся коммунаров сумел помешать этому дикому мероприятию, и собор был спасен в очередной раз.

Естественно, что каждая эпоха оказывала влияние на облик храма, однако романтик Гюго был склонен относиться к этому явлению оптимистично. Время, писал он, «вернуло собору, быть может, больше, чем отняло: оно придало его фасаду темный колорит веков». С великим писателем согласен был и Виоле-ле-Дюк: «Если бы камни собора могли заговорить, то они рассказали бы всю историю Франции». Хотя на самом деле в этом случае потребовалось бы объяснить, какая именно история имеется в виду, потому что их существует две: одна с братоубийственными войнами, пытками, казнями и преступлениями, то есть та, которую знает каждый школьник. Но рядом с этой историей существует и другая — невидимая, создается она веками, как Нотр-Дам, а достижения ее видимая история потом приписывает себе.

Вся история строительства Нотр-Дам — это смелый и широко задуманный план, который позволил бы свободным философским школам выразить свое понимание мира в атмосфере всеобщего ханжества и господства схоластики. Теперь уже вряд ли для кого-либо станет секретом, что большинство готических соборов, и в том числе Нотр-Дам, отнюдь не идея, выраженная официальной католической церковью, поскольку знания, заложенные в нем, чужды извращенной религии и содержат истинное знание. Главное — сквозь многочисленные перестройки и наслоения времени захотеть понять, что именно хотели сказать нам предки. Кто захочет знать?



Нотр-Дам. Правая сторона собора

У П. Д. Успенского можно прочесть замечательные слова о шпиле Нотр-Дам, который возвышается над восточной частью храма. По четырем сторонам этого шпиля спускаются двенадцать апостолов и звери Апокалипсиса: «... Вы стоите на вершущке одной из башен и смотрите на восток. Город, дома, река, мосты, крохотные фигурки людей... И никто из этих людей не видит шпиля, не видит Учителей, которые нисходят на землю, следуя за апокалиптическими зверями. Это вполне естественно, ибо оттуда, с земли, различить их трудно. Если вы спуститесь на набережную Сены, к мосту, апостолы покажутся оттуда такими же крохотными, как люди отсюда. К тому же они теряются в деталях крыши собора. Их можно увидеть

только в том случае, если заранее знаешь о них, как это бывает во многих случаях жизни. Но кто хочет знать?»

Нотр-Дам пережил множество испытаний, потрясений и разрушений. Не раз вокруг него падали бомбы, но ему чудом удалось избежать судьбы удивительного Реймского собора. И думая об этом, приходишь к выводу, что, как бы ни были высоки твои устремления научить людей чему-то такому, чего они не хотят знать, они бесполезны... Можно только передать через пространство и время не для всех, но для немногих те вечные идеи, которые объединяют философские школы, продолжающие общение не только через сотни лет, но и через тысячелетия.

Нотр-Дам — послание потомкам, запечатленное в камне

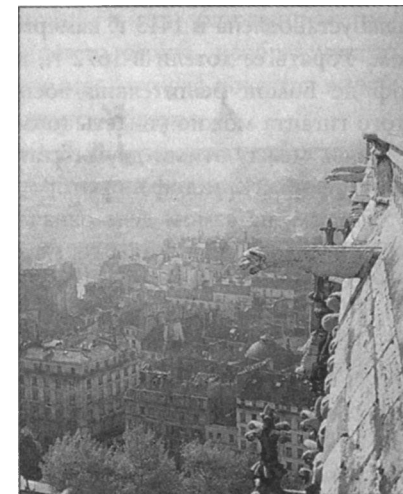
Когда-то в Средневековье Нотр-Дам поднимался выше всех окружающих его зданий на 11 ступеней. От деревянных домишек его отделяла только узкая паперть. Казалось, своим возвышенным благородством он возмещал то, что было утрачено этой жизнью в обшей безликой массе.

Но сейчас Нотр-Дам производит еще более величественное впечатление благодаря тому, что с течением времени ступени были засыпаны, а теперь они совершенно скрыты от глаз. Раньше в центре соборной площади возвышалась статуя, высокая, узкая, с книгой в одной руке и жезлом в другой, — она составляла единое целое с общим ансамблем собора, вернее, фронтоном, на котором было написано латинское изречение:

«Ты, жаждущий, иди сюда: если нет воды.
Значит, Богиня приготовила вечную воду!».

В народе эту статую называли Продавцом огня. Однако как истолковать двусмысленные?

Толкований было много, но наиболее приемлемым представляется идея Амеде де Понтье: «Перед храмом (Нотр-Дам) возвышался священный монолит, который время сделало бесформенным. В древности он назывался Сын Аполлона, позже народ называл его Господин Пьер (переделанное от Камень Власти), его называли также Мессир Legri — Огонь или просто Feu Grisau — Блуждающий Огонь.



Вид Парижа с Нотр-Дам

По мнению одних, его бесформенные черты напоминали Эскулапа, Меркурия, по мнению других — Аршамбо, мэра Пале при Кловисе II, который выделил деньги на постройку большой больницы; третьи видели в нем черты Гийома Парижского, который воздвиг его одновременно с порталом Нотр-Дама; аббат Лебеф видит в нем изображение Иисуса Христа; четвертые — святую Женевьеву, покровительницу Парижа. Этот камень убрали в 1748 г., когда расширяли площадь Парви-де-Нотр-Дам».

Одновременно с этой старинной статуей была убрана еще одна — святого Христофора. Она имела колоссальную величину и располагалась у правой колонны, справа от входа во внутренний двор. Статуя этого гиганта, на руках которого находился младенец Иисус,

была установлена в 1413 г. камергером Карла VI Антуаном дез Эссаром. Убрать ее хотели в 1672 г., но архиепископ Парижский Кристоф де Бомон решительно воспротивился этому. Теперь копию этого гиганта можно увидеть только в Амьенском соборе.

Связь между этими двумя статуями несомненна, поскольку имя Христофор (Кристоф), которое непосвященными связывается с Христом, на самом деле означает «несущий огонь» (или золото, если следовать традициям герметизма). Таким образом, статуя святого Христофора была символом рождающегося Солнца (или золота), который возносится вверх Меркурием (воздухом) к состоянию могущества. Цвет Меркурия — серый или фиолетовый, поэтому статуя святого Христофора была выкрашена именно в эти цвета.

К сожалению, много сказать об этом прекрасном символе нельзя, поскольку эпоха упадка нравов и высшего взлета аристократии (как всегда и следует перед окончательным падением) — XVIII в., время изящества, порочности и фривольности — стало роковым для готического искусства, хранящего древнее знание. Декаданс забыл о символике Средневековья, и наступило время безвкусных, не несущих никакой эзотерической мысли творений. На смену мысли пришла мода, на смену безвестному гению — талант, мечтающий, чтобы его имя сохранилось в веках, на смену устремленной к свету душе — чувства. И если в Средневековье под гениальной рукой оживал даже известняк, то в эпоху декаданса и мрамор оставался мертвым. Об этом приходится только искренне сожалеть.

Собор Парижской Богоматери, как следует из его названия, находится под покровительством Девы Марии. Все соборы подобного типа во Франции называются одинаково — Нотр-Дам, то есть посвящены они Матери, а в буквальном переводе — «Нашей Госпоже».

При входе в собор Парижской Богоматери посетитель минует входную решетку и приближается к фасаду большого портала, главному входу, или входу Правосудия.

Вход разделяется пополам колонной, и при ближайшем рассмотрении на ней можно увидеть целую серию, изображающую главное средневековое знание — Алхимию, которая показана в виде прекрасной женщины, чья голова касается облаков.

Женщина восседает на троне; в ее левой руке зажат скипетр, как известно, во все времена символ самодержавия, монархической власти. Правой рукой женщина поддерживает книги, причем одна из них закрыта (это знание для посвященных — эзотерика), а другая открыта, символизируя открытые для всех знания, или экзотерику. Между коленями женщины находится лестница с девятью ступенями, вершина которой упирается в ее грудь. Лестница — это символ терпения, потому что истинное знание постигается только после долгого и кропотливого труда, после последовательной учебы и ряда ступеней герметического делания. По словам Николя Валуа, «терпение — лестница философов, а смирение — дверь в сад, ибо всякому, кто будет настойчив, без гордыни и зависти, поможет Бог».

Одним словом, вход в парижский Нотр-Дам можно назвать своего рода фронтисписом этой каменной Библии.

Дева-Мать символизирует первичную земную субстанцию — материю, она отбрасывает со своего лица вуаль во имя реализации



Собор Парижской Богоматери.
Алхимия

творческих замыслов Творца. При взгляде на эту фигуру невольно вспоминается текст, читаемый священнослужителями на проповедях о Непорочном Зачатии Святой Девы:

«Я была с Господом в начале его путей. Я была, когда еще не было ничего. И существовала вечно, когда еще не было земли. Еще не существовало бездны, а я уже была зачата. Вода еще не отделилась от земли, еще не было гор; я родилась раньше их. Он не создал еще ни суши, ни морей, не утвердил мир на его противоположностях. Я была там, когда Он создавал Небеса; когда окружал берегами пропасти и устанавливал неопровержимый закон; когда окружал землю воздухом; когда придавал устойчивость водам морей; когда заключал их в берега с тем, чтобы они уже никогда не вышли оттуда; когда создавал твердь, — я была с Ним и приводила в порядок все».

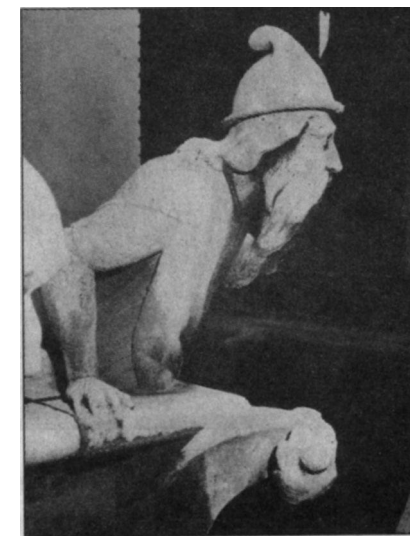
Таким образом в эзотерике трактуется природа вещей, в Деве, как в чаше, сокрыт смысл всех вещей. «На столе, на уровне груди Магов лежит с одной стороны книга или ряд золотых пластинок, а с другой — чаша с астральной жидкостью, состоящей на треть из дикого меда, на треть из земной воды и на треть из небесной воды. Тайна сокрыта в чаше».

Эта Дева фигурирует в церковной литературе под разными именами, которые, однако, открывают смысл ее происхождения, — Лилия среди колючек, Мистическая Роза, Путь в Небо, Золотой Дом. Одним словом — это средоточие герметического знания. Луна, способная вбирать в себя солнечные лучи, чтобы хранить их. Это материя, которую способен оживить только Дух — Солнце, Бог. Из объединения двух принципов создается живая материя, способная изменяться. Воплощенный огонь сверху спускается вниз, чтобы обрести материальное воплощение в вещах, которые мы все видим, то есть «И Слово стало плотью и живет среди нас».

Хотя, если вспомнить Библию, Мария была связана с ессеями, а древнегреческое слово *Jes* означает «солнце, огонь, божество». Принадлежавший к ессеям относился к людям огненной расы, а значит и Мария была рождена из небесного огня. Да и само имя Иисус (*Jesus*) значит «огонь, солнце. Бог». В католической молитве «*Ave Regina*» Мария зовется излучением и корнем: «Здравствуй, корень, из которого свет пришел в мир».

Таков скрытый смысл барельефа, расположенного у главного входа в Нотр-Дам. Сама философия древности приветствует входящего, приглашая познать древнее знание средневековых мастеров.

Если посетителю повезет и он сможет подняться по винтовой лестнице к самой вершине второй галереи собора, там можно будет увидеть поражающую своей жизненностью статую старика. Это дух Нотр-Дам, его Алхимик. У старика густые волосы, которые увенчивает фригийский колпак — знак Посвященных. Он облачен в легкий плащ, левой рукой касается балюстрады, правой поглаживает бороду. Он вовсе не погружен в раздумья, а выглядит скорее наблюдателем, о чем свидетельствует и его взгляд — пристальный и острый. Его фигура выглядит крайне напряженной. И вот происходит почти



Собор Парижской Богоматери.
Алхимик

мистическое превращение: плечи старика сгорблены, а грудь и голова начинают подаваться вперед, совсем реально оживает правая рука. Многие потрясенные очевидцы утверждают, будто сами видели, как эта рука шевелилась. Это великолепный символ мастера, ко-



Собор Парижской Богоматери.
Источник у подножия Старого
Дуба

торый в течение долгого времени наблюдал за процессом эволюции материи и наконец увидел чудо, ослепленный светом, и только вера дала ему возможность найти истину и высшее откровение.

Цоколь колонны фасада Нотр-Дам кажется целым рядом загадок для поклонника герметизма. Здесь есть даже название — «предмет мудрых», здесь раскрывается тайна изготовления растворителя, описывается работа над Эликсиром начиная от первого обжига и последнего этапа — окончатель-

ной варки. Ряд этих изображений следует рассматривать последовательно, начиная изнутри и двигаясь по направлению к выходу.

Главный вход ограничивают два контрфорса, на которых имеются небольшие барельефы. На левой колонне показан алхимик в тот момент, когда он открыл Таинственный источник, и эта сцена словно иллюстрирует слова Тревизана:

«Он шел долго; он блуждал по ложным путям и сомнительным дорогам; но наконец достиг цели! Ручей живой течет к его ногам. Он бьет из старого дуплистого дуба.

И вот, отбросив лук и стрелы, которыми он поразил Дракона, Адепт смотрит на светлый ручей, о чьих растворительных свойствах и летучей эссенции рассказывает ему птица, сидящая на ветви».

Но что это такое — Тайный источник? Известно, что его воды способны растворить в себе все, включая золото. Потом же, используя растворенные части, посвященный сможет производить Великое Делание. Сколько философов пыталось найти разгадку этой тайны, но каждый раз они наталкивались на непреодолимую стену, поскольку древние философы сделали все возможное, чтобы сохранить свое знание от непосвященных.

В мифологической традиции этот источник называется источником Магнезии, а поблизости от него располагался другой источник, называвшийся Скала. Форма этого источника напоминала женскую грудь, вытекавшая из него вода была похожа на молоко. При слиянии Воды Магнезии и молока Девы возникала третья вода, «которая никогда не мочит рук». Ее называли Меркурий, реже — Сера, так как эти качества указывали на физический аспект воды.

Аналогичная версия этой алхимической темы находится в некоторых других готических церквях, и хотя содержание у нее религиозное, по сути явления не меняет. Исследователь Витковский так описывает эту картину: «Иисус наполняет огромный бассейн своей кровью из пронзенной копьем груди; Дева сжимает свои груди, и молоко льется в тот же бассейн, теряясь в пучине пламени, где души обоих полов, проходящие Чистилище, обнаженные по пояс, торопятся поймать эту драгоценную влагу, облегчающую их страдания.

Под картиной есть подпись на церковной латыни:

«Пока кровь вытекает из благословенной раны Христа,
И молоко, что Дева из Дев выжимает из груди.
Молоко и кровь бьют ключом, смешиваясь,
Был источник Жизни и источник Добра».

Далее следуют фигуры, описание которых можно найти в притчах Николя Фламель. Они тоже имеют отношение к Чудесному источнику:

«Третья фигура. Представляет собой сад за оградой с калиткой, украшенной изразцами. В центре находится старый дуплистый дуб, у подножия которого — розовый куст с золотыми листьями, а также белые и красные розы, высоко обвивающие этот дуб своими ветвями. И у подножия сего дуплистого дуба бьет фонтан, чистый, как серебро, он течет, уходя в землю; и среди тех, кто его ищет, — четыре слепца, пытающиеся откопать его, и четыре других слепца, которые ищут не копая. Хотя он и находится перед ними, они не могут его найти, кроме одного из них, который нащупывает его своей рукой».

Этот удачливый слепец и изображен в камне в соборе Нотр-Дам-де-Пари.

Далее барельефы показывают процесс приготовления растворителя.

«Четвертая фигура. Изображено поле, на котором находится король в короне, облаченный в красные одежды, подобно Иудею, с обнаженной шпагой в руке; два воина, убивающие детей двух матерей, сидящих на земле и оплакивающих своих чад, и два других воина, сливающих кровь в огромный чан, полный этой крови, куда приходят купаться Солнце и Луна, спускающиеся с неба. И там шестеро воинов, облаченных в белые доспехи, и король производит в воины седьмого, и две матери, одна из которых, облаченная в голубое, плачет, утирая лицо платком, и другая, также плачущая, облаченная в красное».

Источник жизни встречается и в книгах адепта Трисмозина. Он тоже описывает огромный дуб, подножие которого опоясано золотой короной, и от подножия его берет начало Чудесный источник. В листе дерева весело резвятся птицы (люди, писатели, творящие

настоящее и будущее с помощью Слова); и только мрачный черный ворон не принимает участия во всеобщем веселье. Он мрачен, неподвижен и кажется заснувшим. Бедно одетый человек приставил лесенку к дереву и готовится схватить одну из весело резвящихся и ничего не замечающих птичек (между прочим, великолепная аллегория любой предреволюционной ситуации!). Неподдалеку от дуба расположились два мудреца в роскошных одеждах. Они ведут увлеченный спор о смысле бытия, не замечая ни дуба, возвышающегося над ними, ни фонтана, журчащего около их ног.

Надо сказать, что во Франции было немало таких Источников жизни. Чудесных источников, достаточно вспомнить Фонтенбло — символ государственности и незыблемости королевской власти или большинство готических церквей. Такая вода считалась целебной и действительно излечивала многие болезни. Подобные источники находились в Сен-Жермен-де-Пре, парижской церкви Сен-Марсель, поблизости от надгробного камня епископа. Да и в самом Нотр-Дам в центре хоров есть источник, вода которого излечивает все болезни.

Надпись над источником гласит: «Всякий, испивший этой воды, если верит, будет здоров».



Собор Парижской Богоматери.
Алхимик охраняет Атанор

Далее зритель движется к соседнему контрфорсу. Там показан процесс приготовления философского состава. Алхимику остается только наблюдать за результатами своего труда. Рядом показана загадочная сценка: рыцарь в доспехах, стоящий на крыше крепости, пы-



Собор Парижской Богоматери.
Ворон — Гниение

тается копьём защититься от неясной злой силы в виде то ли неровного языка пламени, то ли пламенного луча (или меча?).

Позади рыцаря находится необычное строение на четырех ножках, свод которого состоит из сегментов сферической формы. Впрочем, когда под его сводами замечаешь пылающую массу, становится ясным, что необычное сооружение, как и вся башня — только инструмент Великого Делания, а два огня в печи — потенциальный и виртуальный.

На цоколях колонн собора Парижской Богоматери направо и налево от входа в два ряда, один выше другого, показана серия философских сюжетов. В нижнем ряду находится двенадцать медальонов, в верхнем — двенадцать изображений людей, которые восседают на возвышениях, а между ними расположены колонны трехпластного свода. У людей в руках диски с алхимическими символами.

На левой стороне первый барельеф представляет эмблему ворона, символизирующего черный цвет. Эта эмблема покоится на коле-

нях женщины — символа Брожения. Ворон — это важный момент для средневекового ученого, так как черный цвет — первый в последовательном разложении материй Яйца. Черный цвет всегда указывал на то, что работа идет в правильном направлении, это своего рода компас философа. Ворон — это своего рода печать Делания в той же мере, что Звезда — неременный признак священного предмета.

Черноты алхимик ждет с надеждой и нетерпением, поскольку исполнение его желаний совсем близко. Эта чернота появляется несколько раз, и не только в процессе варки. Ворон возникает перед ученым, чтобы утвердить его в правильности выбранной дороги. Ле Бретон свидетельствует: во время философского Делания процесс брожения происходит четырежды. Впервые — когда возникает первое разделение, второй раз — когда идет первое соединение, в третий — когда тяжелая вода сливается с ее солью, в четвертый — при фиксации серы.

Возможно, это изложение несколько сложно, но прояснить его может средневековый автор со странным именем Неизвестный Рыцарь:

«Во второй операции алхимик закрепляет обычную мировую душу в обыкновенном золоте и выделяет в чистом виде земную неподвижную душу. В этой операции, которая называется Голова Ворона, брожение длится очень долго. В третьей операции присоединяется философская материя или общая мировая душа».

Обе эти операции к варке отношения не имеют, вторая заканчивается появлением черной окраски, третья — ею начинается.

О первом брожении свидетельствует документ XVIII столетия:

«Если материя не испорчена и не оскорблена, вы не можете извлечь наши элементы и основы. Я дам вам указания, чтобы вы могли это понять. Это замечено другими философами. Морьен пишет, что материя должна обладать кислым вкусом и от нее должен

исходить запах тления. Филалет пишет, что на ее поверхности должны образовываться пузырьки и пена, так как это свидетельствует о брожении материи. Это брожение длится очень долго, и надо обладать большим терпением, так как оно осуществляется с помощью нашего тайного огня, который единственный может вскрывать, возгонять и разлагать».

Подавляющее количество описаний Ворона относятся к процессу варки, поскольку в это время происходит объединение наиболее существенных функций прочих операций. Бернар Тревизан сообщает: «Заметьте, что когда компост напитается вашей бесценной водой, он предстанет в виде растаявшего вара, весь черный, как уголь. И вот в этот момент его называют черная смола, обожженная соль, расплавленный Свинец, Магнезия, Дрозд Иоанна. Появляется черное облако, вылетая из соседней части сосуда и поднимаясь над ним; а в нем остается расплавленная материя. Об этом облаке говорит Жак из городка Сен-Сатурнэн: «О блаженное облако, вылетающее из нашего сосуда! В нем затмение солнца, о котором говорит Раймонд (Раймон Луллий, Doctor illuminatissius — Озареннейший наставник. — прим. авт.). И когда эта масса почернела, значит, она мертва и лишена своей формы... Эта влажная, цвета черного серебра, вонючая масса, которая раньше была сухой, светлой, хорошо пахнущей, очищенной серой во время первой операции, теперь должна быть очищена этой второй операцией. Для этого тело лишено души и бывшее его великолепие теперь почернело и подурнело...»

Эта черная масса — ключ, начало и знак перехода ко второй операции приготовления нашего камня. Вот почему говорит Гермес: «Увидев черноту, знайте, что вы на правильном пути». А Гастон де Клав добавляет: «Этим брожением осуществляется процесс отделения чистого от нечистого. Признаками хорошего брожения счита-

ются очень глубокая чистота, отвратительный запах... который воспринимается не обонянием, а рассудком». Однако, рискуя уйти от темы, следует вернуться к герметическим фигурам, которыми изобилует Нотр-Дам.

Второй барельеф содержит аллегорическое изображение Меркурия — это золотой жезл, вокруг которого обвивается змей. По герметической традиции он отражает растворяющие качества Меркурия, который старается впитать металлическую серу, и такое единство никоим образом нарушено быть не может, потому что он удерживает его же собственная сила («отравленный червь, который все заражает своим ядом»). Змей является символом Меркурия в его первичном состоянии; жезл возникает из той серы, что он сумел в себе растворить.



Собор Парижской Богоматери.
Философский Меркурий

Конечное вещество, возникающее при растворении серы, — гомогенное. Если оно правильно приготовлено, то носит название «философский Меркурий». Получилась материя первого порядка, или купороносное яйцо, «для которого нужна теперь лишь постепенная варка, чтобы преобразовать его сначала в красную серу, потом в эликсир, потом в третьем круге в Универсальное Лекарство». Далее философы делают вывод: таким образом, «в нашей работе достаточно одного Меркурия».

На следующем барельефе изображена идущая женщина с развевающимися волосами. Это — Обжигание, поскольку об этом свидетельствует диск, который она прижимает к своей груди — Саламандра, «которая живет в огне и питается огнем».



Собор Парижской Богоматери.
Саламандра — Обжиг

Это чудесное животное является неизменной центральной солью, которая не изменяется никогда, сохраняя неизменными свои свойства даже в остатках сгоревших металлов (поэтому в Средневековье ее называли также Металлическим Семенем).

Когда огонь воздействует на вещество, большинство его частей разрушаются и остаются исключительно чистые и не способные быть разделенными. Нерушимые части возможно выделить только под воздействием щелочи.

Таким образом выражена идея обжига как главная в герметической работе. Но при этом существует огромная разница между обжигом, привычным в химической лаборатории, и тем действием, которое доступно только Посвященному. Обычный огонь здесь не поможет, не требуется и отражатель, однако совершенно необходим тайный огонь, оккультный агент. Интересно, что когда пытаются описать форму этого огня, то он скорее походит не на огонь, а на воду. Это — вложенная Создателем всего сущего в мерт-

вую материю пылающая вода, жизненная искра, дух, живущий в вещах, луч света в холодной и бесформенной субстанции. Казалось бы: достаточно одного шага, чтобы, наконец, прикоснуться к этой вожденной Тайне Делания, но... уже много столетий все так и остается на* том же месте, что и раньше.

О производстве водянистого огня писали много. Например, неизвестный ученый, написавший «Наставления отца Авраама», отмечал: «Эту первичную небесную воду надо извлечь из вещества, в котором она пребывает, что обозначается между нами семью буквами, обозначающими семя (semen), из которого произошло все живое, и неустойчивую и неопределенную поместить в дом Овна, чтобы родился сын. Именно этой воде философы дали столько названий, это также универсальный растворитель, жизнь и здоровье всего. Философы говорят, что в этой воде купаются солнце и луна и сами растворяются в ней. В результате растворения они умирают, — так говорят, но их разум переходит в воды этого моря... Хотя существуют другие способы растворения веществ до их первоматерии, придерживайся этого, сын мой, ибо я знаю его из опыта и из того, что передали нам первые».

Собор Парижской Богоматери. Приготовление Универсального Растворителя



Собор Парижской Богоматери.
Приготовление Универсального
Растворителя

Лиможон де Сен-Дидье пишет по тому же поводу: «...Тайный огонь Мудрецов — это огонь, который алхимик prepares согласно Искусству, или, в крайнем случае, он может быть приготовлен людьми, в совершенстве знающими химию. Этот огонь не горячий



Собор Парижской Богоматери.
Цвета и Стадии
Великого Делания

в обычном понимании, он — огненный дух, заключенный в предмете той же природы, что и камень и, будучи незначительно возбужден внешним огнем, он его обжигает, растворяет, сублимирует и превращает в сухую воду, как говорит об этом Космополит». Но поблизости от этих фигур можно увидеть и другие, определенно указывающие на способы получения тайного огня, заключенного в воде, посредством которого ранее Посвященные могли получить универсальный растворитель, и какая для этого потребуется материя. На это указывает четвертый барельеф Нотр-Дам. Это мужчина, который показывает эмблему Овна. В правой руке он держит какой-то предмет, но рассмотреть его невозможно: время совершенно разрушило его. Можно только догадываться: возможно, это минерал, или кусок материи, или сосуд. Единственное, что можно сказать определенно: данный барельеф символизирует мужской принцип — металлический. В этом случае философы вспоминают слова Пернети: «Адепты гово-

рят, что они извлекают свою сталь из чрева барана и называют эту сталь своим магнитом».

Далее действие разворачивается сразу на трех панно, аллегорически показывающих цвета Делания. Их описания часто встречаются в эзотерической литературе.

Цвета должны идти в строгом порядке — от черного к красному, обязательно проходя через белый, «в природе ничего не делается резко», а потому в этом переходе существует множество промежуточных цветов, хотя эти цвета никакой информации дать не могут, поскольку кратковременны и поверхностны. В отличие от них основные цвета длятся дольше, мало того, они принимают вид материи, сигнализируя об изменениях в ее структуре. Именно не мимолетные оттенки, а та окраска, что способна передаться целиком, получает отражение во внешнем мире и при своем появлении растворяет все остальные цвета.

Цветовые этапы имели большое значение в процессе Великого Делания, они были обобщенными символами с конкретными и зачастую очень обширными значениями. Ни для кого не является секретом, что цветовой язык плотно взаимосвязан с религией; самое яркое свидетельство тому — витражи готических соборов.

Черный цвет приписывался Сатурну, тяжелой планете, символу свинца. В герметизме он назывался Черным Драконом или Свинцом Философов, в магии — Черной Курицей. Во все времена Черный был Осирисом и Тьмой, Черным Богом, киммерийскими тенями, черными розами для дьявола, первичным Хаосом, ночью, землей, смертью.

Однако день сменяет ночь, и тьма сменяется светом, белым цветом. Материя очищается от грязи, сверкает алмазным ослепительным блеском и предстает в виде твердых зерен. Белый цвет — это непорочность, невинность и чистота, это цвет Избранных, сознательно

оставивших путь Тьмы, чтобы идти к Свету, вновь и вновь обновляясь духовно. Пьер Дюжоль говорит: «Это слово — «белый» — было выбрано по глубоким философским соображениям. Белый цвет на большинстве языков обозначает благородство, величие, чистоту... Слово «белый» обозначает тех, кто возродился, умывшись кровью Агнца; они всегда носят белую одежду... Посвященные носили белые одежды. Благородные — также».

Красный цвет символизировал огонь, превосходство духа над материей, экзальтацию, могущество и господство. Когда Философский Камень достигал красного цвета, он обретал способность лечить прокаженных, делать из обычных (больных, искалеченных) металлов золото.

Парацельс в своей «Книге Делания» так описывает окраски этапов Делания: «Хотя было несколько элементарных цветов, — как лазурный, в частности принадлежащий к земле, зеленый — воде, желтый — воздуху, красный — огню, — однако черный и белый цвета относятся непосредственно к спагирическому искусству, в котором также имеются четыре первоначальных цвета: черный, белый, желтый и красный.

Черный — это корень и первоисточник других цветов, поскольку любая черная материя может отражаться в течение необходимого для этого времени таким образом, что последовательно появятся три других цвета. Белый цвет следует за черным, желтый за белым и красный за желтым. Любая материя, достигнув стадии четвертого цвета, посредством отражения приобретает своего рода природную окраску».

Три основных цвета, о которых говорится в Делании, непременно присутствуют и в религиозной витражной живописи. Так, Богоматерь всегда показана в одеяниях голубого цвета (который соответствует черному). Бог облачен всегда в белое, а Христос — в красное.

Не напоминает ли вам это сочетание три цвета французского флага, придуманного Посвященным — Луи Давидом? Если расшифровать цветовую символику знамени, темно-синий цвет, незаметно переходящий в черный, является символом буржуазии; белый — простого народа (простой — в буквальном смысле этого слова); красный — монархии, абсолютной власти.

С помощью цветовой символики собор словно хочет сказать всем нам: вы сможете разбить одну за другой все книги, спрятанные философами, отодвинувшими нас от своего Круглого Стола, за семью печатями (ярчайший пример тому — Апокалипсис). Это будет борьба, но без борьбы и опасностей последует только победа без славы.

Точно так же, как один цвет отличается от другого, существующий режим (или — иными словами — цветовой регистр) отличается от предыдущего. Режим — это всего лишь способ сохранить, увеличить и заставить жизнь дать прибыль благодаря тем качествам, которые камень получил при рождении. А механизм приводится в действие исключительно с помощью чередования цветов. Филалет пишет: «Познавший Режим будет уважаем князьями и великими мира сего... Мы от вас не скрываем ничего, кроме Режим».



Собор Парижской Богоматери.
Четыре элемента и две природы

И наконец, совсем немного о запахе, без которого картина была бы неполной. Филалет говорит: «Земля — черная. Вода — белая. Воздух ближе к Солнцу, поэтому он желтый, эфир же красный. Смерть также, как уже было сказано, черная, жизнь — полна света.



Собор Парижской Богоматери.
Атанор и Камень

Больше света — больше чистоты, ближе к ангельской природе, а ангелы — это чистые огненные духи. Разве не неприятен запах смерти и тления? Этот смрадный запах у философов обозначает фиксацию; наоборот, приятный запах указывает на летучесть, потому что она приближает к жизни и теплу».

Шестой по счету барельеф собора Парижской Богоматери изображает Философию. Диск, который она держит в руках, содержит символику креста.

А теперь рассмотрим барельефы на правой стороне.

Из-за своего расположения они сохранились плохо — потрескались, почернели. Семьсот лет им приходилось бороться с ветрами, а потому сейчас можно увидеть подчас только бледные силуэты прошедшего великолепия.

В первом ряду справа на седьмом барельефе можно различить фигуру грифона — животного с головой и грудью орла и львиным туловищем. В лапе он держит камень. Здесь же можно заметить различные приборы, необходимые алхимикам для получе-

ПИЯ Философского Камня, и продольный разрез Атанора. Дальше тоже встречаются изображения грифона, который содержит указания на то, какие именно качества предмета требуется соединить для философской материи. На изображении прочитывается иероглиф первого соединения, который Посвященные называют орлом, и работа над ним ведется долгая, нудная и совершенно неинтересная.

Далее проводится серия операций, предназначенных для объединения Серы и Меркурия; их общее название «Сублимация». Меркурий должен быть освобожден от наиболее грубых частей земного происхождения. Твердое тело должно быть растворено и ассимилировано. Задача алхимика — заставить свет выйти на поверхность, как из земной могилы, и такой процесс называется «заставить орла летать».

Филалет пишет: «Знайте, что приготовление Летящих Орлов — это первая ступень совершенства и, чтобы ее понять, надо обладать подвижным и деятельным талантом... Чтобы ее достигнуть, нам пришлось много потрудиться, провести много бессонных ночей. Поэтому знайте, начинающие, что вы не преуспеете в этой первой операции без большого труда... Поймите, брат мой, что говорят Мудрецы, замечая, что ведут своих орлов, чтобы победить льва, и чем меньше орлов, тем бо-



Собор Парижской Богоматери.
Соединение Серы с Меркурием

лее трудна борьба и тем труднее победить. Для нашего Делания нужно не меньше семи орлов, и даже нужно, чтобы их было девять. И ваш философский Меркурий — это птица Гермеса, которую называют также Гусем, Лебедем и иногда Фазаном».



Собор Парижской Богоматери.
Изготовление Универсального
Растворителя

При этом Орел и Лев — это символы двух природных сил: Лев — статичная сила, а Орел — воздушная. Эти две стихии бьются до тех пор, пока Орел не потеряет свои крылья, а Лев — голову. После этого они сливаются и становятся едиными. Это одушевленный Меркурий.

На девятом барельефе показана Женщина, которая призвана помочь понять тайну Универсального Растворителя. На диске, который она держит перед собой, изображена дубовая ветвь. В одной руке женщина держит доску, чем-то напоминающую доску от бочки, и это намек на то, каким образом

надлежит строить герметический сосуд. Эта женщина свидетельствует, что без природного огня здесь, на земле, ничто не способно произрасти.

Этот дух разлит повсюду, но только опытный алхимик в состоянии понять, в какой момент и где именно этот дух сможет материализоваться. Кроме того, он должен отыскать такую субстанцию, которая сможет воплотить этот духовный принцип.

Анонимные авторы пишут: «Начало всех вещей — в воздухе, но их главная часть — в земле». И далее сообщается: «Вода, которой мы пользуемся... несет в себе качества неба и земли; поэтому она и есть Всеобщий Растворитель любой Природы; именно она открывает двери нашего герметического кабинета; в ней заключены наши Король и Королева; она их ванна... Это Источник Тревизана, в котором Король освобождается от своей пурпурной мантии, чтобы одеться в черное... Это правда, что эту воду трудно найти: об этом нам говорит Космополит в своей Загадке, что она была очень редка на острове...»

Другие авторы также пытались описать эту воду, хотя подобрать для ее точного определения слова человеческого языка очень трудно, а потому, конечно же, гораздо удобнее пользоваться символами и аллегориями, как это было описано выше. Многие философы говорили об этой воде как о внешне напоминающей ту, что дают облака, но свойства ее напоминают больше сталь и магнит, в большей степени последнее. Эта вода-магнит притягивает влияния всех светил, включая Луну и Солнце, и неба, после чего передает их земле. Причем сталь эта (или магнит) «находится в чреве Овна, что значит начало Весны, когда Солнце находится в знаке Овна...»

Достаточно верно описывает воду Фламель, когда пишет о дуплистом дубе, откуда истекает источник, водой которого садовник поливает цветы на клумбе. Поскольку дуб внутри полый, то по своей функции он напоминает бочку; ее предназначение — служить для полива растений, чтобы после этого стать еще лучше. Это — одна из величайших философских тайн, поскольку, не имея специального сосуда, нельзя будет осуществить ни брожение, ни очищение необходимых элементов.

В книге брата Василия Валентина «Двенадцать ключей» помещен рисунок, где можно увидеть этот сосуд и дым, исходящий из него:

видимо, вода в сосуде кипит и испаряется. В конце этого столба дыма видно окно, сквозь которое одновременно можно видеть Солнце и Луну (намек на происхождение воды) и вместе с тем на ее качества. Это Меркуриальный Укус, который циркулирует между



Собор Парижской Богоматери.
Символ тела на стадии фиксации

небом и землей. Однако ко всему этому описанию непременно нужно присовокупить и замечательные слова Адептов о том, что Дух оживляет, а Слово убивает.

Далее на фронтоне следует символ Льва. Он сложен, поскольку только одному понятию не подчиняется. Дело в том, что этот символ часто употребляется, но каждый раз при этом имеются в виду его различные качества. Например, в сюжете с Грифоном Лев являлся символом неподвижного состава вещества, в случае контраста с летучестью утра-

чивающим лучшую свою часть, а именно голову. Но теперь это значение не имеет больше смысла.

Лев как в алхимии, так и в природе всегда считался знаком золота, он — воспринимающая материя для Тайного Огня, Всемирного Разума, и используется для изготовления растворителя. Лев совершенен, он олицетворяет могущество и не подвергается порче. По традиции Льва изображают также в виде Рыцаря с поднятым мечом. Первый магнитный агент, получаемый при изготовлении

растворителя, называется Зеленый Лев, поскольку не только обладает этим цветом, но и его качествами состояния новорожденности (зеленый и терпкий в сравнении со зрелым и красным. Мышь и Свинец в сравнении с Золотом и Серебром). Это юный металл, над которым еще не успела поработать эволюция, однако в нем содержится такое огромное количество энергии, которая непременно пригодится в дальнейшем. Несовершенство этого элемента временное, и именно из него потом появится высшее совершенство, это камень эликсира. Адепты называют его также зеленым Купоросом, Майской Розой, Изумрудом философ, Растительным камнем, и таких наименований множество. Мэтр Арнольд из Виллановы пишет: «Наша вода несет листья деревьев, сами деревья, все, что имеет зеленый цвет, —



Собор Парижской Богоматери.
Философская сера

чтобы обмануть безумцев». Материя Красного Льва аналогична Зеленому, однако состояние ее таково, что она обладает свойствами герметического золота (Красного Льва). Василий Валентин пишет: «Растворь и питай истинного Льва кровью Зеленого Льва, поскольку кровь связывает Красного Льва и делает летучей кровь Зеленого, поскольку обе они одной природы». Однако какой именно Лев имеется в виду на барельефе собора Парижской Богоматери? На этот вопрос уже никто не в силах ответить.

Следующий символ изображает чудовище, несущее в своем облике черты петуха и лисы. Василий Валентин пишет о нем: «Соль Звезд (негорящая красная Сера — прим. авт.), она защищена от порчи; и когда нужно будет, заставит их взлететь птицей, и Петух сожрет Лису, прыгнет в воду и утонет, а потом, обретая жизнь с помощью огня, будет разорван Лисой».



Собор Парижской Богоматери.
Союз Фиксированного и Летучего

После мутанта петуха-лисы показан следующий барельеф — Телец. Он представлен в виде зодиакального знака, поскольку этот прием очень удобен (Телец — второй по счету знак зодиака, для первого Делания — месяц подготовительных операций; для второго — режим элементарного огня). Телец — солнечный знак. Сера и мужской принцип (в то время как Корова — знак Луны, Меркурий, женский принцип). По словам Гермеса, Солнце является отцом Камня. Всего в нижнем ряду находятся 12 медальонов, но так как два из них подверглись необратимым разрушениям, рассмотреть можно только 10 из них. Пятый и одиннадцатый утрачены навсегда. Обратим внимание на контрфорс, разделяющий центральный вход и северный портал. Здесь изображен рыцарь, выбитый из седла, который пытается цепляться за гриву взбешенной лошади. В этом случае имеется в виду выделение чистых и статичных частей посредством эфирных и летучих, которое происходит в процес-

се философского Растворения. Конь — это дух, его легкость и невесомость, всадник — центральная часть металлического вещества. При этом в каждой ректификации лошадь избавляется от своего седока, но он вновь находит способ исправить положение. И снова лошадь подчиняется и несет на себе грубость и тяжесть.

Летучему веществу крайне трудно абсорбировать статичное. Чтобы операция прошла удачно, придется приложить максимум усилий, терпения и выдержки и, кроме того, обладать даром предвидения. Только так из Зеленого Льва может появиться Красный.

Конь собора Парижской Богоматери той же породы, что и крылатый Пегас. Пегас тоже сбрасывает со своей спины Беллерофонта, он одним ударом копыта открывает источник Иппокрена.

Второй сюжет изображает Инициатора, в одной руке которого находится рог Амалтеи, а в другой зеркало. Неподдалеку от Инициатора изображено древо жизни. В целом сюжет расшифровывается следующим образом: зеркало — начало труда, древо жизни — его конец, а результат — рог изобилия.

Первичная материя, которую выбирает мастер, называется Зеркалом Искусства. Мора де Респур пишет о нем так: «Все философы говорят о Зеркале Искусства потому, что главным образом по нему изучали состав металлов в венах земли... Это то же самое, чему учит



Собор Парижской Богоматери.
Аллегория ректификации

Космополит, когда, говоря о Саре, пишет: «В ее королевстве есть зеркало, в котором виден весь мир. Тот, кто посмотрит в него, может увидеть и понять три части всемирной Мудрости, и таким образом он станет разбираться в этих трех царствах, как Аристотель, Авиценна

и некоторые другие, так же хорошо, как их предшественники, видевшие в этом зеркале, как был создан мир».

А Василий Валентин говорит, что в Зеркале Философского Знания «виден наш Меркурий, наши Солнце и Луна; с помощью которого можно показать и доказать любому неверящему Фоме слепоту его крайнего невежества». Это алхимическое сокровище способно дать мастеру Знание, Богатство и Здоровье. Именно оно является неисчерпаемым рогом изобилия



Собор Парижской Богоматери.
Знак Весов

земных благ и одновременно атрибутом Терпения и Истины, а также Высшего Знания.

Следующее аллегорическое изображение — Весы, вуаль с которых откидывает алхимик. Об этом символе никогда не было принято говорить много. Все, что сказал о нем Василий Валентин: «Надо отдать белого лебедя человеку с двойным огнем». Еще один неизвестный автор сообщает: «Мы начинаем наше герметическое Делание с объединения трех принципов, взятых в определенной пропорции, которая заключается в том, что половина веса тела должна уравновешиваться разумом и душой». Прочие же просто предпочитали

хранить молчание по этому поводу, говоря, что только природе известна тайна гармонии, а искусство о ней ничего не знает.

На одном из медальонов Нотр-Дам изображено редко используемое растворение обычной ртути для получения общего Меркурия философов. Мастера утверждают, что очищенный и перегнанный Меркурий начинает проявлять огненные качества. Только в этом случае он сможет стать растворителем.

На медальоне, посвященном этой операции, изображена королева на троне, которая бьет ногой слугу, держащего в руке чашу. Эта аллегорическая иллюстрация процесса многим мастерам представляется спорной, как и он сам, но, поскольку изображение все же существует на фасаде Нотр-Дам,



Собор Парижской Богоматери.
Королева сражает Меркурия

приведем его описание Сабинном Стюартом де Шевалье: «Чтобы получить философский Меркурий, надо растворить обычный Меркурий так, чтобы вес его не уменьшился, ибо вся его субстанция должна обратиться в философскую воду. Философы знают природный огонь, который проникает до самых глубин Меркурия; они также знают растворитель, который его обращает в серебристую воду, и эта вода является самой ценной вещью в мире». Как уже упоминалось, большинству философов это изречение представляется спорным, поскольку необходимая им минеральная и металлическая вода по виду похожа на камень. Она легкоплавкая, твердая, бьющая-

ся. Одним словом, это сгущенная вода в виде каменной массы. Это и есть Универсальный Растворитель.

Следующий далее медальон изображает старика. Он согнулся под аркой и изнемогает от стужи и усталости. Старик опирается на



Собор Парижской Богоматери.
Стадия Сатурна

что-то напоминающее массивный камень, а на его левую руку брошено подобие муфты. Это первый этап второго Делания, во время которого находящийся в центре Атанора герметический Ребис уже чувствует, как его части готовятся к расчленению, и он должен быть уничтожен.

Это время царствования Сатурна, зимы, когда во время всеобщего холода спокойно, но в то же время активно рождается огонь колеса, а семена

внутри философской земли, посреди черного цвета, разложения, начинают испытывать процессы брожения. Василий Валентин так описывает это состояние: «Я слабый, немощный и больной, поэтому я лежу в могиле... Огонь мучает меня и смерть портит мою плоть и кости».

На шестом медальоне можно угадать вариацию второго: коленапроклоненный, с молитвенно сложенными руками Адепт находится перед зеркалом, где угадывается подобие женского бюста, под которым подразумевается Природа. Зеркало, в котором открываются все тайны природы, является символом предмета Мудрецов.

На седьмом медальоне показан старик, которому предстоит войти в таинственный Дворец, вход которого закрыт пологом от взглядов непосвященных. Старик приподнял полог, делая первый шаг на пороге долгого пути — получения агента, который сможет восстановить твердое вещество в той же форме, что соответствовала его изначальной природе.

На эту же операцию указывается в трудах, когда говорится об оживлении тела (имеется в виду оживление мертвых металлов). Это и есть первая дверь, или вход в таинственный Дворец. Входящий старик — это тайный агент, Меркурий, а как его изготовить, свидетельствуют сразу несколько барельефов. Дворец — это философское золото. Непосвя-



Собор Парижской Богоматери.
Предмет Делания Мудрецов

щенные его либо не замечают, либо презируют. Это то золото, которое обычно скрывается под нищенскими лохмотьями. Здесь прослеживаются аллюзии на Красного и Зеленого Львов — растворителем и растворимым. Старик — безусловно то же, что и Сатурн (Растворитель, пожиратель собственных детей); когда-то он был покрыт зеленой краской, а Дворец — красной.

Следующий сюжет медальона Нотр-Дам показывает встречу короля в венце и старика, летучего вещества и Растворителя. Во время такой встречи — Соединения — поднимается буря, и философы говорят о «едкой битве». Николя Фламель изображает это соединение аллегорической битвой орла и льва, а Василий Валентин — лисы

саж платья на ней зеленый, накидка — красная; наконец, два Близнеца, один — изумрудный, второй — рубиновый.

Идею Гийома Парижского можно с полным правом назвать гениальной — это послание потомкам, вылепленное на фасаде собора, а потом с исключительной экспрессией повторенное в витражном окне



Собор Парижской Богоматери.
Фрагмент северного портала

розы. Сначала инертная и холодная, она оживает под солнцем, начинает вибрировать, сиять, искриться. Она становится прозрачной и светлой, как Истина. Это факел философской мысли, который озаряет храм откровения — Нотр-Дам.

Теперь от главного входа можно перейти к северному portalу, который называется порталом Девы. На среднем карнизе находится тимпан, в самом центре которого размещен атрибут из жизни Христа — саркофаг. Там можно увидеть семь

кругов с символами семи планетарных металлов: золото — Солнце, ртуть — Меркурий, свинец — Сатурн, бронза — Венера, серебро — Луна, олово — Юпитер, железо — Марс.

Над центральным кругом возвышается конус, а остальные круги похожи друг на друга. При этом симметрия носит расходящийся характер, как пишут в средневековых трактатах:

«Посмотри на небо и на планеты, и ты увидишь, что Сатурн выше всех; за ним идет Юпитер, потом Марс, Солнце, Венера, Меркурий и, наконец, Луна. Заметь теперь, что Марс легко превращается

в Венеру, но не Венера в Марс, так как она лежит ниже. Соответственно, Юпитер легко переходит в Меркурий, так как он выше Меркурия. Сатурн — выше всех. Луна ниже; Солнце смешивается со всеми, но никогда не улучшается низшими. Кроме того, ты отметишь, что есть большое соответствие между Сатурном и Луной, между которыми — Солнце; также между Меркурием и Юпитером, Марсом и Венерой, а между теми — Солнце».

На возможность мутаций планет между собой определенно и императивно указано на входе в собор Парижской Богоматери. В центре находится Солнце, на крайних розетках можно увидеть Луну и Сатурн, потом — по разным сторонам от Солнца — следуют Меркурий и Юпитер, Венера и Марс.

Окружность роз соединена линией, на которой заметны четыре креста и, кроме того, три изгиба. Причем у одного изгиба завиток простой, а у двух других удвоенный. Это нарушает симметрию, что доказывает: эти элементы не несут декоративного характера. Подчеркивает данное предположение и неоправданно свободное пространство слева.

Четыре креста традиционно символизируют несовершенные металлы. Два совершенных металла — это изгибы с двойными витками. Существует также один металл полусовершенный. Это Меркурий, и он изображен в виде простого изгиба.

В пяти нишах, расположенных ниже тимпана, находится ряд любопытных фигурок. Собака и голуби встречаются в описании перегнутого Меркурия. Собака отделяется от компоста в виде черного порошка, а голуби требуются для одухотворения философского Меркурия. Ягненок указывает на облагораживание мышьяка, а повернутый спиной к зрителю человек — символ перехода как статичного обращения в летучее, так и летучего в статичное. Как пишут об этом в средневековых манускриптах:

«Ровно в полночь Дева-Мать
 Нам зажгла светила лик;
 Можем в этот чудный миг
 Бога братом мы назвать».

Период же, когда от нее можно добиться максимальной активности, — это весна, а потому земную весну называют также Майской Розой, месяцем Девственной Матери Марии.

Южный вход собора Парижской Богоматери чаще называется входом святой Анны. Изображения на портале Грийо де Живри описывает следующим образом:

«Посмотри на вылепленные изображения епископа, держащего в руках сосуд с сублимирующимся философским Меркурием; он учит тебя происхождению священного огня; и капитул, по старинной традиции держащий эту дверь закрытой круглый год, указывает, что именно здесь не общепринятый путь, известный толпе и предназначенный для малого числа избранных Премудростью».

В простенке входа по направлению от основания к архитраву находится эзотерический символ Нотр-Дам — статуя святого Марселя с епископской митрой на голове и под балдахином. Пьедестал, на котором стоит статуя, декорирован четырьмя столбиками и исключительно изысканным изображением дракона в византийском стиле. Еще ниже находится рельефный фриз, объединенный с цоколем великолепным орнаментом. Статуя святого Марселя исполнена очень благородно и просто, и никакого тайного содержания, по мнению большинства исследователей, в ней нет.

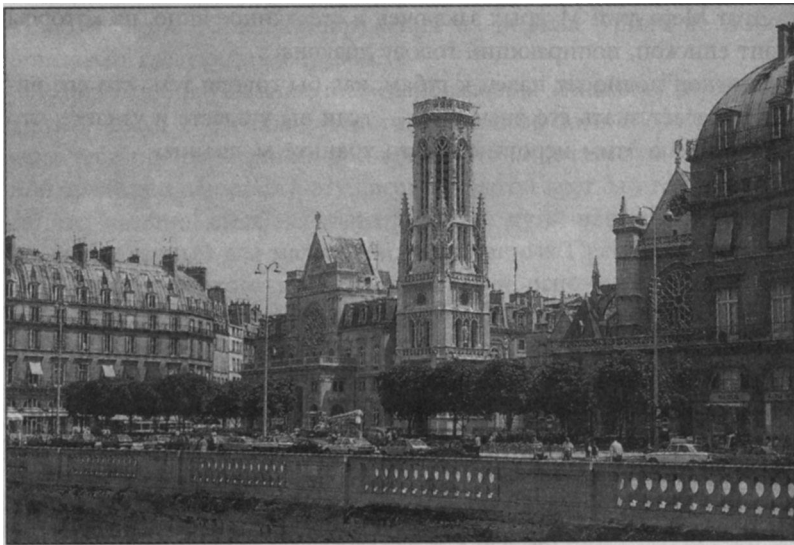
Однако, поскольку так или иначе святой Марсель — действительно символ великой каменной эзотерической книги Нотр-Дам, то, по нашему мнению, эта статуя представляет собой нечто большее, а именно синтез всего Великого Делания древних философов. Поэтому лучше обратиться к словам Камбриеля о епископе и драконе: «...Этот дра-

кон находится против паперти, извиваясь над человеком, окруженным пламенем, а конец его хвоста касается человека, чтобы указать, что он от него произошел... Голова его находится у подножия епископа... Я должен пояснить, что на этого человека, выходящего из пламени, при помощи летящих орлов, представленных в виде цветов, состоящих из четырех соединенных лепестков, которые окружают низ ящика, произошел вавилонский дракон, или Меркурий Мудрых, о котором говорит Николя Фламель.

Этот Меркурий Мудрых заключен в стеклянное яйцо, на котором стоит епископ, попирающий голову дракона.

Епископ подносит палец к губам, как бы говоря тем, кто его видит и желает знать его значение, — если вы угадаете и узнаете, что я изображаю этим иероглифом, то храните молчание».

История Парижа потрясает своим разнообразием, величием, глубиной и трагичностью, о чем свидетельствуют и многие его соборы. И если собор Парижской Богоматери, о котором можно было бы рассказывать бесконечно, является жемчужиной эзотерической мысли, воплощенной в камне, «второй (скрытой) историей», по выражению П. Д. Успенского, то при взгляде, например, на церковь Сен-Жермен Л'Оксерруа прежде всего вспоминаются пе-

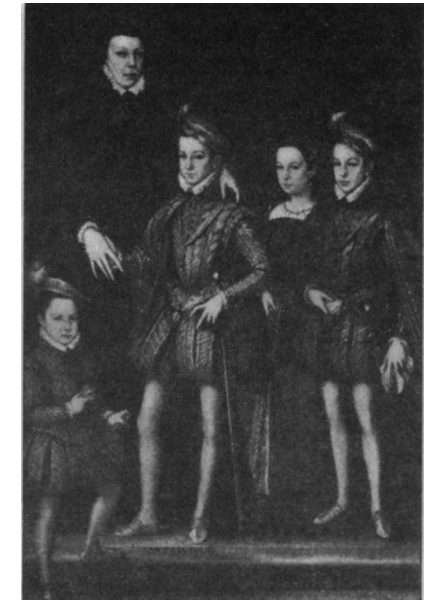


Церковь Сен-Жермен Л'Оксерруа

чальные события первой, видимой истории, однако она тоже существовала, и от нее мы тоже не можем отказаться.

Церковь Сен-Жермен Л'Оксерруа была возведена в XIII столетии на месте бывшего святилища времен Меровингов (VII в.). Она располо-

жена на площади Лувра, напротив восточного фасада дворца. Со времен Средневековья до настоящего времени нетронутыми остались только алтарная часть собора и его входной портал. Что касается транспта, главного нефа и портика, то они были возведены в XV столетии. Архитектурные формы этой церкви исключительны, изысканны, они являют собой образец идеального стиля пламенеющей готики. Однако внимание буквально всех посетителей приковано к романской колокольне XII в., отреставрированной в XIX в., поскольку как раз с ней связаны печальные события «первой» человеческой истории, а конкретно — с именем двух королей из рода Медичи — Марии и Екатерины. Всем известно чудовищное событие, произошедшее в Париже в ночь с 24 на 25 августа 1572 г., на праздник Святого Варфоломея. Выражение «Варфоломеевская ночь» стало с тех пор нарицательным. Видимо, ненависть французов-католиков к своим же соотечественникам протестантам достигло своего апогея: католики начали их массовую резню.



Екатерина Медичи с детьми

То, что протестанты должны быть уничтожены, королева Екатерина Медичи решила уже давно, она много лет вынашивала свое решение, которое, будучи реализованным, только заставило с новой



Ф. Клуэ. Портрет Карла IX

силой вспыхнуть религиозный фанатизм и породило гражданскую войну во Франции.

Массовая резня в день Святого Варфоломея, естественно, не была просто жестоким развлечением католиков; даже для тех совсем не гуманных времен это было слишком. На самом деле предпосылки к этому событию были чисто политические. Лидер гугенотов адмирал Гаспар де Колиньи поддержал короля Карла IX в том, чтобы война Нидерландов против Испании продолжалась.

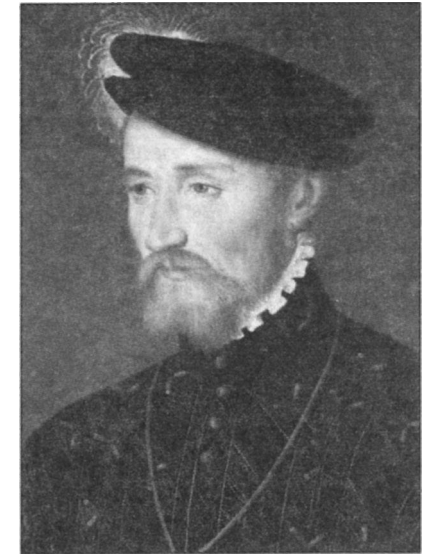
Адмирал считал, что таким образом можно будет избежать подобного же развития событий во Франции. Однако мать короля Екатерина Медичи к этому времени уже всерьез тревожилась из-за того, что влияние адмирала-гугенота на ее сына росло, а это всерьез подрывало ее участие в политике Франции, грозя свести его на нет. Она постоянно подтравливала главу католической элиты герцога Франсуа де Гиза убить Колиньи, однако эта затея закончилась вовсе не так, как рассчитывала королева, и в результате заговора с участием самого короля убит был как раз Франсуа де Гиз.

Дело принимало серьезный оборот, и требовалось срочно взять реванш, для которого был нужен только подходящий повод. И этот повод представился, когда король Карл решил наконец прекратить религиозную вражду в стране с помощью политического брака.

18 августа 1572 г. дочь Екатерины Медичи и сестра Карла IX Маргарита, королева Марго, вышла замуж за короля Генриха Наваррского, главу гугенотов, будущего короля Франции Генриха IV. На это событие в Париж, который по словам будущего короля, «стоил мессы», были созваны все виднейшие представители протестантской партии.

Другого такого удобного момента, чтобы разом покончить со своими врагами, трудно было придумать. Однако даже Екатерина Медичи не предполагала, что события примут столь серьезный оборот. Она рассчитывала ограничиться убийством ненавистного адмирала Колиньи, подослав к нему наемного убийцу. 22 августа на Колиньи было совершено нападение, но завершилось оно полным провалом. В результате представители протестантов пришли в бешенство, узнав, что их лидера пытались убить. А кто заказчик преступления, узнать было несложно, тем более что король пообещал лично проследить за ходом расследования. Судьба Екатерины висела на волоске, и ее имя было бы произнесено уже через несколько дней.

Медлить королева-мать больше не могла. Она созвала в своем дворце Тюильри тайное совещание, на которое пригласила католическую элиту, и теперь уже приказ об окончательной расправе с протестанта-



Портрет Франсуа де Гиза

ми прозвучал императивно. Что же касается Карла IX, к тому времени непрерывно болевшего и вообще склонного поддаваться давлению, то он вынужден был согласиться на предстоящее кровопролитие: католи-



Сен-Жермен Л'Оксерруа

ческая партия была озлоблена до крайности и теперь представляла для него гораздо большую опасность, чем протестантская. Католики, и прежде всех королева-мать, вели себя сяростью раненых, а потому особенно опасных зверей; они не остановились бы ни перед чем, если бы им помешали исполнить задуманное. Карл понял это сразу и подчинился судьбе. На следующий день в Лувре все дворяне-католики были уже вооружены необходимыми инструкциями по поводу окончательного искоренения протестантов.

Бойня произошла перед самым рассветом 25 августа, и возвестил о ней колокол церкви Сен-Жермен Л'Оксерруа. По этому сигналу католики бросились громить дома гугенотов, которые позаботились заранее отметить. Первой жертвой стал враг королевы адмирал Колиньи, которого с удовольствием убил, отомстив таким образом за смерть своего родственника, герцог де Гиз. Генриху Наваррскому и принцу Конде только чудом удалось избежать неминуемой смерти и спрятаться от преследователей. Что же касается простых приверженцев протестантизма, то их участь оказалась гораздо печальнее, чем привилегированных особ. Католики находили их

дома, заранее отмеченные белыми крестами, врываются в них, круша все на своем пути. Пользуясь вседозволенностью, толпа устраивала погромы, убивала, грабила и насиловала. Все узкие улочки Парижа стали непроходимыми от огромного количества трупов, которые сваливались в кучи. Религиозный фанатизм не знает жалости, а потому пощады не было никому, даже младенцам. Только через много часов тела погибших протестантов были сброшены в Сену.

25 августа король был вынужден издать приказ о прекращении резни, но остановить ее оказалось гораздо труднее, чем начать — ударами колоколов Сен-Жермен Л'Оксерруа. Мало того, безумие, начавшееся в Париже, со скоростью лесного пожара распространилось на многие французские провинции. Массовые избиения протестантов прошли в Орлеане, Лионе, Бордо и Боргезе, и католики в провинции не отставали в своем религиозном рвении от столичных. В конечном счете беспорядки на местах продолжались с августа до октября.

До сих пор неизвестно число жертв как с одной, так и с другой стороны. Представители католической партии утверждали, что было убито около 2000 человек, тогда как один из протестантов, герцог де Сюлли, которому чудом удалось спастись в этой резне, утверждал, что погибло не менее 7000 французских граждан. По данным современных историков, только в Париже было убито не менее 3000 протестантов. Кажется невероятным, но это дикое событие было воспринято многими политическими и религиозными европейскими деятелями с необычайным воодушевлением. Одобрение происходящему выразил король Испании Филипп II, а папа римский Григорий XIII даже посчитал необходимым отдать приказ о чеканке специальных знаков в честь подобного сомнительного «торжества» католической церкви.

Трудно описать состояние чудом оставшихся в живых после резни в ночь святого Варфоломея протестантов. Они пребывали

в ужасе, отчаянии и крайней растерянности, поскольку подобные братоубийственные меры, исходящие от соотечественников, естественно, вызывают, как минимум, страх и полную неуверенность в завтрашнем дне. Но уж поскольку они в любом случае оставались подданными французского короля, то с полным правом могли бы требовать объяснений от своего монарха, и ему пришлось дать эти объяснения. Карл IX не был настолько бессовестным, чтобы признать справедливость этой резни; он не отрицал чудовищности произошедшего, однако заявил, что крутые меры явились всего лишь защитной реакцией католической партии, которой сделалось известно о тайном заговоре гугенотов против французской короны. Таким образом, заговор был устранен радикально, а бескровного восстановления справедливости, как правило, не бывает...

Что же касается благих целей, которые будто бы преследовала резня в ночь святого Варфоломея, — прекращение распри на религиозной почве во Франции и насильственное уменьшение количества сторонников протестантизма, напротив, колокола Сен-Жермен Л'Оксерруа возвестили о начале нового витка религиозной нетерпимости и фанатизма.

События Варфоломеевской ночи известны всем, тем более что они замечательно описаны П. Мериме в «Хронике времен Карла IX» и, конечно, знаменитом романе А. Дюма «Королева Марго». Понятно, что никого уже не волнует, насколько правдиво были изображены авторами исторические моменты, да это и неважно. Главное, что оба писателя сумели исключительно верно передать атмосферу тех страшных дней, которые заставили многих французов вспомнить об апокалипсисе.

Видимо, тема апокалипсиса, возмездия и человеческой жестокости прочно связана с парижским собором Сен-Жермен Л'Оксерруа. О правомерности справедливости, лишенной милосердия, люди за-

думываются под сводами этого собора и в тот момент, когда вспоминают события и имена, с которыми эта церковь была связана несколько позже, — супруги Генриха IV и матери Людовика XIII Марии Медичи и ее фаворита Кончино Кончини, флорентийца, происходившего из сенаторского рода, авантюриста по натуре. Во французской истории он больше известен под именем маршала д'Анкара, фактически ставшего правителем страны после убийства Генриха IV. Этот человек долгое время казался всемогущим, но Сен-Жермен Л'Оксерруа заставила многих вспомнить о том, что *sic transit gloria mundi* («так проходит слава мирская»).

Став супругой французского короля Генриха IV, Мария Медичи привезла с собой целую свиту, чтобы не чувствовать себя одинокой в чужой стране. Среди многочисленных придворных находились также двое — мужчина и женщина, которые сыграли в истории Франции роковую роль. Этим мужчиной был Кончино Кончини, а женщину звали Леонора Дози. Эта удивительно умная, ловкая и честолюбивая женщина была молочной сестрой Марии Медичи. Поскольку они воспитывались вместе, то были близкими подругами. Леонора Дози пользовалась у Марии Медичи непререкаемым авторитетом. Мало того, изве-



А. Бронзино
Портрет Марии Медичи



Портрет Генриха IV

сти шталмейстера и нотариуса. Современники, знавшие его, утверждали, что он «тщеславен и хвастлив, смел и ловок, обладает честолюбием и хитростью, да к тому же еще он беден и жаден».

Хотя Леонора Дози и Кончини знали друг друга достаточно давно, но познакомиться поближе им удалось только во время переезда Марии Медичи из Италии во Францию. Леоноре внезапно понравился Кончини, а поскольку она привыкла потакать собственным желаниям, то немедленно устроила так, что молодой придворный оказался в ее постели. Ему, безусловно, льстило внимание дамы, состоявшей в столь близких отношениях с королевой. Кроме того, по натуре расчетливый, Кончини мгновенно понял, как много

стно, что флорентийская принцесса была просто счастлива, когда ей удавалось доставить удовольствие подруге.

К моменту приезда во Францию Леоноре Дози исполнилось 27 лет. Один из биографов описывал ее следующим образом: «Она маленького роста, очень смуглая и очень худая, но отлично сложенная, с чертами лица немного резкими, но правильными». Во Франции эта особа стада называться Галиган. Под этим именем она и вошла в историю.

Что же касается 25-летнего Кончини, то при дворе Марии Медичи он исполнял обязанно-

преимуществ может сулить ему эта связь. Поэтому он не видел ни малейших препятствий к продолжению отношений с Леонорой и вскоре через нее начал руководить всеми действиями французской королевы.

Ради блага государства Генрих IV должен был бы подумать о том, чтобы отослать как можно быстрее в Италию всех этих любителей легкой наживы с их вечным шумом и болтовней, а главное — с невероятными амбициями, разорвать все связи своей новой супруги с ее родиной, однако привычки итальянского двора скоро стали привычками французского. К тому времени, когда королева обосновалась в Париже, а это произошло в конце зимы 1601 г., то итальянцы уже прочно занимали все ведущие посты при французском дворе.

Естественно, что Леонора Дози сразу же стала первой камеристкой Марии Медичи, хотя и не обладала достаточно знатным положением для этой должности. Закончилось же все тем, что свита Марии Медичи оказалась в полном подчинении у фаворита Леоноры Дози.

Этот человек обладал невероятными амбициями, был совершенно лишен совести, не считал для себя унижением лстить тем вельможам, которые находились выше его на иерархической придворной лестнице, но с презрением относившийся к тем, кто был ниже его, в очень короткий промежуток времени сумел добиться для себя весьма значительных постов. К тому времени, как погиб Генрих IV, он обладал самым крупным в Париже состоянием. Например, на улице Турнон он содержал собственный шикарный особняк, обошедшийся ему в 200 000 экю, где он регулярно устраивал пиршества и праздники, превосходившие по своим масштабам королевские.

Кончини чувствовал себя неуязвимым, поскольку его защищала сама королева; она осыпала его бесчисленными милостями, отдавала



Король Генрих IV

Кончини — любовник Марии Медичи, а не ее первой камеристки, которая просто являлась ширмой для чужих любовных походов из страха попасть в опалу. Быть может, подобные подозрения не были беспочвенными, поскольку королева в своем расточительстве дошла до того, что подарила Кончини несколько драгоценных камней из королевской короны, а это что-нибудь да значило.

Парижане без устали сочиняли песенки и памфлеты, не стесняясь в выражениях, и королеву часто открыто называли шлюхой. Даже герцог Тосканский, которому, казалось бы, не было никакого дела до Французского королевства, не мог удержаться от замечания, что его соотечественница ведет себя, мягко выражаясь, неосмотрительно.

даже все собственные деньги. Фаворита ненавидели за наглость, с которой он вел себя по отношению к французским дворянам. Обиженные обращались за помощью к наемникам, чтобы те проучили зарвавшегося итальянца, однако для него, кажется, ничто не могло послужить уроком. Он по-прежнему отличался крайней бесцеремонностью, не обращая внимания на то, что ропот недовольных становится все сильнее.

В народе считали, что королева, как и всякая женщина, не станет оказывать подобные благодеяния просто так, а значит,

тельно. Этот очень сдержанный по натуре человек в одном из своих писем заметил: «Чрезмерная нежность Марии к Кончини и его жене отвратительна, чтобы не сказать скандальна».

Ситуация и в самом деле выглядела скандально и омерзительно. Как только скончался Генрих IV, Кончини приложил все усилия, чтобы вытянуть из государственной казны деньги, так старательно собранные Сюлли в течение многих лет (эта сумма была поистине баснословной — 8 млн экю), после чего приобрел маркизат в Пикардии и стал зваться по его наименованию — д'Анкр. Далее последовал стремительный взлет по лестнице чинов: губернаторство в Пероне, Мондидье и Руа, чин суперинтенданта, статус первого дворянина в королевских покоях. В конце концов он был назначен маршалом Франции, хотя вряд ли хоть раз в жизни этот человек держал в руках шпагу. Став маршалом, Кончини вообразил, что теперь под его начальством находится не только французская армия, но и министры, и королева. Правда, его поведение немного изменилось: он сделался более осмотрительным, будучи внимательным к общественному мнению и нападкам, сыпавшимся на него беспрерывно. Кончини стал невероятно осторожным, никогда не покидая свой особняк без сопровождения вооруженных дворян, которых специально подбирал из бедных семей. К своим телохранителям он относился с презрением; ежегодно платил им по тысяче ливров, что не мешало ему называть их олухами и продажными тварями.

Кончини чувствовал себя правителем Франции, однако правитель из него получался крайне плохой, и в стране повсюду царила анархия и регулярно происходили беспорядки. Знатные французские сеньоры не скрывали своего недовольства: мало того, что ими управлял чужеземец, так он к тому же посягнул на их привилегии, к которым французская аристократия привыкла в период правления Генриха IV.

Постепенно в стране возникло движение против Кончини, во главе которого встал принц Конде. В 1614 г. практически вся французская аристократия взяла оружие в руки и решительно потребовала созыва Генеральных штатов. При виде такого весьма решительного настроения своих подданных Кончини счел за благо не противоречить. Несмотря на свой маршальский титул, по натуре он оказался все-таки не дворянином, а скорее, торговцем и сделал попытку подкупить французских дворян. Те же, обладая здоровым цинизмом, деньги взяли, но от своих требований не отказались. Они по-прежнему продолжали настаивать на созыве Генеральных штатов, и испугавшийся Кончини отступил.

Как и требовала оппозиция, созыв Генеральных штатов состоялся осенью 1614 г., хотя особого смысла в этом мероприятии не было. Депутаты от третьего сословия никогда не могли найти общий язык с представителями высшей знати, а потому склоки затягивались и было ясно, что к компромиссу им никогда не прийти. Мария Медичи не выдержала волокиты и велела прекратить бесполезные дебаты. Настало время заключительной речи, произнести которую доверили молодому епископу из города Люсона. Тот начал выступление традиционно — перечислил требования от духовенства. И вдруг внезапно тон его речи решительно изменился, сделавшись откровенно льстивым. Обратившись к депутатам, он заявил: «В интересах государства я умоляю вас сохранить регентшу!».

Этого молодого и очень умного епископа звали Арман Жан дю Плесси де Ришелье. Он четко осознавал свою цель в этой жизни: занять ведущий пост в управлении Францией, тем более что ясно видел, каким образом сможет этого добиться.

Тем временем маршал д'Анкр, уже не скрываясь, стал любовником Марии Медичи, и ходили слухи, что именно он стал отцом герцога Никола Орлеанского, который родился в 1607 г. Парижане

ненавидели его все сильнее, а их памфлеты делались смелее и откровеннее. Связь маршала и королевы становилась более чем неприличной — оскорбительной.

Дом Кончини располагался неподалеку от Лувра, и для своего удобства он отдал распоряжение построить деревянный мост через овраг, чтобы ему как можно легче было проникнуть в покои королевы. Этот мост все горожане называли мостом любви. Современник Кончини Соваль писал в своих воспоминаниях: «Каждое утро фаворит шел по мосту во дворец, чтобы засвидетельствовать свое почтение королеве, а каждую ночь он отправлялся той же дорогой, чтобы остаться там до следующего дня». Ему вторит и Леонора Галигаи: «Мой муж не обедал, не ужинал и не спал со мной на протяжении последних четырех лет».

Придворные также открыто потешались над королевой. Издевательские куплеты стали для них обычными; мало того, они не боялись открыто подшучивать над королевой и даже издеваться. Как-то раз Мария Медичи попросила одну из своих камеристок подать ей вуаль, на что граф де Люд незамедлительно отреагировал: «Корабль, стоящий на якоре, не испытывает нужды в парусах!» (дело в том, что слово *ансге* переводится с французского языка как «якорь», а *voile* — «парус»).

А Кончини, убежденный в собственной вседозволенности, не только не скрывал своей любовной связи с королевой, но пытался всяческими средствами убедить окружающих в том, что такая связь действительно существует. Амело де ла Уссе вспоминает: «Если он находился в комнате Ее Величества в те часы, когда она спала или была одна, он делал вид, что завязывает шнурки, чтобы заставить поверить, будто он только что спал с нею».

К весне 1617 г. юный король Людовик XIII уже подрос настолько, чтобы подобное положение вещей воспринимать крайне болезненно.



Людовик XIII, инфант

короля вы арестованы!». До крайности изумленный Кончини не сразу понял, что же произошло. Он только и смог пролепетать, видимо не осознавая значения сказанных ему слов: «Меня? Арестовать?» — «Да, именно вас», — спокойно ответил Витри.

Это было чем-то диким, немыслимым для всемогущего фаворита. Он вырвал руку у Витри и отступил на шаг и, быть может, в первый раз в жизни, попытался выхватить шпагу, но даже это ему не удалось. Как и всегда, она осталась в ножнах. Королевские гвардейцы, получившие на этот счет недвусмысленные указания, одновременно

На самом деле он быш просто взбешен поведением матери, всеобщими и, к сожалению, справедливыми насмешками над ней и ее любовником, манеры которого становились день ото дня все несноснее. Наконец, он открыто отдал приказ капитану своих гвардейцев убить Кончини не позднее 17 апреля. В этот день фаворит Марии Медичи, как обычно, объявился с утра во дворце и, как всегда, его сопровождали телохранители в количестве 50 или 60 человек. К этому времени подобная свита, достойная королевской, стала для него привычной.

Когда Кончини шел по мосту любви, перед ним появился Витри и, взяв его за правую руку, произнес: «По приказу и именем

выстрелили в маршала из трех пистолетов. Одна пуля сразу попала Кончини в лоб, другая оцарапала щеку, а третья сразила в грудь. Маршал упал прямо в грязь, а люди Витри, чтобы наверняка убедиться, что сделали порученное им дело как положено, для верности затоптали его ногами.

Охранники Кончини мгновенно сообразили, что в это дело лучше не вмешиваться, и история правления фаворита окончилась безвозвратно. Да и кому хочется умирать таким прекрасным апрельским утром? В результате телохранители быстро ретировались, с самого первого момента даже не сделав ни малейшего движения, чтобы защитить своего работодателя, предоставив королевским гвардейцам вымещать зло на мертвом Кончини: те с удвоенной энергией наносили удары ногами по трупу. Пока они «забавлялись» таким образом, посланник прибыл к Людовику XIII и доложил, что его приказание исполнено точно.

Людовик XIII не мог скрыть своего откровенного восторга. Он немедленно распахнул окно своих апартаментов и, выйдя на балкон Лувра, закричал своим гвардейцам: «Большое спасибо! Большое спасибо вам всем! С этой минуты я — король!». Снизу с воодушевлением ответили: «Да здравствует король!».

Мария Медичи тоже практически сразу же узнала об убийстве ее фаворита. Она смертельно побледнела и, без сил упав в кресло, спросила: «Кто посмел убить его?». Ей спокойно ответили: «Витри, исполняя приказ Его Величества». Наконец-то она осознала, что ее сын стал взрослым и вполне способен взять бразды правления Францией в свои руки. Для нее в этой жизни все было кончено, и она могла только горестно произнести: «Я царствовала семь лет. Теперь меня ждет венец только на небе».

Плакать о фаворите у нее не было ни времени, ни сил: теперь ее тревожили только собственная судьба и собственная жизнь. Всех

прочих чувств у нее просто не осталось. Придворный Ла Плас осмелился осведомиться у бывшей королевы, как ему быть, в какой форме сообщить эту прискорбную новость супруге погибшего, Леоноре Галигаи, но в ответ встретил только раздражение и откровенную злобу: «У меня и своих забот полно, так что подумайте об этом сами. Если вы не решаетесь рассказать ей эту новость, тогда пропойте ее». Однако придворный был настойчив, говоря, что при таком известии супруга маршала, без сомнения, испытает огромную боль потери. Мария Медичи четко повторила ему: «У меня и без этого есть над чем размышлять, и не смейте больше ни слова говорить мне об этих людях. Я много раз предупреждала их, что разумнее было бы им вернуться в Италию».

Когда вдовствующая королева решила, что она вполне ясно выказала свою позицию в отношении бывшего фаворита, то сразу же попробовала просить аудиенции у своего сына, Людовика XIII, но получила от его придворных только сухой ответ: «У Его Величества нет времени принять вас». Шокированная не меньше, чем напуганная, Мария Медичи не сдавалась. Она просила, умоляла, настаивала, упорствовала, но все было напрасно. Совсем потеряв голову от страха, королева-мать дошла до низости, совершенно недостойной любого человека благородного происхождения. Она убедительно просила придворных сына передать Людовику XIII, что, «если бы ей было известно о намерениях короля, то она сама, без промедления, лично выдала бы ему Кончини со связанными руками и ногами».

Кажется, подобным заявлением был шокирован даже Людовик XIII. Он счел ниже своего достоинства отвечать что-либо Марии Медичи, каждый шаг и каждое слово которой только лишний раз демонстрировали низость и образец неприличия. Он прислал к ней Витри, который сухо передал королевский указ: ни под каким предлогом вдовствующей королеве не покидать своих апартаментов.

в покоях бывшей королевы уже кипела работа, и Марии Медичи приходилось при этом присутствовать: многочисленные каменщики замуровывали все явные и тайные двери, оставив всего одну. Женщина поняла, что отныне она находится в собственном дворце на правах облынной пленницы.

Тем временем дворцовая стража тоже не осталась без дела. Завернув тело маршала в первую попавшуюся скатерть, так чтобы не было лишнего шума, она направилась в церковь Сен-Жермен Л'Оксерруа, где бывшего фаворита уже ждала заранее вырытая могила.

Король же отдал приказ немедленно уничтожить позорный мост любви. Рабочие дружно заработали топорами, и их стук привлек к окну испуганную Марию Медичи. Она смотрела на то, как на глазах исчезает этот маленький мостик, и вдруг вспомнила о множестве бурных ночей, и впервые сострадание в ней возобладаало над страхом. Ей стало плохо, и она в первый раз после того, как ей доложили о кончине фаворита, зарыдала. Один из современников, растроганный зрелищем плачущей женщины, писал: «Каждый удар топора отзывался в ее сердце».

в отличие от нее все парижане пришли в восторг от этого события. Все рукоплескали: ненавистный маршал д'Анкр был наконец

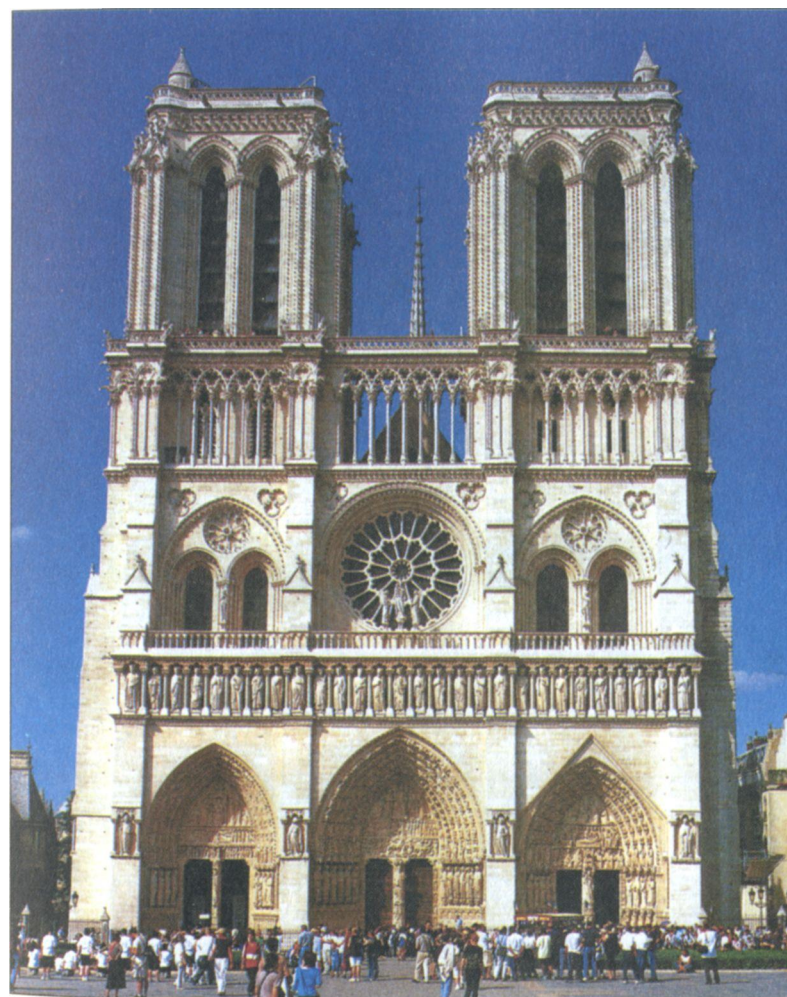


Ф. Де Шампань.
Король Людовик XIII

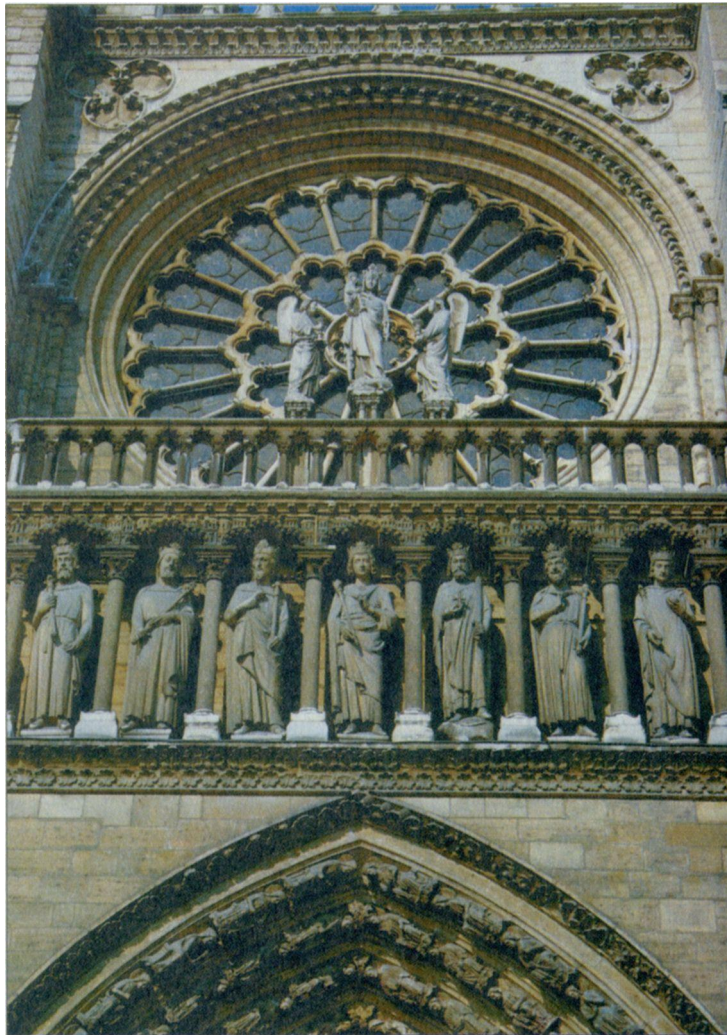


Арест и смерть Кончини

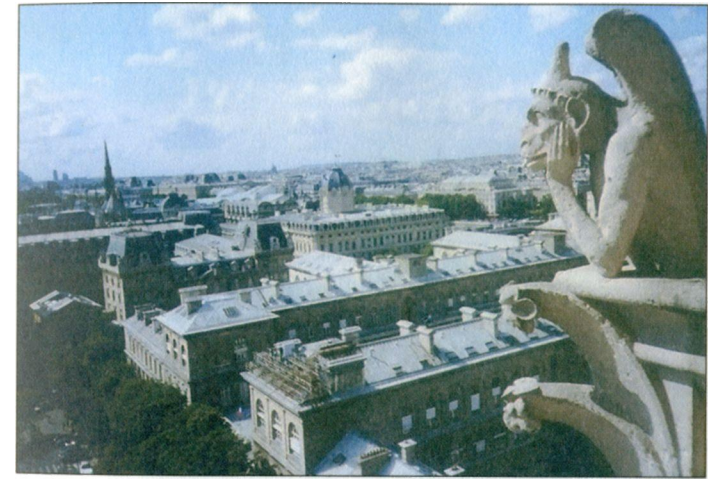
убит. В толпе неожиданно прозвучал вопрос: «Где сейчас находится этот негодяй, чтобы мы могли подойти к нему и плюнуть ему в лицо?». Идея была встречена с удовольствием и энтузиазмом, но осуществить план горожанам удалось только на следующее утро. Не менее двух сотен людей, возбужденных и агрессивных, пришли под своды Сен-Жермен Л'Оксерруа. Брат коннетабля де Люиня вспоминал: «Бесчинство началось с того, что несколько человек из толпы стали плевать на могилу и топтать ее ногами. Другие принялись раскапывать землю вокруг могильного холма прямо руками и копа-



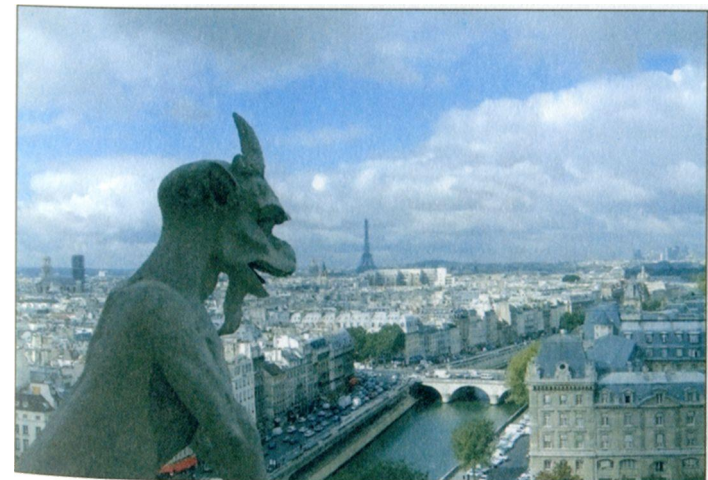
Собор Парижской Богоматери



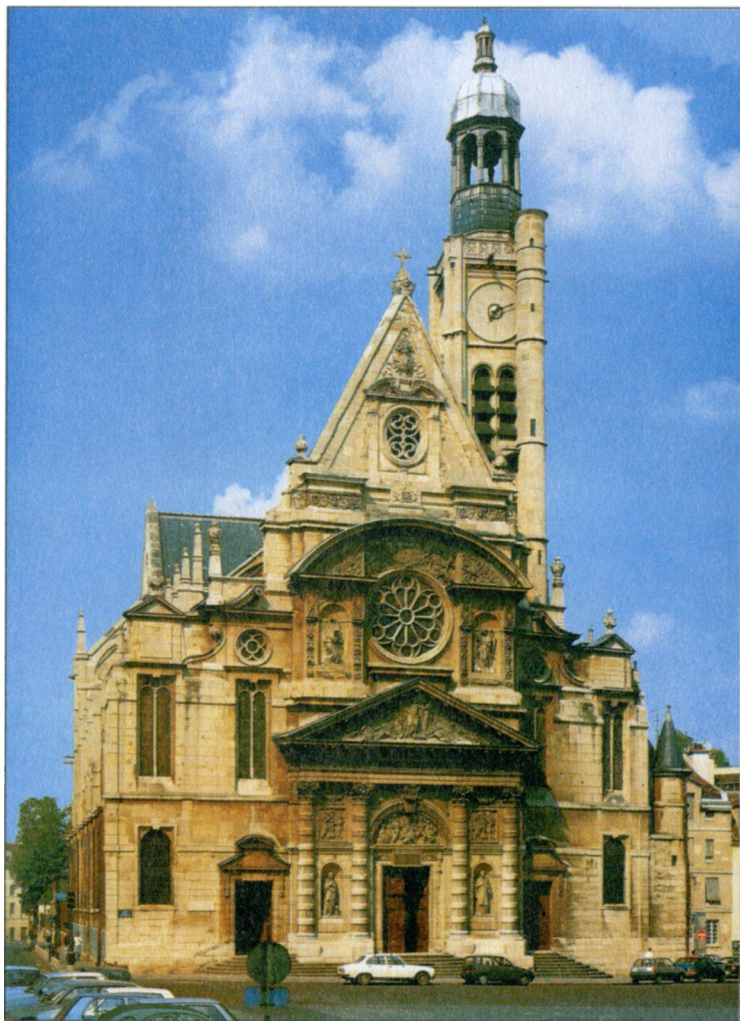
Нотр-Дам. Скульптурные изображения на фасаде собора



Химеры Нотр-Дам



Вид на Париж с колокольни Нотр-Дам



Сент-Этьенн-дю-Мон



Сент-Шапель



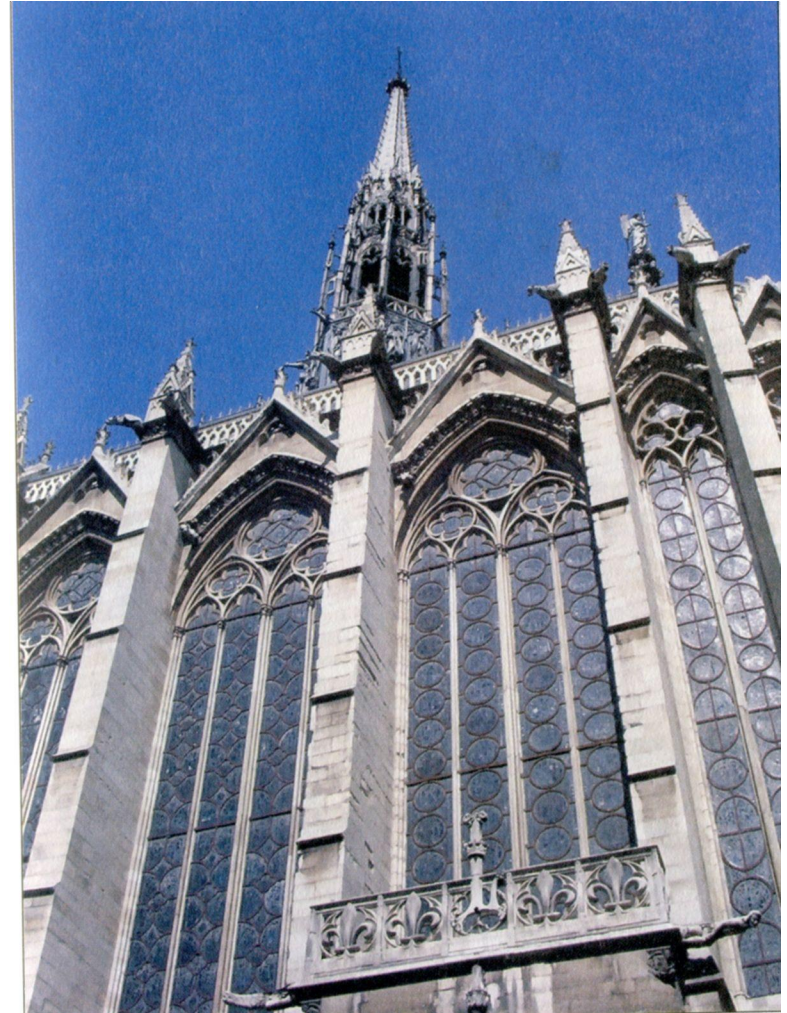
Нотр-Дам. Интерьер



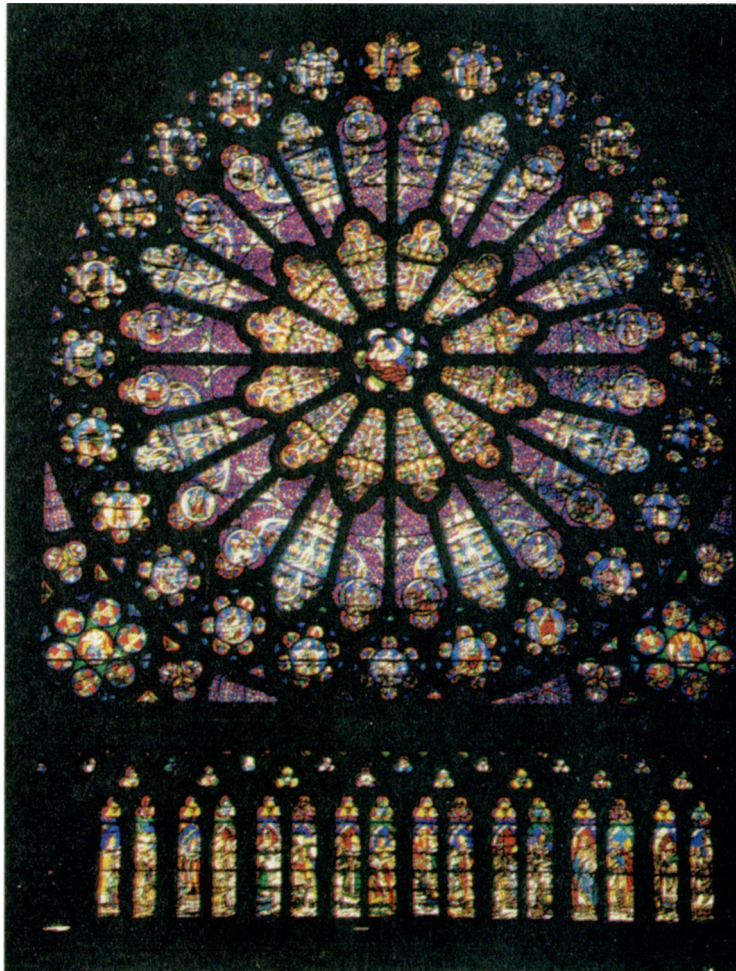
Сент-Шапель. Верхняя церковь



Сакре-Кёр



Сент-Шапель



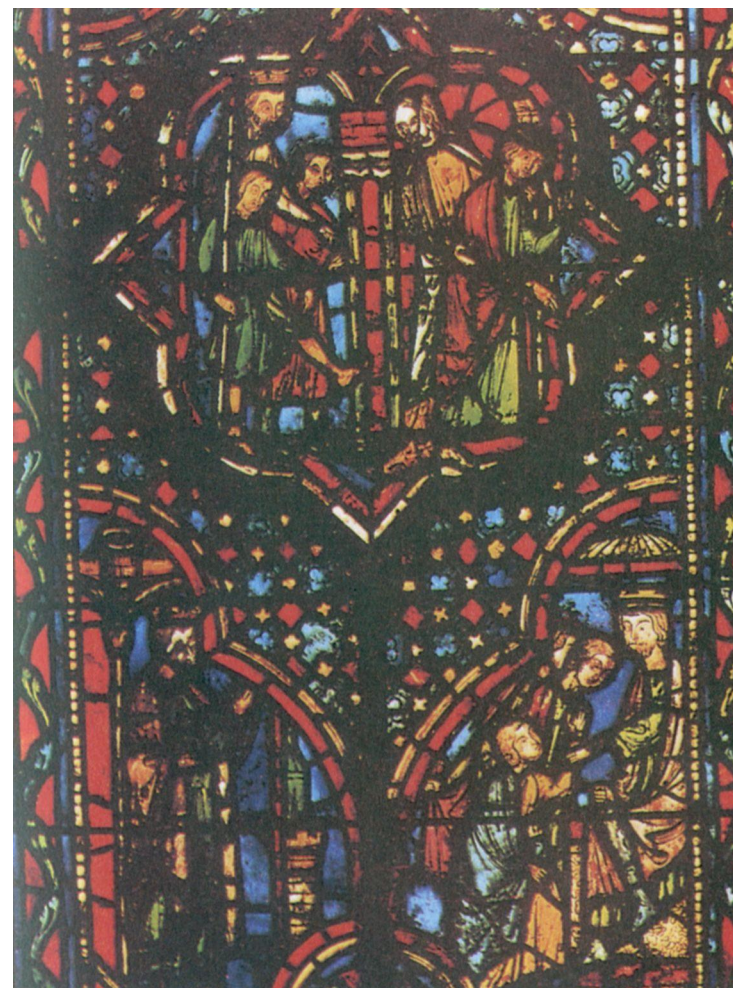
Сен-Дени. Роза



Святая капелла. Витраж. Иисус Навин говорит с народом



Святая капелла. Витраж западной розы



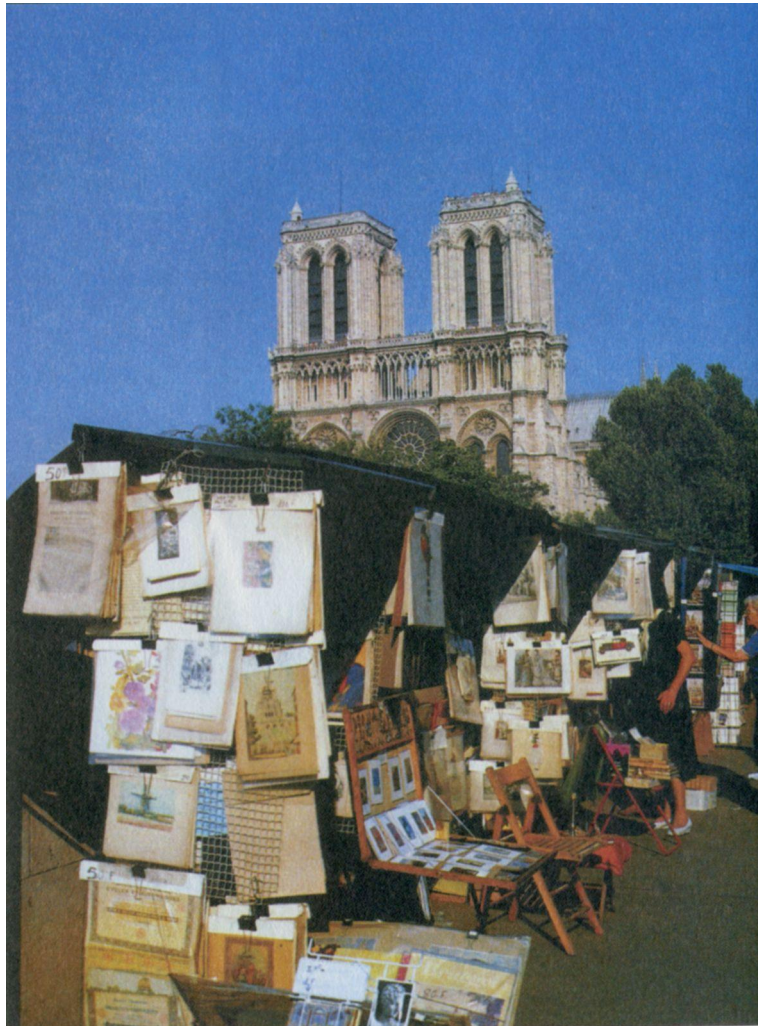
Святая капелла. Витраж. Ветхозаветные сцены



Капелла отеля Клуни



Сент-Этьенн-дю-Мон



Вид Собора Парижской Богоматери с набережной Сены

ли до тех пор, пока не нащупали места стыка каменных плит». Дальше дело пошло еще быстрее. Горожане подняли могильный камень, а потом энтузиаст из толпы перекинулся через край могилы, достал заранее приготовленную веревку и привязал ее к ногам трупа. С некоторым усилием начали тащить мертвеца наружу. На шум выбежали несколько монахов из церковной ризницы, пытаясь урезонить разбушевавшуюся не на шутку толпу. Но было уже поздно: того, кто попробовал бы помешать разъяренным гражданам, не спасло бы даже церковное облачение.

Монахи решили, что лучше не рисковать, и бросились спасаться бегством. Едва монахи перестали докучать разъяренным жителям города, как за веревку ухватились снова и немедленно вытянули на плиты тело Кончини. Послышался вопль дикого восторга, а труп, и так заметно изуродованный королевскими гвардейцами, начали активно избивать палками. Кроме мужчин, в толпе, пришедшей на погром, находились и женщины. Они тоже вошли в раж и, крича как безумные, они стали плевать мертвецу в лицо, царапать его щеки ногтями и бить по щекам.

Поскольку и это не дало окончательного выхода народной ярости, труп Кончини за веревку доволокли до Нового моста, где привязали за голову к нижней части опоры. Народ никто и не думал останавливать, и собственная смелость вскружила людям головы. Вконец обезумев, они танцевали вокруг повешенного трупа, пели песни совершенно неупотребного содержания. Этот inferнальный хоровод продолжался не менее получаса, а потом некий смельчак приблизился к мертвецу, вынул небольшой кинжал и отрезал нос трупу, после чего засунул «трофей» в карман и, довольный собой, удалился.

После этого толпу просто залихорадило. Каждый хотел получить какой-нибудь подобный устрашающий «сувенир». Труп отрезали

буквально все выступающие части тела, включая нос, уши и все остальное, и все равно не было возможности удовлетворить всех желающих. Кому-то достались только клочки тела, которые вырывали откуда попало, включая ягодицы.

Но и это не уgomонило горожан. Остатки трупа отвязали от опоры моста и потащили через весь Париж. Современники писали, что неистовству присутствующих при этом жутком действе не было предела. Они говорили, что происходящее казалось совершенно ирреальным, «будто все это происходит на сцене театра марионеток Гран-Гриньоль». Кадне пишет в своих мемуарах: «В толпе был человек, одетый в красное и, видимо, пришедший в такое безумие, что погрузил руку в тело убитого и, вынув ее оттуда окровавленную, сразу поднес ко рту, облизал кровь и даже проглотил прилипший маленький кусочек. Все это он проделал на глазах у множества добропорядочных людей, выглядывавших из окон. Другому из одичавшей толпы удалось вырвать из тела сердце, испечь его неподалеку на горящих углях и при всех съесть с укусом!». Веселью толпы не было предела. От бывшего фаворита остались только жалкие ошметки, пыльные, грязные, заплеванные. Их опять приволокли на Новый мост и там сожгли под хохот и танцы присутствующих.

После столь бесславногo конца маршала д'Анкара за ним, естественно, последовала и его жена. Через два месяца над Леонорой Галигаи устроили судебный процесс, на котором ложно обвинили в колдовстве, после чего последовало ее публичное сожжение на Гревской площади. И до настоящего времени сам вид церкви Сен-Жермен Л'Оксерруа напоминает приходящим о тщетности земной славы и о том, что от когда-то всесильного, но откровенно малодушного человека во французском языке осталось слово *soscon*, что означает «ничтожество».

На весь мир название Сен-Жермен Л'Оксерруа снова прозвучало 8 июня 2004 г., и теперь уже в связи с еще одной трагической



Арест Леоноры Галигаи

личностью в истории Франции — малолетним дофином Людовиком XVII. Наверное, каждая страна может вспомнить свою княжну Тараканову, Иоанна Антоновича или Лжедмитрия. Во Франции с XVIII столетия тоже таковых хватало, и все они боролись за право носить имя Людовика XVII. За 200 лет французы узнали множество людей, представлявших, казалось бы, неопровержимые доказательства своей законнорожденности как потомков рода Капетингов, но только в 2004 г. в этой истории решили окончательно поставить точку.



Портрет Людовика XVII

Дофин Людовик, или Луи-Шарль Капет, сын Людовика XVI и Марии Антуанетты, никогда не взшел на престол.

Во время Французской революции его родители были казнены, а ребенок отдан на воспитание сапожнику. Потом он был переведен в тюрьму Тампль, в грязную и холодную одиночную камеру, где слабый здоровьем ребенок скончался от туберкулеза 8 июня 1795 г. Ему было всего 10 лет.

Людовик XVII был похоронен в общей могиле, но судебный медик Филипп Жан Пелле-

тан на свой страх и риск решил эксгумировать труп и извлечь его сердце, поскольку во Франции всегда существовала традиция сохранять сердца монархов отдельно от их тел. Сердце врач заспиртовал и тщательно хранил, однако все-таки не уследил за реликвией, и стеклянный сосуд с заспиртованным сердцем дофина был похищен одним из его учеников.

С того времени у сердца маленького Людовика XVII было много владельцев, а в родную страну его вернули лишь в 1957 г. Естественно, что почти никто не верил в смерть дофина, его упорно разыскивали сторонники монархии.

В XIX столетии было известно сразу несколько претендентов на французский престол под именем Людовика XVII, причем многие из легенд представлялись совершенно правдоподобными. В 2004 г. уче-

ные провели сравнительный анализ ДНК сердца наследника французского престола и волос его матери, королевы Марии Антуанетты, после чего был сделан вывод: сердце действительно принадлежит Людовику XVII. Сердце в хрустальном сосуде было на некоторое время помещено в церковь Сен-Жермен Л'Оксерруа, поскольку в ней дофин принял свое первое причастие. Здесь с ним могли попроситься все желающие. А потом сердце Людовика XVII было захоронено в королевском склепе Сен-Дени, где покоятся и останки его казненных родителей.

Монастырская церковь Сен-Дени была возведена в XII столетии аббатом Сугерием, выдающейся личностью своего времени. Он был королевским министром, и о ходе строительных работ в Сен-Дени наши современники знают из описания, сделанного этим аббатом лично. Строительству Сен-Дени Сугерий сумел придать значение поистине историческое. Его постоянно предупреждали прочие настоятели монастырей, и особенно настойчиво — настоятель Клунийского собора, видимо зная характер Сугерия, чтобы тот избегал «всяких опасных новшеств». Тем не менее Сугерий обладал совершенно независимым мышлением, и не было такого человека, которому он позволил бы сбить себя с толку.

Сугерий был знатоком своего дела, разбирался в архитектуре. Он сумел подобрать идеально подходящих для решения своей задачи зодчих и художников; сам же он являлся идеальным хозяином строительства, способным допустить любые, самые смелые идеи и одновременно так рассчитать этот смелый план, чтобы успешно довести его до конца.

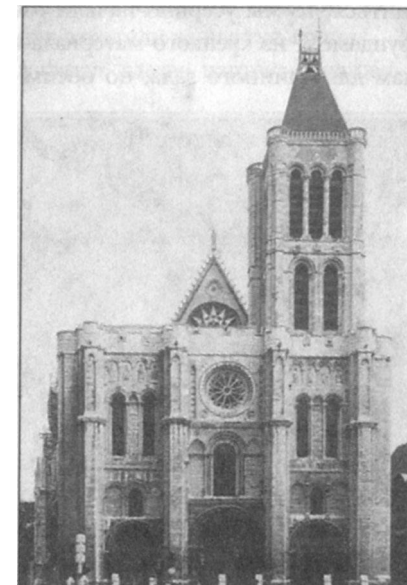
Сугерий пишет о старой церкви, которую ему предстояло перестроить: «Когда славный и всеми почитаемый король франков Дагобер (623-630) бежал в... Сен-Дени, спасаясь от гнева отца своего Хлотаря Великого, он, приняв достойное удивления решение, повелел построить базилику, украшенную с королевской роскошью. Он украсил церковь, в которой приказал построить разные удивительные колонны из мрамора, несметное число сокровищ из чистого золота и серебра, и повелел на стенах ее, на колоннах и арках повесить златотканые, разными жемчугами во многих местах расшитые ткани, дабы строение превзошло красотой все иные церкви, со всех сторон красовалось бы несравнимым блеском и сияло бы во всем великолепии своей драгоценной роскоши. Здание имело один лишь недостаток: оно было недостаточно велико — не потому, что у короля не хватило усердия

и доброго желания, но, возможно, по причине того, что в те времена вообще не было сооружений большей или равной ему величины, а возможно и потому, что блеск золота и сияние драгоценных камней ярче и приятнее бросались в глаза, чем в здании большей величины».

При описании каролингской базилики Сугерий упоминает и о неудобствах, которые приходилось терпеть из-за необычайной тесноты помещения.

Особенно много несчастий происходило здесь по большим праздникам: во время давки бывало немало убитых и раненых и случалось, что актерам, принимавшим участие в духовных спектаклях, и даже священникам приходилось спасаться через окна. «Об этом я слышал ребенком в бытность мою учеником монастырской школы, — пишет Сугерий, — терпел от этого, будучи юношей, и, став взрослым мужчиной, я обратил свои помышления на то, как бы помочь в этом деле».

Далее Сугерий сообщает, как ему приходилось начинать перестройку церкви: «Так как расположенный с северной стороны главного фасада узкий притвор, служивший главным входом, был зажат с обеих сторон между двумя башнями, не отличавшимися ни высотой, ни красивыми формами и к тому же грозящими обру-



Церковь Сен-Дени

шиться, то мы усердно начали работу в этом месте. Мы построили фундамент из крепкого материала и по тщательно продуманным планам для длинного зала, по обеим сторонам которого должны были



Сен-Дени. Интерьер

возвышаться башни. При этих приготовлениях мы прежде всего были озабочены тем, чтобы соответствующим образом сочетать новую постройку со старой. Мы поэтому обдумывали и беспокоились, откуда бы нам достать колонны из мрамора или хотя бы из разноцветного материала.

По соседству с нашими землями найдена была прекрасная каменоломня на склоне долины, вырытая не природой, а трудом людей, с давних пор добывавших здесь камни для своих мельничных жерновов».

Сугерий решил не перестраивать целиком всю старую цер-

ковь, он начал обновлять вестверк. В XVIII и XIX столетиях вестверк был значительно поврежден пожарами, северную башню к тому же пытались реконструировать, но так неудачно, что ее в конце концов пришлось снести. И все-таки вестверк пронизан духом принципиально нового начинания, которое успешно предпринял в 1130-х гг. аббат Сугерий.

Вестверк имеет в глубину два, в ширину — три пролета. Чтобы прихожанам было легче входить в новую церковь, Сугерий возвел три

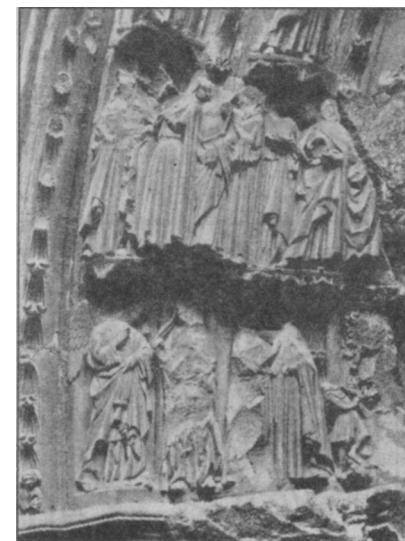
новых портала. Несколько капелл на верхних ярусах он замаскировал, потому что их внешние стены излишне заходили за выступ стены.

Сугерий таким образом переделал фасад, сделав нартекс оснащенным массивными колоннами, а свод — скрещивающимися нервюрами, что не вызывает ни малейшего сомнения: архитектурная конструкция с ее символической была понятна любому человеку времен Средневековья.

Когда же были окончены работы по строительству фасада, зубчатые стены с их ритмом и пластичностью, подчеркнутыми мощными контрфорсами, стали напоминать триумфальные ворота или же роскошный и неприступный замок. Фасад Сен-Дени стал символом церковного могущества и монархии, уверенно набирающей силу.

Порталы были украшены роскошным скульптурным декором и мотивами постоянно повторяющейся цифры 3, и так весь фасад явился своего рода преддверием Небесного Иерусалима. Когда постройка западного фасада подошла к концу, в 1140 г. церковь была принята с огромной торжественностью в присутствии короля.

После этого башни западного фасада, к этому времени достигавшие высоты первых рядов окон, больше не достраивались; началось расширение и оформление хоров. И хотя Сугерий в своих описани-



Сен-Дени. Южный портал.
Фрагмент тимпана



Архитектор собора и патрон.
Миниатюра

арифметических инструментов, чтобы ширина средней части хора была соразмерна со средней частью главного нефа старой церкви, а также протяжение новых боковых нефов соответствовало протяжению старых». Новые хоры строились в течение трех лет. В середине здания возвышалось 12 колонн; в боковых нефках, поддерживавших его верхнюю часть, их было столько же. 11 июня 1144 г. состоялось новое торжественное освящение. Вслед за этим началась новая постройка трансепта, перестройка боковых нефов главного корпуса.

ях ни разу не упоминает имени архитектора, он, несомненно, создал шедевр принципиально нового архитектурного стиля. Он решил заключить в пространственную единицу хора отдельные капеллы абсидол, расположенных лучеобразно.

В результате у строителя получился, по выражению Сугерия, «двухкорабельный деамбулаторий», в котором использовались плоские ниши в противовес романским. Эти ниши и образовывали наружную стену.

Предоставим слово Сугерию: «При установке верхних колонн и соединяющих их арок, которые должны были помещаться над криптой, было предусмотрено рассчитано, а именно с помощью геометрических и

До конца постройки Сен-Дени Сугерий не дожил, но трансепт и главный корпус до сегодняшнего дня сохранились именно в том виде, как они были задуманы этим человеком. Фасад Сен-Дени великолепен в отношении его перспективного вида. Фронтальная стена на уровне насадков башен завершается резким акцентом горизонтальной линии рамп, которая напоминает крепостную стену из-за ряда зубцов. Вертикальные пилястры очень четко выступают вперед и делят стену на три части, в каждой из которых находятся входные двери. Дверь среднего поля выше, чем в соседних. Во втором ярусе над ним расположена большая круглая роза. Издали кажется, что эти двери вырублены в скале и чем-то напоминают двери собора Парижской Богоматери. За зубчатой рампой карниза видны башни церкви, разделенные огромными окнами.

Сейчас некоторые исследователи считают, что нововведения аббата Сугерия не отличались особой новизной, подкрепляя свои суждения тем, что контрфорсы при строительстве соборов хоть и редко, но все-таки применялись. Столь же редко, но возводились нервюры и остроконечные своды. Витражные стекла тоже использовались, особенно часто розовые, но в Сен-Дени исключительный световой и цветовой эффект достигался при использовании цветного стекла. Благодаря Сугерию возникло совершенно новое ощущение и понятие гармоничности света и пространства, причем все эти элементы были гениально объединены в одном здании.

Сугерий сформировал свои эстетические принципы, используя учение о свете и эманации, которое было составлено его покровителем — святым Дени. Во времена Сугерия считали, что просветитель Франции, великомученик святой Дени был упоминавшимся в «Деяниях апостолов» Дионисием Ареопагитом, учеником святого Павла.

Аббатство Сен-Дени было возведено на месте предполагаемого захоронения этого святого. Здесь же хранились греческие копии



Бог — архитектор Универсума.

По сути, труды Псевдодони- нисия являются мистическими, и в них объединяются как христи- анские, так и неоплатонические идеи. Его наиболее известная рабо- та — «О божественных именах», автор рассказывает в ней о природе Божества, невыразимого и несущего свет. Другая известная работа Псевдодониисия — «Небесная иерархия». Здесь он описывает струк- туру творения, его гармоничность и то, как по Божественным принципам осуществляется последовательное продвижение от три- единства Бога по иерархии ангелов, состоящей из девяти ступеней. Подобно святому Августину, Псевдодониисий считал, что как на низшем, так и на высшем уровне бытия число и природа суще- ствуют нераздельно. Собственно, так же полагали и ученики пи-

философских записей Диони- сия. Уже гораздо позже уда- лось установить, что эти тру- ды не принадлежат святому, а потому их автора стали назы- вать Псевдо Дионисием. Воз- никло предположение, что этот Псевдодониисий жил скорее всего в V в. и по своим фило- софским воззрениям являлся неоплатоником. Возможно, его учителем был Прокл или же последний крупный учитель афинской платонической шко- лы, наследник Прокла Дамас- кин. Не вызывает сомнения также, что Псевдодониисий принял христианство.

фагорейских и платонических философских школ. Теологию Псев- додониисия можно назвать посланием о свете: он не мыслит мисти- ческую божественную иерархию и самого Творца вне этой катего- рии. Бог, считает автор, это Свет и абсолютное Добро, причем последнее понятие означает «вершина Божественности». Эту катего- рию Платон в своих работах называл Абсолютом. Псевдодониисий определяет Бога-Добро как «Архетипический Свет, стоящий выше любого другого света». Он «дает свет всему, что может его принять, и он есть мера всех существ и их Принципа вечности, число, поря- док и единение».

На этой основе Сугерий построил всю свою теологию. Во-пер- вых, он утверждает, что Бог является светом как источником всего. Во-вторых, божественная эманация развивается от абстракции к более плотным формам. В-третьих, источником всех творений являются число, порядок и мера. По этим философским принци- пам строился и Сен-Дени, а вслед за ним — большинство француз- ских католических храмов. Благодаря этим нововведениям Суге- рия готическая церковь стала воплощением светлой философии пропорций.

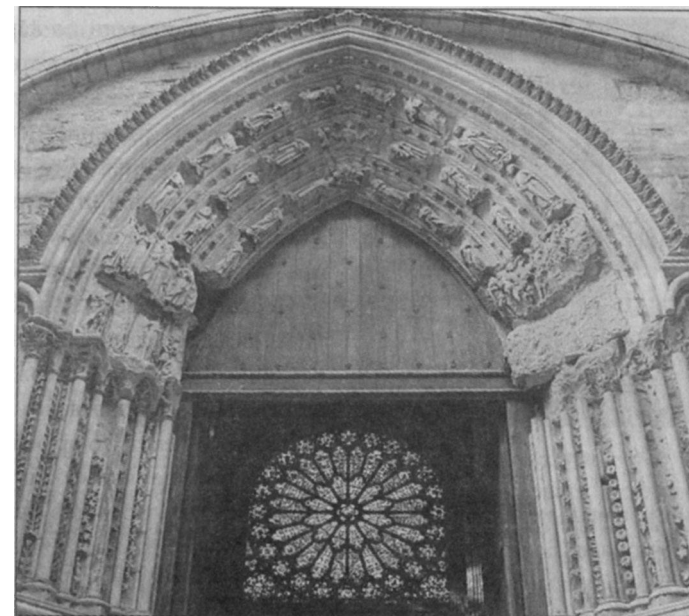
Сугерий пользовался безусловной поддержкой как церкви, так и государства, поскольку с самого начала Сен-Дени возводился в честь покровителя Франции, а позже сделался традиционным ме- стом захоронения французских монархов. Перестройка бывшей каролингской церкви под руководством Сугерия прошла для того времени поразительно быстро. Расширенный клирос стал характер- ной особенностью готического стиля. Вместо тяжелых романских контрфорсов и крестовых сводов куполообразной формы появи- лись округлые и остроконечные арки в различных их комбинаци- ях, между которыми располагались стройные колонны. Контр- форсы стен расширились, в связи с чем промежутки между ними

значительно сузились. Кроме того, увеличились окна, и интерьеры храмов стали гораздо светлее. Витражи своим существованием доказывали триединство Божественной природы, причем именно в такой форме, как истолковывал его Псевдодионисий и представители школы неоплатонизма. Бог Отец был представлен в соборе как абстрактная светлая (светящаяся) сущность, Мать являлась эфемерной материей — созданием витражных стекол. Сын — образами природы и человека, освещенными божественным светом. И эти философские понятия удавалось выразить, используя свинец и цветные стекла.

Сложную геометрическую матрицу, образованную слиянием чисел и природных фрагментов, представляют собой окна-розетки. Их оформление изначально предполагает использование огромного количества числовых пропорций и связей. Так, обрамляющие центр окна квадраты, следующие один за другим, выстроены в пропорциях золотого сечения. Между точками пересечения квадратов прослеживается основа для дальнейшей взаимозависимости, которую позже назвали «ряд Фибоначчи» (Фибоначчи — математик, живший в XIII столетии и первый обнаруживший эту закономерность).

По сути ряд Фибоначчи — это арифметическая прогрессия, где каждый элемент получается сложением двух предыдущих элементов (1-1-2-3-5-8-13-21...). Такой ряд Фибоначчи прослеживается и в структурах мира растений. Именно таким образом располагаются листья на стебле, а пятиугольная симметрия, характерная для золотого сечения, является матрицей роста большинства растений: маргаритки, орхидеи, а главное — розы.

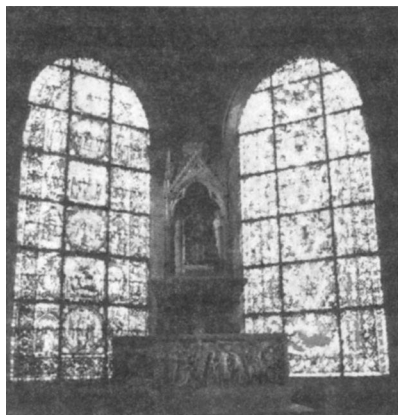
Но окно-розетка — нечто гораздо большее, чем простой набор геометрических символов, это вполне законченное повествование или символ, данный во всей его полноте. Большинство узоров показывают порядок Божественного творения, космология которого на-



Сен-Дени. Роза

чинается в точке священного центра, где обыкновенно изображается Бог Отец. В обрамляющих квадратах показаны полярные материи, с помощью которых творится свет и мрак, море и земля, рыбы и птицы, животные и люди. От квадратов ветвятся полукружия сюжетов, представляющих времена года в их различных аспектах: как четыре времени года, так и 12 месяцев. Во внешних кругах запечатлены знаки зодиака, райские реки, условно мифические (больше не существующие) земли, восемь космических ветров.

Окна-розы готических соборов, таким образом, не только воплощают в чистом виде принципы света, изложенные Дионисием;



Сен-Дени. Витражи

ладания изначально дарованным нам Светом Отца, который является Источником Божественности, которая в фигуральных символах являет нам образы благословенных ангельских иерархий». И эти образы должны помочь людям подняться к «его Первичному Лучу».

Готический собор, устремленный ввысь, его окна, излучающие потоки света, заставляют устремиться вверх сначала взгляд человека, а потом и его разум. Так, посредством символики, сияющего света и магических геометрических форм современному человеку открывается Божественный порядок таким, каким его понимали древние.

На главных дверях собора Сен-Дени Сугерий начертал посвящение:

«Вот часть того, что принадлежит тебе, о великомученик Дени...Свет есть благородный труд, но и будучи благородно светлым, труд должен просветлять разум, чтобы он мог по ступеням истинного света подняться к Истинному Свету, истинными вратами которого является Христос».

они — путеводители по картам некогда существовавших миров. Как и прочие элементы собора, окна-розы идеально и гармонично соединяют привычные органические природные элементы и невидимую священную геометрию космоса.

Церковь, возведенная Сугерием, поистине величественна и великолепна. При созерцании ее невольно хочется вспомнить слова этого великого архитектора и философа, что «в силу об-

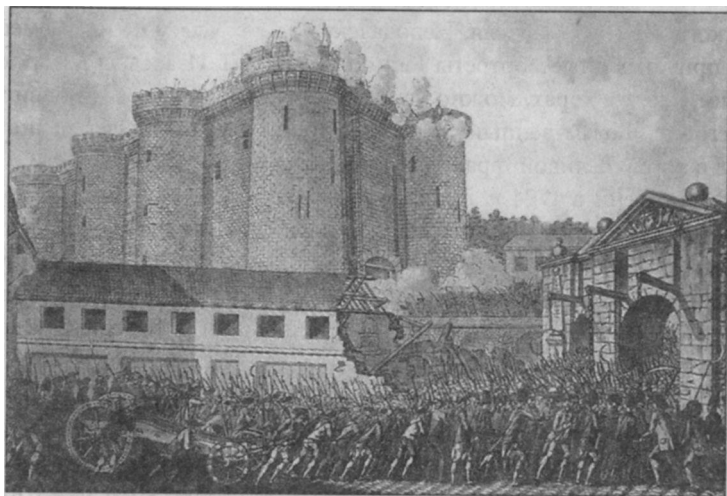
Некоторые исследователи утверждают, что Сугерий был неравнодушен к драгоценным камням и металлам. Однако дело в том, что в то время существовало твердое убеждение, что в таких камнях и драгоценных металлах Божественная эманация присутствует в концентрированной форме. Недаром Сугерий подбирал самых лучших ремесленников, чтобы те разместили вокруг алтаря предметы, изготовленные из таких излучающих свет материалов. Витражи собора Сен-Дени тоже переливаются, словно драгоценные камни, его орнаменты выполнены из золота и драгоценных камней. Они излучают такой свет, что заставляют вспомнить Новый Иерусалим, каким его описывал в своем Откровении святой Иоанн: «Новый Иерусалим имеет славу Божию; светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы яспису кристалловидному, и стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу».

Сугерий с его идеей эманации и света возвел исключительно красивую церковь в роскошном убранстве, которую он замыслил как орудие преображения, как магическую чашу алхимика и философа, с помощью которой человек сможет прийти к Божественному свету.

В эпоху Ренессанса в конце длинного нефа был выстроен двухэтажный мавзолей. На верхнем этаже можно было видеть скульптуры коленопреклоненных королей и королев в парадных одеяниях.

На нижнем этаже эти же короли показаны мертвыми. Кроме того, традиция требовала, чтобы они были представлены раздетыми, и реализм соблюдался художниками до самых незначительных деталей. Именно так выглядят усыпальницы Людовика XII и Анны Бретонской (работы Гвидо Мацони и Жана Жюста), склеп Франсуа I и Клод Французской (работы Филибера Делорма и Пьера Бонтонна).

Только Екатерине Медичи удалось кардинально изменить существующий порядок вещей. Эта французская королева скончалась че-



Французская революция. Взятие Бастилии

что горожан привлекали сокровища, которые, возможно, были спрятаны в этих гробницах, тем более что Сен-Дени, как известно, была не только одной из красивейших церквей Парижа, но и самой богатой. Как уже говорилось, Сугерий, построивший ее, был убежден, что драгоценные камни и металлы способны хранить частицы Божественного света...

В начале августа 1794 г. толпа парижан устремилась в Сен-Дени, и уже через неделю, — к 8 августа, 51 гробница была уничтожена. Правительство не мешало бесчинствам, полагая, что, пользуясь беспорядками, можно будет при обыске гробниц найти несметные сокровища, которые оставались там при захоронении монархов, а заодно, уничтожая кости королей, уничтожить и саму память о них. Так была бы вырвана из французской истории страница длиной в четыр-

надцать веков. Обезумевшие люди полагали всерьез, что смогут изменить будущее. Но можно ли изменить прошлое?.. Это никогда ни для кого не проходило даром, и прошедшее всегда больно мстило за любые перемены, которые в нем хотели произвести.

На кладбище Сен-Дени решили приготовить огромную общую могилу наподобие тех, что устраивались для бедных, выложили ее изнутри известью, и в это место, больше напоминающее живодерню, швырнуть кости великих правителей, которые делали все возможное, чтобы народ Франции стал первой в мире нацией. Эта яма ждала королей — от Дагобера до Людовика XV. Народ был удовлетворен, адвокаты и законодатели — тоже, а особенное удовлетворение испытывали журналисты, которые слетались на отвратительный запах, как хищные птицы.

Все эти люди не были способны создать ничего, однако гордыня распирала их, и единственное, на что они были способны, — разрушать. Доктор Ленуар, скрепя сердце, вынужден был принять назначение инспектора раскопок, чтобы суметь спасти хотя бы немногие драгоценные вещи — свидетельства истории.

12 октября 1794 г. шел процесс над королевой Марией Антуанеттой. В этот день доктор Ленуар руководил вскрытием склепа Бурбонов. Были разрушены стены подземных часовен, и подручные вытащили наружу гроб Генриха IV, который в 57-летнем возрасте был убит безумным фанатиком Равальяком 14 мая 1610 г. Доктор Ленуар смотрел на то, как вынимают гроб, и с горечью думал, что на Новом мосту, где еще недавно можно было любоваться статуей этого короля, чудным произведением, изготовленным в мастерской Жана де Болона, теперь нет уже ничего, кроме пустого пьедестала. Для блага республики ее перелили на монеты.

Тем временем вскрыли гроб, и взору присутствующих предстала удивительная картина. Тело короля Генриха сохранилось идеально;



Сен-Дени. Надгробие Генриха IV. Фрагмент

тление нисколько не коснулось его. Черты лица были точно такими же, какими их запечатлел великий Рубенс, такими, какими их сохранила благодарная память народа. Когда монарха, обвитого саваном, извлекли из могилы, казалось, под сводами старинной церкви, как и в далекие времена, раздастся искренний возглас: «Да здравствует Генрих IV!».

Всюду царила благоговейная тишина, и смотритель раскопок приказал, чтобы тело прислонили к одной из колонн клироса, чтобы каждый из присутствующих мог выразить свой почет и уважение этому замечательному правителю Франции. Зрелище было поистине удивительным. Генрих был в том же облачении, которое носил при жизни. На нем был черный бархатный камзол с белоснежными манжетами и фрезами, черные бархатные штаны, черные шелковые чулки и черные бархатные башмаки. Густые красивые волосы с небольшой проседью окружали его голову наподобие ореола, а благородная седая борода доходила до груди.

И случилось неожиданное: толпа потянулась вереницей к давно умершему королю так, как это бывает при открытии мощей святого. Каждая женщина стремилась хотя бы коснуться руки монарха или осторожно поцеловать край его мантии. Своих детей они ставили на колени перед мертвым Генрихом. Многие с грустью шептали: «Ах, если бы он только был жив сейчас, мы никогда не узнали бы, что значит — бедствовать». А главное — но эти люди никогда не произнесли бы этих слов: если бы царствовал Генрих IV, то никогда народ не был бы доведен до безумия, бешенства и дикости, поскольку люди сами были глубоко несчастны от своей дикости и жестоко мстили тем, кто довел их до звериного состояния.

Народная процессия мимо мертвого Генриха продолжалась не один день. Трое суток, днем и ночью, люди шли попрощаться со своим любимым монархом. Тем временем, по прошествии этих



Мария Антуанетта с детьми

могил королев: сначала Марию Медичи, вторую супругу Генриха IV, затем жену Людовика XIII Анну Австрийскую и жену Людовика XIV Марию Терезию, а в самом конце — великого дофина. Эти тела были сильно тронуты тлением; что же касается дофина, то в результате бурного гниения он вообще превратился в зловонную жидкость.

Все это время, пока длилось извлечение трупов королей из земли, труп Генриха так и находился около колонны, как будто горестно созерцая осквернение могил своих великих предков и потомков и сожалея о совершающемся святотатстве. Когда 16 октября Мария Антуанетта, последняя королева Франции, была казнена на гильотине,

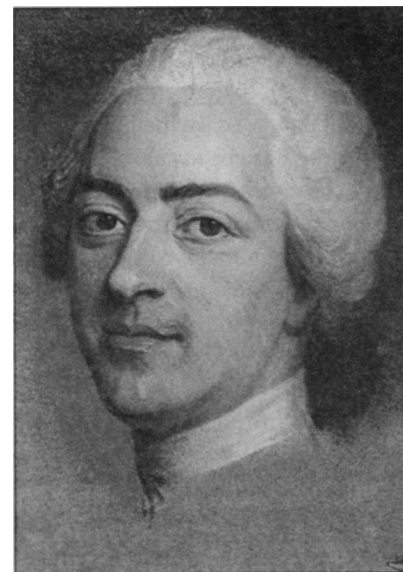
трех дней раскопки были возобновлены. После Генриха IV из земли извлекли труп его сына, Людовика XIII. Он тоже сохранился неплохо, хотя черты лица этого короля выглядели несколько расплывшимися. Однако этот король носил при жизни такие характерные усы, что не узнать его было просто невозможно. Далее на свет извлекли Людовика XIV. Черты его лица были крупными, как и у всех Бурбонов, однако, видимо из-за болезни, которой он долго страдал перед смертью, цвет лица у него был совершенно черным.

Потом начали доставать из

как и ее супруг, утром из склепа Бурбонов достали гроб Людовика XV. Он находился у самого входа в склеп, поскольку так требовал обычай Франции: король, умерший последним, должен был как бы дожидаться своего преемника, который сменил бы его на этом посту. Этот гроб вынесли из склепа и принесли на кладбище к общей могиле, после чего тело извлекли из гроба. Обернутое многими слоями холста и повязками, тело Людовика XV изначально выглядело неплохо сохранившимся, но не следует забывать, что умер он от страшной болезни — оспы, а

потому, когда повязки сняли, даже самые дерзкие и мужественные не выдержали и в ужасе разбежались: труп разложился совершенно, и зловоние от него исходило ужасающее. Немедленно начали жечь курительный порошок, чтобы хоть как-то спастись от зловония, и порошка этого пришлось уничтожить несколько фунтов. Однако совершенно очистить воздух от отвратительного запаха не удавалось. С отвращением останки Людовика XV, известного героя Оленьего парка и любовника мадам дю Барри, швырнули в яму, щедро засыпали известью и сожгли.

Итак, останки были сожжены, а яма доверху засыпана известью. Внезапно в церкви Сен-Дени раздался сильный шум. Один из рабо-



Людовик XV. Этюд.

чих, засыпавших известью общую могилу, был, видимо, настолько раздражен делом, которое ему пришлось исполнять, что хотел сорвать зло на трупе Генриха IV. Товарищи пытались оттащить его от тела короля, а возмущенные женщины грозили ему небесными карами и показывали кулаки. Поняв, что святотатства ему совершить не дадут, рабочий отшвырнул в сторону свою лопату и, раздраженный донельзя, отправился смотреть казнь Марии Антуанетты. Это печальное зрелище не только не успокоило его, но, напротив, привело в состояние еще большего безумия: вид крови и воодушевленные вопли других людей, присутствовавших при казни, опьянили его.

Вернувшись в Сен-Дени, рабочий, еще более решительно, чем раньше, подошел к трупу Генриха IV, как и прежде, прислоненному к колонне посреди толпы людей, большинство из которых стояли, почтительно склонив головы, и заявил, говоря с мертвым монархом как будто с живым:

— Да есть ли у тебя право оставаться здесь, в этой церкви, когда твоих потомков лишают сейчас головы на площади Революции? Нет, не будет же такого!

Никто не успел даже помешать ему, так стремительно он действовал. Он протянул вперед левую руку и схватил мертвеца за бороду, сильно рванул ее, оторвав совершенно, а потом ударил труп по лицу. Раздался такой сухой треск, как будто на землю обрушилось сухое дерево или же мешок, наполненный костями, и мертвец упал на церковный пол. Трудно описать, какой крик ужаса и возмущения раздался со всех сторон. Эти несчастные люди полагали, что любой их король, возможно, и достоин подобного оскорбления, но только не Генрих IV. Ведь он был настоящим другом всего народа, а значит, нанесенное ему оскорбление являлось оскорблением, намеренно причиненным всему французскому народу! К рабочему отовсюду потянулись руки желающих отомстить ему за ужасный поступок, и

тот, испугавшись, бросился за помощью к человеку, следившему за ходом раскопок. Доктор Лемуар никак не мог одобрить поведение этого человека; он понимал, что лишнее пролитие крови не нужно никому, однако рабочего следовало хотя бы пристыдить.

Взбешенным людям он сказал:

— Дети мои, не стоит вам карать этого несчастного, ослепленного собственной злобой. Он истинно не ведал, что творил: ведь он оскорбил великого человека, который и сейчас, на небе, занимает у Бога слишком высокое положение. Неужели вы думаете, что он сам не сможет выпросить у Господа наказания для того, кто так обошелся с его телом здесь, на земле?

Шум немедленно затих, а доктор Лемуар подошел к пресмиршему рабочему и вынул из его руки бороду, которую тот так и продолжал судорожно сжимать в руке.

— А тебя я попрошу немедленно покинуть церковь, — решительно сказал он святотатцу. — В этой партии рабочих, которой руковожу я, ты больше не работаешь.

Опустив голову, рабочий поплелся к выходу, но крики и яростные угрозы товарищей преследовали его до тех пор, пока он совершенно не скрылся из вида. Однако доктор Лемуар начал всерьез опасаться, что у кого-нибудь из присутствующих возникнет соблазн



Французская революция.
Аллегория



Памятник Генриху IV

нанести очередные оскорбления Генриху IV, и, быть может, даже еще более худшие, и потому он распорядился, чтобы труп немедленно перенесли в общую могилу.

Однако его страхи были напрасны: мертвеца встретили с необычайными почестями. Никто не посмел швырнуть тело любимого народом короля так же, как остальные — небрежно, в общую кучу. Опустили его с крайней осторожностью и даже заботливо, устроили ему отдельное место в уголке, после чего аккуратно покрыли слоем земли, а не извести, как прочих.

Наконец, этот тяжелый день закончился, и рабочие разошлись. На кладбище не осталось никого, кроме сторожа. Этого человека доктор Ленуар поставил лично, потому что боялся, как бы кто-нибудь не захотел проникнуть в церковь Сен-Дени, чтобы украсть что-нибудь или совершить очередное надругательство над трупами королей. Днем сторож отдыхал, а просыпался в семь часов вечера, чтобы не спать до семи утра. В темное время суток он прохаживался по территории Сен-Дени; если же было особенно холодно, разводил костер около одной из церковных колонн и грелся около него, однако от двери церкви никогда не отходил далеко.

Сторож не скрывал, что в последнее время в этой когда-то роскошной королевской усыпальнице становилось все более и более неуютно. На всем, что он видел, лежал отпечаток смерти и разрушения. Этот дух буквально витал в воздухе, но, впрочем, ничего удивительного в этом не было: кому было бы приятно находиться среди разграбленных гробниц и изломанных, валяющихся на полу статуй. К тому же мрачность всему колориту придавали и развороченные места захоронения. Могильные плиты во множестве стояли по всей церкви, прислоненные к стенам. И как ужасно было думать о том, что мертвецы покинули свои могилы, не дожидаясь, пока труба архангела возвестит о начале Страшного суда! Человек с более сильным характером и вдумчивый по натуре при этом скорее всего настроился бы на философский лад, но человек слабый мог чувствовать только ужас и ничего больше.

Сторожу повезло: он скорее был растением, а не человеком. Поэтому-то он и относился к этим разрушениям в старинной церкви с тем же эпическим спокойствием, с каким созерцал бы, например, покос луга или вырубку леса. Единственное, что вызывало у него какие-то эмоции — регулярный бой чудом уцелевших при погроме часов на одной из церковных башен.

В эту ночь, как рассказывал сторож, часы только пробили полночь, и последний удар колокола еще не растаял в воздухе, а со стороны кладбища вдруг донеслись дикие крики. Кто-то умолял о помощи. Сторож был немало удивлен, поскольку привык по ночам находиться в полном одиночестве, однако, как человек с крепкими нервами, быстро оправился от изумления, схватил лом и направился в ту сторону, откуда доносились крики. Его решительность немного поубавилась, когда он понял, что крики доносятся из могилы королей. Кажется, и в его темной душе что-то дрогнуло: сторож запер дверь церкви, а потом побежал в гостиницу, где проживал доктор Ленуар.

— Что за бред! — воскликнул доктор Ленуар, раздраженный до крайности тем, что его подняли среди ночи. — Я думал, что уж Вы-то не поверите всем этим рассказам про выходцев из могил!

— Если Вы не верите мне, то, быть может, собственным ушам поверите, — возразил сторож, распахивая окно, расположенное как раз напротив церкви Сен-Дени.

И едва он сделал это, как доктор и в самом деле услышал в полнейшей тишине, которую нарушали только редкие порывы холодного зимнего ветра, стоны, которые вначале он принял за завывание вьюги, но потом явственно услышал в них нечто человеческое.

Доктор Ленуар немедленно поднялся с постели и вместе со сторожем направился в церковь Сен-Дени. Вместе со сторожем он вошел в храм, и тогда жалобные крики сделались еще отчетливее, чем раньше, а поскольку, входя, сторож ко всему прочему не потрудился как следует прикрыть за собой дверь, то стало ясно, с какой именно стороны кладбища доносятся эти звуки.

Снаружи дул сильный ветер, порывы которого постоянно задували факелы, и доктор распорядился взять фонарь, после чего направился вперед. Так, вскоре доктор и сторож оказались около общей могилы королей, откуда и доносились призывы о помощи. Около края могилы оба человека замерли. Их фонарь смутно осветил чрезвычайно большое отверстие, сквозь которое можно было видеть толстый слой извести и земли, груды костей и нечто, барахтающееся на них. Это нечто напоминало не то тень, не то человека, однако чрезвычайно отвратительного. И все-таки это скорее всего был человек.

— Кто вы такой? — крикнул ему доктор. — Что вы здесь делаете и что с вами произошло?

— Я — тот самый рабочий, которого вы выгнали сегодня, доктор, — шепотом ответил человек. — Тот самый, который решился

дать пощечину королю Генриху IV...

— Однако... — поразился доктор. — И как же ты сюда попал?

— Умоляю вас, вытащите меня отсюда, я расскажу вам все, — взмолился рабочий. — Я умираю, и вы должны знать, что я увидел...

К этому времени сторож, испугавшийся было вышедшего из могилы мертвеца, но потом убедившийся, что перед ним все-таки живой человек, значительно осмелел. Пока доктор Ленуар разговаривал с рабочим, он успел приготовить лестницу и теперь подтащил ее к краю могилы. Лестницу спустили в яму, и доктор велел рабочему подниматься вверх. Тот попытался доташиться до лестницы, и это ему удалось, но когда он попытался взобраться на ступеньки, стало ясно, что выбраться ему будет сложно, поскольку у него оказались сломаны одна нога и рука. Пришлось воспользоваться веревкой с глухой петлей. Рабочий завязал ее под мышками, и только таким образом, пользуясь двойной опорой, его удалось извлечь от общества мертвецов. Как только несчастного вытащили из ямы, он потерял сознание, и доктор распорядился послать за хирургом. Спасенный рабочий пришел в сознание только во время операции.

Когда перевязка была сделана, доктор Ленуар отослал с кладбища и хирурга, и сторожа, поскольку хотел остаться с рабочим наедине и услышать его рассказ, ведь не было сомнений: эта история будет необычной.



Сен-Дени. Надгробие Людовика Французского

В церкви Сен-Дени царил глубокий мрак, и только дрожащий свет разведенного костра выхватывал из тьмы очертания стен и предметов.

— Так что же с тобой случилось? — спросил доктор. — Ты обещал мне рассказать.

— То, что Вы меня выгнали, доктор, несколько не расстроило меня, — заговорил рабочий. — Денег у меня было достаточно, и я знал: пока они есть, ни в чем нуждаться я не буду, а потому в прекрасном расположении духа сразу же направился в кабак. Я взял бутылку и благополучно начал ее распивать. Однако, едва я приступил к третьему стакану, появился хозяин трактира и обратился ко мне с довольно странными для него словами: «Ну как, ты уже закончил?» — «А в чем дело?» — спросил я. «А в том, что до меня дошли слухи, будто ты решился дать пощечину Генриху IV». — «Ну и что? — он начинал меня злить. — Да, это я сделал, и что ты имеешь против этого?» — «Что я имею против этого? — переспросил хозяин. — В мои планы не входит поить в своем заведении негодяев вроде тебя. Ты способен навлечь проклятие на мой дом». — «С какой это стати проклятие должно пасть на твой дом, если трактир существует для всех? А раз уж я пришел сюда и заплатил за выпивку, значит, нахожусь в своем доме». — «Хорошо, — сказал хозяин. — Значит, тебе платить не придется». — «А это еще почему?» — «Просто потому, что я не стану брать твоих денег! В таком случае заплатить тебе не удастся, и ты не будешь чувствовать себя здесь как в собственном доме. И раз уж ты не в моем доме, у меня есть полное право просто вышвырнуть тебя за дверь». — «Попробуй, не знаю, хватит ли у тебя сил со мной справиться». — «Я не собираюсь махать об тебя, а позову на помощь моих ребят». — «Тогда зови своих молодцов, а там посмотрим!».

Хозяин шутить не собирался и немедленно позвал своих работников. На его зов прибежали уже, как видно, заранее подготовленные дюжие ребята, вооруженные палками. Я понял, что силы неравны и предпочел уйти, хотя очень хотелось сказать хозяину напоследок что-нибудь эдакое, что бы он надолго запомнил.

Выйдя из трактира, некоторое время я бесцельно слонялся по городу. Когда же наступил час обеда, подумал, что неплохо было бы зайти в трактир и основательно подкрепиться. Рядом находилось как раз одно из таких заведений, где обыкновенно обедали рабочие. Я заказал суп и даже успел съесть его, и тут вошли рабочие, которые только что освободились от дневной работы. Как только они увидели меня, так все вместе подошли к хозяину трактира и заявили, что если этот человек, то есть я, будет и дальше здесь находиться, то они немедленно, всей бригадой, покинут трактир и больше никогда здесь не появятся.

«А что натворил этот человек? — поинтересовался трактирщик. — И почему все вы так дружно осуждаете его?» — «Это тот самый молодчик, которого сегодня выгнали с работы, потому что он осмелился дать пощечину самому Генриху IV». — «Ах, вот оно что! — воскликнул трактирщик и, подойдя ко мне, заявил. — Если это правда, то убирайся отсюда ко всем чертям!». Но и этих слов ему показалось мало, а потому напоследок он выкрикнул: «Пусть все то, что ты успел съесть в моем доме, станет для тебя отравой!».

Трактирщик был настроен столь решительно, а рабочие так угрожающе стояли за его спиной, что я понял: сопротивление бесполезно. Когда я выходил из трактира, посетители шарахались от меня как от прокаженного, и на их лицах можно было яснее ясного прочесть откровенное отвращение, а рабочие посылали вслед проклятия. Озлобленный на весь свет, я вышел из трактира и отправился бродить по улицам Сен-Дени. При этом я был так зол на весь

мир, что без устали проклинал всех и вся и от души богохульствовал. Приблизительно в десять вечера я решил, что пора бы уже вернуться в свою квартиру. Здесь меня тоже ждало разочарование. Обычно двери дома, где я проживал, были открыты настежь, теперь же они были закрыты. Мне пришлось постучать. Уже сильно стемнело; меня не могли видеть, зато я хорошо увидел, как у окна появился привратник. Поскольку меня он не узнал, то спросил, кто стучит. Я сразу назвал. «Так это ты, тот самый, кто осмелился дать пощечину Генриху IV! — воскликнул привратник. — Изволь подождать!». Я удивился: «А чего я должен ждать? Я хотел бы как можно скорее попасть домой!». И тут к моим ногам плюхнулся тяжелый узел. «Что это еще такое?» — не понял я. «Твое имущество», — ответил привратник. «Да с какой это стати вы вышвыриваете мои вещи?» — возмутился я. «С той, что теперь ты можешь идти спать куда твоей душе угодно, но только не в этот дом. Я не хочу, чтобы в один прекрасный день крыша моего дома рухнула прямо на мою голову».

Нет слов, чтобы передать, как я взбесился в тот момент. Я подобрал с мостовой камень и в сердцах швырнул его в дверь дома. «Если ты будешь продолжать вести себя в том же духе, — спокойно отозвался привратник, — мне придется разбудить своих товарищей; они научат тебя приличному поведению».

Тут я окончательно понял: ничего хорошего в этом доме ждать не придется. Мне пришлось уйти и отсюда, но едва я прошел шагов сто, как увидел какую-то открытую дверь и вошел под навес. В этом закутке лежала солома, и я, недолго думая, лег на нее и заснул.

Проснулся я в двенадцатом часу ночи из-за того, что мне показалось, будто кто-то дотрагивается до моего плеча. Передо мной стояла фигура в белом, и я принял ее за женщину. Эта женщина сделала знак рукой: поманила к себе, и я принял это за приглашение

Она звала за собой, и я не видел причины отказываться от ее предложения. Я подумал, что эта дама из тех, кто готов предоставить ночлег и удобную кровать вместе с прочими удовольствиями всем прохожим, кому есть чем заплатить, а перспектива провести ночь на соломе под навесом мне вовсе не улыбалась.

Я быстро поднялся и отправился вслед за женщиной в белом. Какое-то время мы шли по улице, потом вдруг женщина свернула в переулок между домами, при этом время от времени оборачиваясь и делая мне знаки рукой, чтобы я поторапливался. К таким ночным прогулкам я привык давно и к тому же прекрасно знал обычаи таких женщин, в каких домах они могут жить, и все, что происходило вокруг меня, было точно таким же, как и много раз до этого. Поэтому я не беспокоился и уверенно шел за своей провожатой.

Когда я вошел в переулок, то увидел, что он оканчивается полем. И сейчас мне не показалось необычным подобное обстоятельство, поскольку женщина вполне могла жить в уединенном доме, а это было весьма удобно. Так, мы пошли дальше и еще шагов через сто я увидел, что нахожусь около пролома в стене. Женщина прошла в него, а я — следом за ней. Только теперь, в крошечной темноте, мне удалось осознать, что впереди возвышаются стены аббатства Сен-Дени. Церковь и громадная колокольня едва освещались слабым светом костра, около которого грелся кладбищенский сторож.

Я долго искал женщину, за которой шел, но ее нигде не было. Она исчезла, как сквозь землю провалилась, а я стоял на кладбище.

Следовало как можно скорее возвратиться на улицу, и я хотел было вернуться через тот же пролом в стене, но, стоило мне обернуться к нему, как я понял, что кто-то загораживает его, и этот кто-то поразительно напоминает Генриха IV. Мне это не померещилось, потому что едва я сделал шаг к пролому, как привидение угрожающе поднялось и двинулось в мою сторону. Я начал пятиться

назад и неожиданно, оступившись, провалился в яму. Господи боже, там были все короли — живые! — и предки, и потомки Генриха IV! Они дружно подняли к темному небу свои королевские скипетры и жезлы правосудия, воскликнув при этом: «Не будет прощения святотатцу!».

И эти ужасные короли по очереди прикасались ко мне скипетрами и жезлами. Клянусь вам, доктор, они были тяжелее, чем свинец, и к тому же обжигали так, будто были раскалены в пламени. От этого мои кости ломались с ужасным хрустом.

Башенные часы пробили ровно двенадцать, и я вдруг обрел голос и закричал. Наверное, как раз в этот момент меня услышал ночной сторож.

После этого сознание больного затуманилось совершенно. Доктор Лемуар приложил все усилия, чтобы успокоить больного, но все было бесполезно. Три дня он бредил и все кричал невидимым призракам: «Пощадите!» — а потом скончался.

Однако мистика Сен-Дени на этом одном случае не закончилась. Уничтожения королевских гробниц продолжались. В те дни Шатобриан вспоминал о воцарившемся в этом месте запустении: «Сен-Дени опустошено, здесь пролетают птицы, и на разбитых алтарях растет трава... Кто бы мог представить себе это зрелище, проходя мимо всех этих величественных и пышных усыпальниц за церковным притвором?».

20 января 1794 г. была вскрыта гробница Франциска I, потом опустошен гроб дочери Филиппа Длинного, графини Фландрской. На этот раз были вскрыты уже все гробы, все склепы опустошены, а кости монархов сброшены в общую яму и засыпаны известью. Никто не знал только, кому принадлежала самая последняя гробница. Высказали предположение, что это место захоронения кардинала де Ретца. Все склепы были окончательно закрыты: сначала Валуа, а

потом Каролингов. На другой день рассчитывали опечатать склеп Бурбонов.

В эту ночь сторожу предстояло в последний раз находиться в церкви на своем посту, потому что сторожить больше здесь было нечего. Он даже имел возможность спать и, получив на это разрешение от начальства, немедленно им воспользовался.

Ровно в полночь сторож проснулся, оттого что услышал пение и звуки органа.

Он протер глаза и посмотрел на клирос, так как пение раздавалось именно оттуда. Каково же было его изумление, когда выяснилось, что на клиросе все места заняты монахами Сен-Дени. У алтаря стоял архиепископ, а перед ним, посреди ярко горящих свечей, стоял катафалк. Этот катафалк был укрыт покровом из золотой парчи, такой, какой обычно укрывали только тела королей. По всей видимости, обедня уже закончилась, и вот-вот должна была начаться похоронная служба.

Архиепископ принял уложенные на подушечку из красного бархата скипетр, жезл правосудия и корону, после чего передал их герольдам. В свою очередь герольды передали символы королевской власти трем принцам.

Все присутствующие не шагали, а скользили по залу, совершенно пустому, способному отозваться эхом даже на тихие звуки. Но сейчас движения придворных были абсолютно бесшумны. Они приняли



Портрет Франциска I

тело и перенесли его в единственный оставшийся открытым склеп Бурбонов. Прочие склепы, как и прежде, оставались запгертыми.

Далее появился герольдмейстер, а вслед за ним и прочие герольды — всего шесть человек. Герольдмейстер подал знак первому герольду, и тот покинул королевский склеп. Он нес в руках шпоры. Вслед за ним появился второй герольд с латными рукавицами, третий держал щит, четвертый — гербовый шлем, пятый нес кольчугу.

Герольдмейстер позвал знаменосца, потом капитанов швейцарцев и гвардейских стрелков. За ними следовали двести придворных, далее — великий конюший с королевской саблей и первый камергер со знаменем Франции. Главный церемониймейстер остановился около склепа, и перед ним проходили все дворцовые церемониймейстеры, складывая в склеп белые жезлы. Все они склонялись перед тремя принцами, в руках которых находились скипетр правосудия, жезл и корона. После того, как последние символы королевской власти оказались в склепе, герольдмейстер трижды громко провозгласил: «Король умер, да здравствует король! Король умер, да здравствует король! Король умер, да здравствует король!». Этот возглас так же, три раза, провозгласил герольд, стоящий на церковном клиросе. Как символ того, что жизнь королевского дома прервалась, церемониймейстер сломал свой жезл, символизируя таким образом, что придворные теперь сами должны решать дальнейшую участь государства, а потом снова заиграл орган и затрубили трубы. Звуки музыки постепенно затихали, превращаясь в эхо, которое тихо, но по-прежнему отчетливо раздавалось в опустевших стенах церкви Сен-Дени. Стал тусклым золотой свет свечей, тела придворных бледнели и исчезали на глазах, и вот с последним еле слышным звуком органа видение растаяло совершенно.

На следующий день пришедшие в церковь Сен-Дени застали сторожа в слезах. Он рассказал обо всем, что видел этой ночью, а потом

вдруг заявил, что ему был дан знак свыше и, каковы бы ни были декреты Конвента и как бы ни работала гильотина, не зная устали, все равно во Франции еще будет восстановлена монархия, а в Сен-Дени опять начнутся захоронения новых королей. Сторожа немедленно отправили в тюрьму за подобные крамольные речи, и он только чудом избежал гильотины. Однако его предсказание сбылось 20 сентября 1824 г. В этот день в точности по тому церемониалу, который увидел сторож в свою последнюю ночь в церкви Сен-Дени, хоронили короля Людовика XVIII.

Именно этот король сделал базилику, как и прежде, королевским некрополем. В 1816 г. по его указанию были помещены в усыпальницу тела последних французских правителей времен «старого порядка» — Людовика XVI и Марии-Антуанетты, которые, как и их предки, были брошены в общую могилу. Чуть позже в Сен-Дени перенесли гробницы, которые удалось спасти Александру Ленуару во время Парижской коммуны.

Сейчас под прикрытием сводчатой часовни размещена общая усыпальница Бурбонов, где нашел вечный покой обезглавленный король. А в поперечном северном нефе находятся останки не менее 800 французских правителей — от Меровингов до Валуа, и в этих надгробных памятниках запечатлена вся история Франции.

Сент-Шапель не зря называют совершенством красоты. К несчастью, храм невозможно увидеть целиком, потому что северный фасад находится в тени крыла дворца Правосудия, который был заново отстроен в 1776 г. после страшного пожара.



Церковь Сент-Шапель

Гюго писал: «В XV веке можно было различить свинцовую крышу Сент-Шапель, похожую на спину слона, отягощенного своей башенкой, но здесь этой башенкой был самый драгоценный, самый филигранный, самый прозрачный шпиль, сквозь кружевной конус которого просвечивало небо».

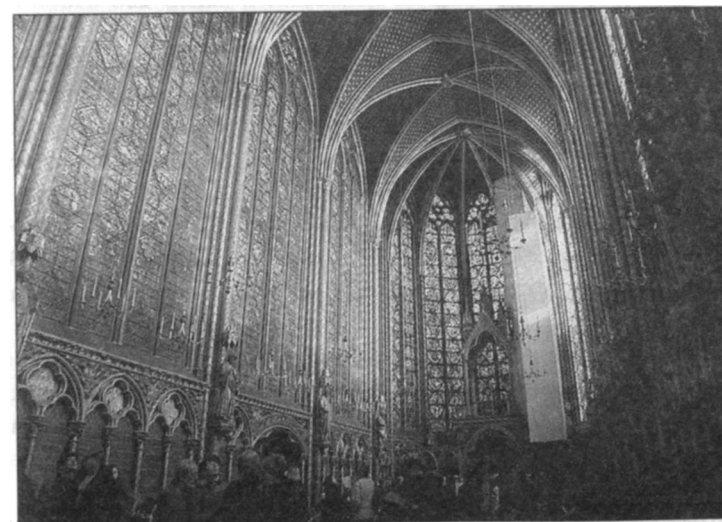
Конечно, такое немного странное сравнение — со слонем, животным, вовсе не отличающимся изяществом, не может дать представления

о действительной легкости и даже элегантности, идеальном равновесии всех частей здания, их гармонии, иллюзии невесомости, прозрачности. Поэтому Сент-Шапель часто называют непревзойденным шедевром французской готики. О Сент-Шапель говорят как о драгоценном ларце, изготовленном настолько искусным мастером, что его художественное исполнение превзошло красотой даже изысканный по своей природе материал.

Пожалуй, сравнение с ларцом будет наиболее точным, поскольку здесь хранились величайшие христианские реликвии: Терновый

Венец Иисуса Христа, частицы Креста Господня, одежды, губки и копья. Все эти бесценные реликвии появились во Франции благодаря усилиям самого набожного из французских королей — Людовика IX (1214-1270), которого называют в истории Святых.

Людовик IX возглавлял Четвертый крестовый поход. Сначала планировалось направить воинов в Палестину, но неожиданно маршрут следования войска был изменен. В 1204 г. крестоносцы осадили столицу Восточной Римской империи Константинополь и штурмом захватили ее. А потом, как обычно происходит на войне, последовал грабеж завоеванного города. Победители не щадили даже христианских реликвий, несмотря на общность вероисповедания с побежденными гражданами Константинополя. Рим поставил правителем



Сент-Шапель. Интерьер



Людовик IX во время сражения

Их ждали так долго и с таким нетерпением, что, как только весть о приближении монахов к столице Франции дошла до монарха, он пошел навстречу своим гонцам, босой и одетый в рубище. Встреча произошла в 20 км от Парижа в местечке Вилльнёв л'Аршевек. Возвращался король в столицу, неся до самого Парижа драгоценный ларец в своих руках.

В 1241 г. Людовик IX издал указ, по которому началось строительство церкви Сент-Шапель, которая специально предназначалась для хранения этих реликвий. До этого местом их временного хранения был собор Парижской Богоматери. Строительство собора было завершено в 1248 г.

Архитектор, построивший это здание — выдающийся зодчий XIII столетия Пьер де Монтрёй. Его даже уважительно называли

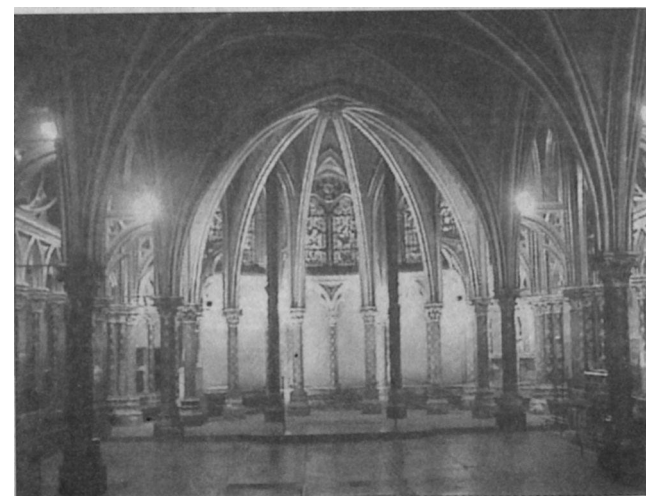
в Константинополе императора Бодуэна. В 1238 г. обстоятельства сложились так, что Бодуэн не смог выплатить жалованье своим солдатам. Пришлось ему обратиться к богатому венецианскому купцу, а в залог оставить величайшую христианскую реликвию — Терновый Венец. Людовик IX всерьез забеспокоился, что может лишиться этой ценности, и выкупил Венец у ростовщика за огромные деньги.

С этой целью он отправил в Константинополь двух монахов доминиканского ордена.

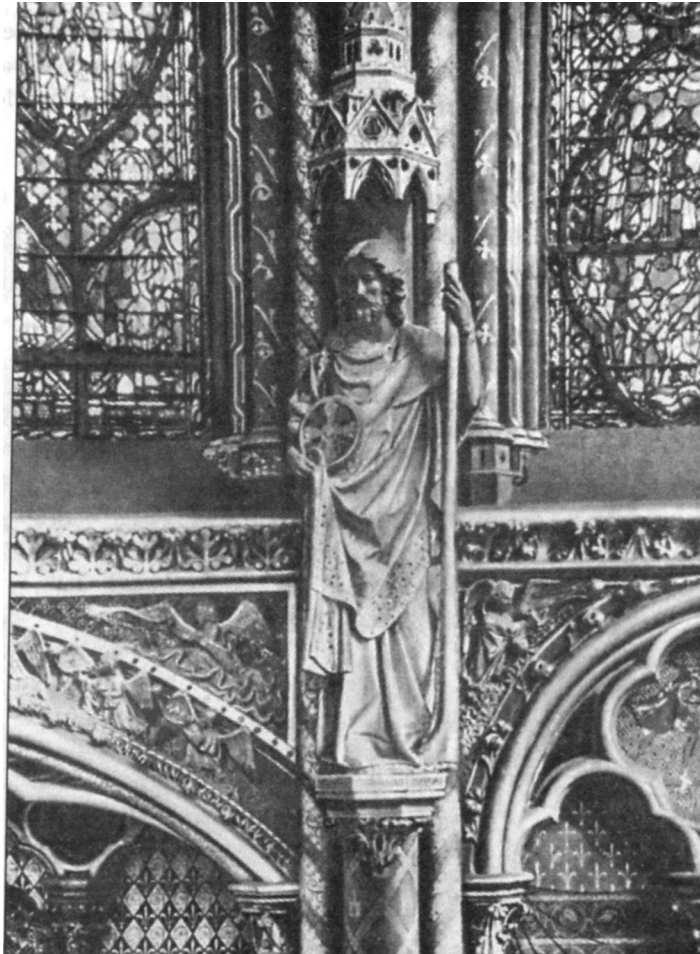
«каменных дел доктор». Пьер де Монтрёй при строительстве храма руководствовался планами короля, которые сформировались под влиянием работ итальянского монаха, мистика и философа Иоахима Фиорского, жившего в XII в.

Известно, что Иоахима посетило мистическое озарение в виде трех отдельных переживаний, раскрывших ему природу Святой Троицы, в свете которой он сформировал в своих трудах новую концепцию истории. Он доказывал, что вся протяженность истории человечества распадается на три эпохи, в каждой из которых успевает смениться 42 поколения.

Иоахим называет Ветхий Завет Веком Отца и говорит, что в это время в обществе властвовали железный закон и страх. Новый Завет — это Век Сына, и главными его качествами являются вера и



Сент-Шапель. Нижняя церковь



Сент-Шапель. Апостол Яков-старший.
Фрагмент стены верхней капеллы

милосердие. После этого ожидается Век Святого Духа, безраздельное царство любви. Иоахим сделал сложные математические вычисления, и назвал начало последней эры — 1260 г., после которого, как полагал мистик, на Земле начнутся постоянные военные конфликты на местах, а потом и пришествие самого Антихриста. Но после всех этих страшных событий начнется новая эпоха — Эра мира, когда господство перейдет к духовной элите общества — монашеству. Особенно часто в трактате Иоахима, посвященном числам, упоминается число 1260. Поэтому в Сент-Шапель все построено на числе 126, которое так или иначе соотносится с числом из мистического труда. К тому же в Книге Откровений Иоанна Богослова встречается сюжет о женщине, которой во время апокалипсиса удалось скрыться в пустыне. В этом месте она провела ровно 1260 дней. В церкви Сент-Шапель есть витражная роза с изображениями сцен из Апокалипсиса, а также круглое окно с сюжетами Страстей Господних; оба они состоят из 126 фрагментов.

Впрочем, не только на розах, но и на порталах церквей можно до сих пор видеть эпизоды бесконечной эсхатологической драмы, во многом общей как для Средневековья, так и для современного человека. Застывшие в камне, они показывают тревоги человека, по-новому осознающего свою судьбу. Причем традиционные сцены Страшного Суда удачно соседствуют с новыми.

В традиционной сцене показан Христос, восседающий на небесном престоле. Он излучает свет, в котором исчезает как жизнь отдельного человека, так и целая история человечества, для того чтобы восторжествовала новая трансцендентальная жизнь. Именно эта мистическая сцена видения Иоанна Богослова особенно занимала ум средневекового человека. Новая же сцена касается повествования евангелиста Матфея о Страшном суде, когда происходит отделение праведников от грешников. При этом особенно важными художни-



Смерть. Изображение
на игральных картах XIV в.
Национальная библиотека.
Париж

метить и чудовищ, которые пожирали людей, обреченных на вечные мучения. Ад тайком вводился в общую картину Страшного Суда, а inferнальные существа напоминали скорее представителей сказочной фауны, пришедших из восточного искусства, и роль

кам представляются три момента: во-первых, отделение праведных от проклятых на Страшном суде; во-вторых, восшествие праведных на небо; в-третьих, нечестивцы, «ввергаемые в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его».

Любопытно, что в сознании людей эта эсхатологическая драма складывалась постепенно, словно этой идее приходилось преодолевать значительное сопротивление. Сначала мертвые, выходя из могил, сразу же попадали на небо, как будто им не требовался суд, но они изначально были предназначены к спасению.

Постепенно рядом с праведными начали изображать и проклятых, но с большой опаской, и их фигуры ютились где-нибудь на притоках портала. Там можно было за-

их скорее символическая, а не только декоративная. Немного позже на порталах стали появляться изображения сцен Страшного Суда, где на нимбе Христа начертано по латыни: «Судья». На камнях высекаются слова из Евангелия от Матфея: «Приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира. Идите от меня, проклятые, в огонь вечный». Рай и ад уже занимают равноправное место в композициях, однако интересным представляется другое: помимо простых смертных, в аду исчезают также отцы церкви и монахи с тонзурами. Таким образом, со всеобщим приобщением людей к раю было покончено навсегда. Никто не смеет рассчитывать на спасение изначально, включая и тех, кто предпочел мирским соблазнам затворничество в монастыре.

Все меньше и меньше умы людей занимала идея Второго Пришествия Христа, зато гораздо больше, становясь всеобъемлющей, — концепция Страшного суда. На камнях порталов встречаются бесчисленные сцены судебных заседаний, где главный судья — Христос, а вокруг него расположены ангелы со знаменами, символизирующими правосудие. И если раньше Христа от прочих персонажей отделял овал, то теперь он составляет единое целое со своей свитой из двенадцати апостолов.

Главная судебная процедура — это взвешивание душ, а потому подобная композиция всегда представлена в центре барельефов. Ангелы с облаков взирают на это действие с нескрываемой тревогой, поскольку этот акт окончательный. После него души уже не войдут в жизнь вечную. При этом зодчим уже недостаточно весов архангела Михаила, а потому архангел Гавриил мечом отсекает праведных от грешных.

Впрочем, на этом суде есть и свои адвокаты. Во-первых, Верховный Судья в столь же мере грозный, в какой и милосердный, спо-



Смерть Карла Великого.
Миниатюра из «Больших
французских хроник», XV в.

Жизнь человека представлялась как длительная юридическая процедура, и каждый ее момент санкционировался соответствующим актом. Как в повседневной жизни, так и по ее окончании каждый момент биографии должен был взвешиваться на судебном заседании, на котором присутствуют все могущественные силы ада и неба.

Поскольку архангел Михаил занимался взвешиванием умерших душ, то очень скоро он сделался самым популярным покровителем усопших. Поэтому ему молились за умерших: «Да введет он их в святой свет». О делах умерших архангел Михаил узнает из книги, кото-

собный простить виновного. Заступаются за грешников и Мать Христа, и его ученик Иоанн, который в день распятия стоял у подножия креста своего учителя. Заступников обычно изображают коленопреклоненными, с руками, сложенными в умоляющем жесте.

На этих композициях Христос больше похож на средневекового монарха, который творит правосудие в своей судебной курии. Правосудие и его символ — судебная курия — в сознании средневекового человека являлись образами величия. Такая чувствительность к любым проявлениям правосудия сохранилась со времен раннего Средневековья до XVIII столетия.

рую, наподобие счетовода, ведет другой ангел, выполняющий также на Суде функции секретаря. На картинах Страшного суда очень часто встречаются книги сакрального характера. Главным образом имеются в виду книги, о которых у пророка Даниила сказано: «И восстанет в то время Михаил, князь великий, и наступит время тяжкое, какого не бывало с тех пор, как существуют люди, до сего времени; но спасутся в это время из народа твоего все, которые найдены будут записанными в книге». Нечто аналогичное встречается и в Апокалипсисе: «И видел я у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями». Такие книги в виде свитков Христос-судья обычно держит в руке, а перед ним стоят избранные и прославляют его. Это книга, в которой записаны их имена и которая будет постоянно пополняться до конца времен. Это книга, которая называется книгой жизни, так же как и рай — землей живых.

Позже книга жизни все больше стала напоминать реестр, где записаны деяния каждого человека, к тому времени переставшего играть важную роль в судьбе рода. Это и история отдельного человека, его биография, и в то же время своего рода грессбук, где на одной стороне записаны добрые дела человека, а на другой — дурные. Вероятно, сказались расчетливость и рационализм, которые стали в равной степени легко применяться как к товару, так и к человеческой жизни. Наконец, «книга жизни» претерпевает своеобразную трансформацию. Именно по ней, в которой «содержится все», вершится суд над человечеством, а потому книга избранных превращается в книгу проклятых. На порталах появляется Христос с книгой на коленях, в которой можно прочесть следующие слова: «Кто записан в эту книгу, будет проклят». У подножия трона Верховного Судьи зодчие изображают в виде скелетов души умерших, и у каждой души в руке точно такая же книга проклятых, напоми-



Видения Карла Лысого и его посмертное
волеизъявление. Миниатюра из рукописи «Больших
французских хроник», XV в.

нающая больше удостоверение личности. Они читают ее, и их жесты при этом выражают безграничный ужас.

С книгами сверяется не только Бог, но и дьявол тоже, особенно если дурные дела человека перевешивают хорошие. И все чаще и чаще страницы этой книги перелистывают дьявол и его слуги

К XVIII столетию людям стало невыносимо думать, что ведением счетов на Страшном Суде занимается исключительно дьявол. В то время пытались установить некоторое равновесие и полагали, что у каждого человека имеются две книги, только одну из них, с записями добрых дел, ведут ангелы, а другую, с перечнем злых — демоны.

Иногда картины на порталах заставляют вспомнить паспорта с перечнями судимостей, который душа предъявляет, проходя врата вечности. Достаточно вспомнить, как описываются картины праведной и неправедной смерти. Неправедная выглядит следующим образом: «Удрученный ангел-хранитель покидает умершего, роняя его книгу, и стираются записанные там добрые дела, ибо все, что он сделал доброго, лишено ценности для небес. Слева же виден бес, представляющий ему книгу, заключающую в себе всю историю его дурной жизни». Смерть праведника описывается так: «Ангел-хранитель с радостным видом показывает книгу, где записаны его добродетели, его добрые дела, посты, молитвы, умерщвление плоти и тому подобное. Дьявол же в смнении удаляется и бросается в ад с его книгой, где нет никаких записей, ибо его грехи стерты искренним покаянием». Так подводится баланс, актив и пассив, а потом только еще один раз настанет критический момент в судьбе человека: в День гнева, и биография каждого будет выделена из общей, а потом вновь оценена. Так что смерть на самом деле не являлась совершенным концом жизни.

Концепция воскрешения плоти оказалась очень живучей, поскольку была важна отнюдь не для космической драмы человечества, но для судьбы отдельной личности. Так, даже на могильных камнях истинный христианин выражал надежду на будущее воскресение, но когда оно произойдет — совершенно неважно: на Страшном суде или во время Второго пришествия Христа. Что же касается общей судьбы Божьего творения, то она практически никого больше не



Умирающий. Рисунок из рукописи. 1418 г. Париж

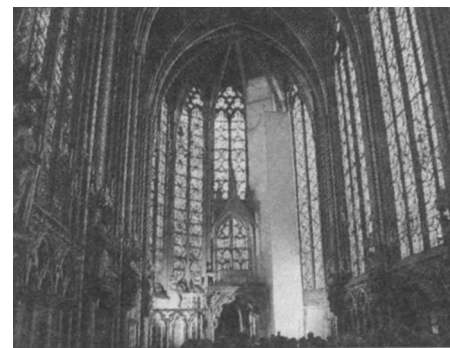
интересовала; гораздо большее значение имел последний акт собственной судьбы. Однако когда человек начинал взвешивать веру в собственное воскресение и страх перед Судом, то страх все же пересиливал.

Важное значение имел тот факт, что промежуток между физической смертью и окончательным завершением жизни был стерт. Пока такой зазор существовал, смерть имела большое значение, была точкой в жизни. Теперь же обнаружилось, что подведение баланса не окончательное. В переходном периоде между жизнью и смертью человек мог общаться с живущими, просить у них помощи и молить, поскольку они способствовали спасению души. К тому же была жива надежда и на святых заступников, и на добрые дела, совершенные человеком при жизни, последствия которых, однако, проявлялись достаточно нескоро.

И вот все меньше и меньше места оставалось в человеческом менталитете для всяких привидений, неуспокоившихся душ и пр. Все популярнее делалась вера в существование чистилища, где жили в ожидании души

умерших; все меньше думали о смерти как о покое или сне. В связи с этим представляется интересной иконография деревянных гравюр, поскольку без них понимание сцен Страшного Суда и смерти, изображенных на храмовых порталах, было бы неполным.

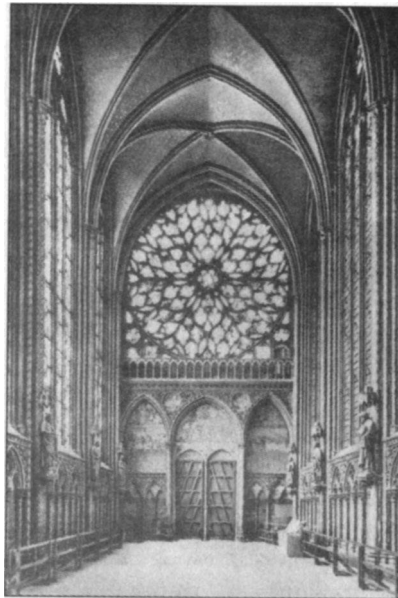
Дело в том, что эта драма, представлявшаяся поистине великой в раннем Средневековье, со временем стала разыгрываться уже непосредственно в комнате умирающего. Появились настоящие трактаты, посвященные искусству умирать и содержащие наставления, как правильно подготовиться к смерти благой и праведной, чтобы это было доступно как ученому богослову, так и неграмотному мирянину.



Сент-Шапель. Интерьер

И неважно, от чего умирал человек — от болезни или несчастного случая, — это неизбежно должно было произойти на кровати. Если же смерть происходила внезапно, то это полагали ужасным, поскольку ритуальная агония должна была происходить в собственной постели.

Иконография, показывающая комнату умирающего, ни в коем случае не показывала смерть как событие обыденное. Комната превращалась в настоящий театр, подмостки, на которых заканчивалась постановка судьбы умирающего человека, в которую включались его поступки, чувства и мысли. При этом умирающий хотя и испытывает страдания, о чем свидетельствуют подписи, но вовсе не выглядит ослабевшим или исхудавшим. Вокруг него толпится народ, по-



Интерьер верхней капеллы.
Западная сторона с розой

никак не судебное заседание. На войне нет времени для взвешивания на весах, и место архангела Михаила уже прочно занимает воинственный ангел-хранитель, нисколько не похожий ни на судебного защитника, ни на протоколиста.

Все это подтверждает трактат А. Тенети, который, описывая «искусство умирать», в частности, говорит: «В этой битве между двумя сверхъестественными сообществами умирающий выступает скорее как пассивный свидетель, чем как активно действующее лицо. В беспощадной схватке за его душу, разыгрывающуюся у его

сколько принято было умирать прилюдно. Причем никто из присутствующих не может видеть того же, что и умирающий, так же как и он не замечает того, что наблюдают окружающие его люди.

Только он один может видеть, что в его комнате находится множество сверхъестественных существ, которые стремятся к его изголовью.

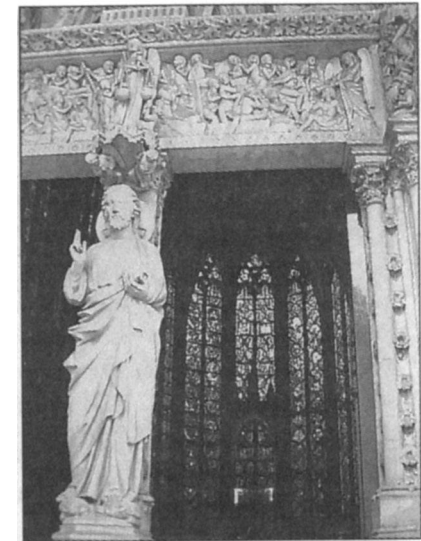
За его душу разыгрывается целое сражение: с одной стороны Святая Троица, Дева Мария, ангел-хранитель со всем небесным воинством; с другой — Сатана с его устрашающей бесовской армией. И все напоминает хотя и локальный, но все-таки Армагеддон и уж

постели между небесным воинством и армией бесов, ему остается лишь ждать, чья сторона возьмет верх».

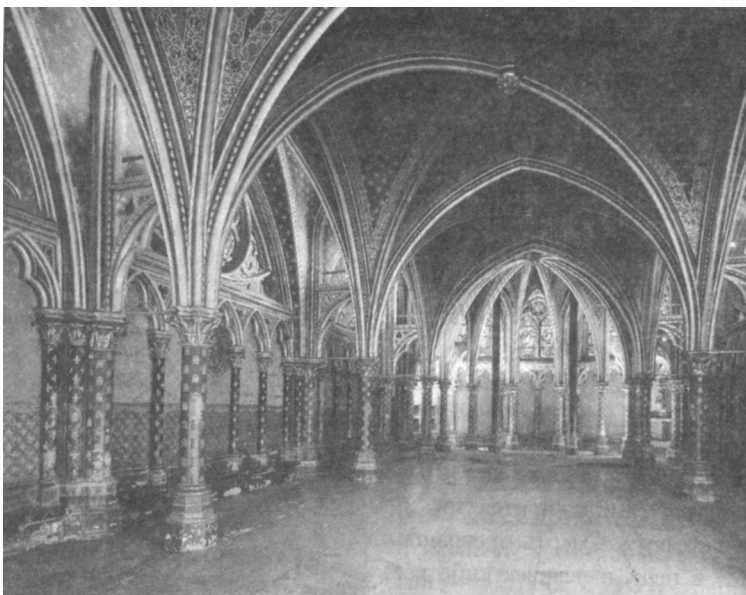
И только к XV столетию начинает превалировать другое мнение: умирающий все еще имеет достаточно свободы, чтобы стать собственным судьей, а потому Бог может спокойно сложить с себя судебские prerogatives.

В момент смерти подводится итог и определяется смысл прожитой жизни, а силы ада и рая остаются лишь зрителями и свидетелями. Смерть превращается в игру, и человек либо все выигрывает, либо разом все теряет. Помогают ему только ангел-хранитель и небесные заступники, а дьявол продолжает соблазнять его, и если умирающий уступит дьяволу, то он погубит собственную душу.

Таким образом, момент смерти стал более значимым, нежели Страшный суд. Об этом моменте в игровых терминах рассуждал Джироламо Савонарола: «Человек, дьявол играет с тобой в шахматы и пытается овладеть тобой и поставить тебе шах и мат в этот момент. Будь же наготове, подумай хорошенько об этом моменте, потому что, если ты выиграешь и все остальное, но если проиграешь, то все, что ты сделал, не будет иметь никакой ценности». И этот момент мы называем моментом смерти. Когда наступил 1260 г., в Германии и Италии на самом деле начались локальные войны,



Сент-Шапель. Ворота



Сент-Шапель. Интерьер нижней церкви

хотя они и не могли кардинально изменить существующий порядок вещей в мире, как предсказывал Иоахим. Людовик Святой поспешил сразу же наложить на всю Францию епитимью. По селам всюду ходили флагелланты. Эти фанатики бичевали себя и постоянно призывали верующих торопиться искупить свои грехи. Они так неистовствовали в своем религиозном порыве, что в конце концов их были вынуждены объявить еретической сектой.

Еретиками объявили также такую радикальную разновидность ордена францисканцев, как фратичелли, которые необычайно ярко проповедовали идеи мистика Иоахима. И все-таки, несмотря на

принятые меры, пророчества Иоахима привлекали людей постоянно. Они владели умами выдающихся деятелей прошлого, многих итальянских писателей, например Данте, зодчих и ученых, долгое время — до XVII столетия.

В Сент-Шапель находятся две часовни: верхняя и нижняя. Именно таким образом возводились часовни, предназначенные для особ королевской крови. Верхняя часовня посвящалась Терновому Венцу и Кресту Господню, а нижняя — Богородице. В верхней часовне имели право находиться исключительно члены королевской семьи; нижняя предназначалась для придворных.

Нижняя часовня поистине поразительна, поскольку ее единство и логика пропорционального строя несравненны. Восхитительна в художественном отношении и верхняя часовня. Ее разноцветные стены так ажурны, что кажется, будто посетитель находится внутри невесомой шкатулки, драгоценной и легкой.

В самой глубине часовни расположен специальный подиум под резным деревянным балдахином. Здесь находилась хрустальная рака, отделанная золотом, где хранились драгоценные христианские реликвии. Эту раку мог видеть только король, и только у него имелся ключ от нее. Когда происходили большие церковные праздники, просторный двор Сент-Шапель заполняли толпы верующих. Стоя на коленях, они смотрели на стеклянную перегородку окна, через которую король показывал им драгоценную раку.

В наши дни можно увидеть тот подиум, на котором в Средневековье находилась рака. Он был реконструирован в более позднее время. В период Великой французской революции все христианские реликвии и священная рака были конфискованы, и счастье, что с тех времен уцелела сама церковь Сент-Шапель. Несколько раз ее пытались разрушить, потом сделать из нее что-нибудь полезное для республики — то мучной склад, то клуб. Наконец, решили устроить в Сент-



Сент-Шапель. Капитель одной из колонн верхней капеллы

Шапель архив для бумаг разного рода. Только это и спасло здание от уничтожения. В то же время на церкви была вывешена табличка «Национальное имущество — на продажу». К счастью, покупателей на церковь Сент-Шапель так и не нашлось, и это объявление красовалось на ней до 1837 г.

Так, чудом, церковь была спасена. В 1837 г. было решено начать реставрационные работы в Сент-Шапель. Их проводили известные французские архитекторы Дюбан, Виоле-ле-Дюк и Лассюс. Около основания шпиля Сент-Шапель они поместили фигуры двенадцати

апостолов, которым придали внешние черты реставраторов. Так, Лассюс, возводивший современный шпиль, пятый по счету, по форме аналогичный шпилю 1460 г. (его высота от подножия часовни составляет 75 м), изображен в виде апостола Фомы. В прежнем виде был восстановлен и ангел, сделанный из свинца и расположенный у основания шпиля. При Людовике IX этот ангел с крестом в руке вращался вокруг своей оси, словно осеняя им всех жителей французской столицы.

При проведении реставрационных работ Дюбан, Виоле-ле-Дюк и Лассюс руководствовались прежде всего пониманием тех изменений, которые происходили в сознании людей, живших в эпоху

Людовика IX. В то время с небывалой силой возродился интерес к процессам, происходящим в природе, и функционированию космоса, а также возросло внимание к человеческим возможностям, поскольку росла вера в то, что люди сумеют постичь все тайны природы и самого творения мира.

Сент-Шапель, как и все прочие готические соборы того времени, явилась символом этого стремления, а также выражением материальных составляющих в природе Божественного порядка вещей. Вместе с развитием готического стиля начался расцвет разнообразных органических форм в зодчестве. Эта тенденция особенно заметна при рассмотрении барельефов и скульптур, украшающих фасады, которые представляли собой сплошной цветной орнамент, состоящий из сложного переплетения листьев, цветов и плодов, фи-



Готический растительный орнамент



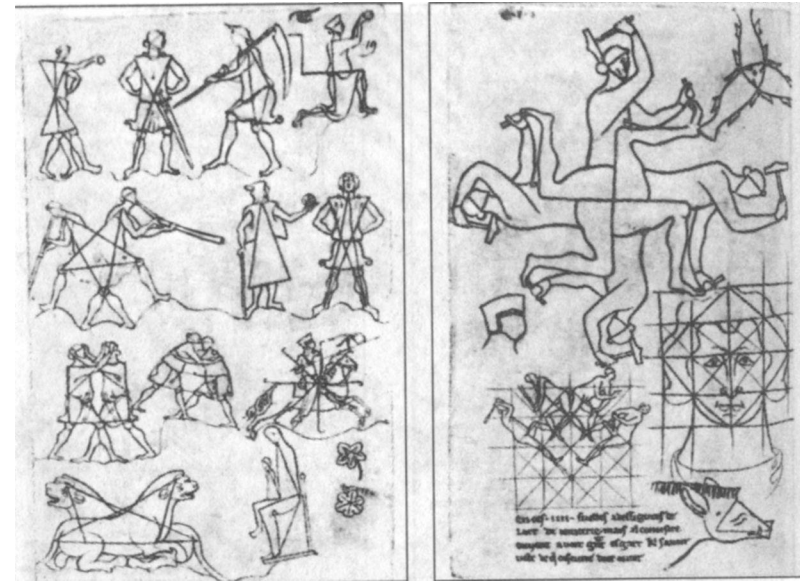
Альбом Виллара де Оннекура.
Образцы растительного
орнамента

цы, находящейся в Божественном разуме. Еще святой Августин подтверждал святость числа, говоря, что «Божественная Мудрость отражается в числах, присутствующих во всех вещах».

Виллар де Оннекур в помощь своим собратьям оставил сборник образцов, необходимых для скульпторов и художников. В этом альбоме можно найти зарисовки с натуры и рисунки архитектурных деталей, планов, изображения механизмов. Во многом эта книга раскрывает секреты готического искусства. Вступление Виллара к сво-

гур животных и людей. Буйством органических форм отмечены и витражи.

Вместе с тем готический стиль развивался при строгом соблюдении арифметических и геометрических принципов. Как бы порой нам ни казалось, что подобное объединение геометрии и органики парадоксально, но в Средневековье это не казалось несовместимым. В философии того времени число было неразрывно связано с природой. Тогда считали, что любое творение должно быть основано на числе и пропорции. В результате получалось, что все самые гармоничные и совершенные формы природы в конечном счете вышли из гармоничной матри-

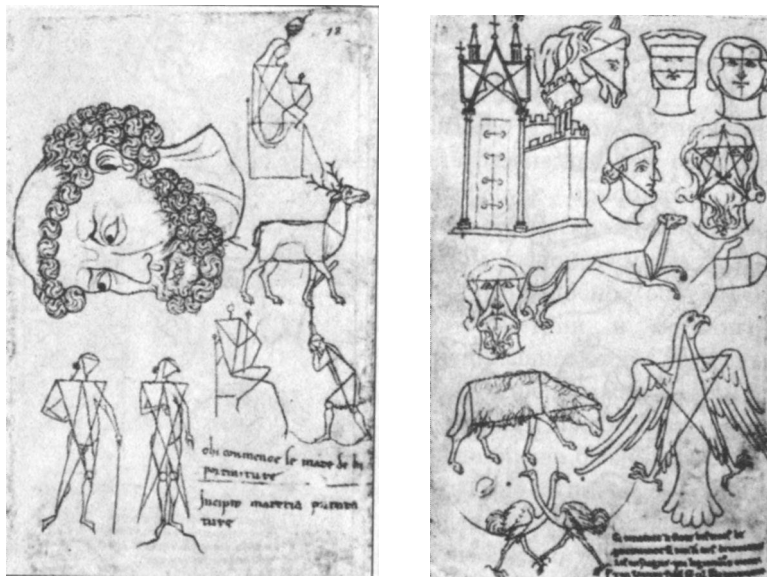


Альбом Виллара де Оннекура. Построение человеческой фигуры I

ей книге поражает изяществом стиля и законченностью мысли:

«Виллар де Оннекур приветствует вас и просит всех, кто будет работать с помощью тех средств, которые указаны в этой книге, помолиться за его душу и вспомнить о нем. Ибо в этой книге можно найти прекрасные советы по великому мастерству каменного строительства и по плотничьему делу. И вы найдете здесь искусство рисования, равно как основы, которых требует и которым учит наука геометрия».

Текст Виллара очень демократичен, он написан на старофранцузском языке и свидетельствует об интересе автора ко всему новому и



Альбом Виллара де Оннекура. Построение человеческой фигуры II

интересному; так, он постоянно зарисовывает редких животных, особенно часто — львов. Он настолько наблюдателен, что данное качество с успехом заменяет недостаток образования. Кроме того, известно, что Виллар много путешествовал и в процессе странствий обрел исключительно глубокое знание практической стороны своего искусства.

Отличительная черта книги Виллара — субъективность. Архитектурные детали, фигуры и сцены он зарисовывал, руководствуясь исключительно собственными вкусами и пристрастиями. Автор и не пытается скрыть свой субъективизм, не считая его пороком, и его рисунки часто сопровождают надписи типа: «Вот план хора церкви

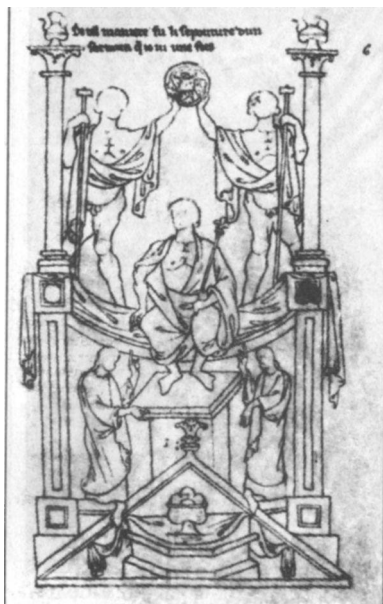


Фрагмент готического барельефа

нашей Пресвятой Девы Марии в Камбре», «Я зарисовал эти окна, потому что они мне понравились больше других».

Пояснения Виллара краткие и точные, в них тоже проявляется специфический деловой дух, обычный при строительстве готического собора. Кроме того, труд Виллара красноречиво свидетельствует о том, что при строительстве соборов, и в том числе Сент-Шапель, непременно учитывался принцип священной геометрии.

В средневековых школах вообще обучение базировалось на тривиуме и квадриуме, или семи науках (символы этих наук часто изображались на порталах соборов). Квадриум — геометрия, арифметика, астрономия и музыка — должен был подготовить человека



Альбом Виллара де Оннекура.
Зарисовки античной и галло-римской скульптуры

к осознанному восприятию Божественных истин. И все эти дисциплины были непременно связаны со священными числами, присутствующими во всех без исключения вещах.

Готические соборы строились в соответствии с учением пифагорейцев и платоников, которые полагали, что число, пропорция и интервал лежат в основе движения небесных тел и музыки. А раз собор являлся воплощением подобных принципов, то они были своего рода путеводной нитью, пользуясь которой человек мог обрести священный источник знаний.

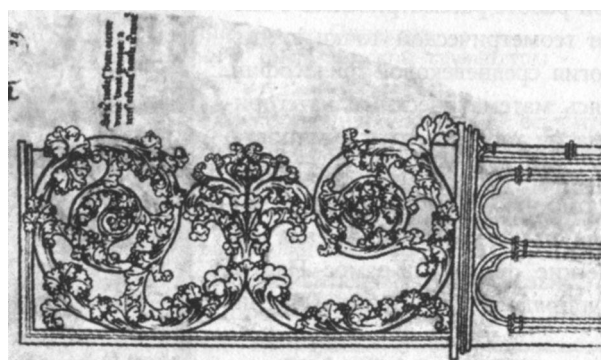
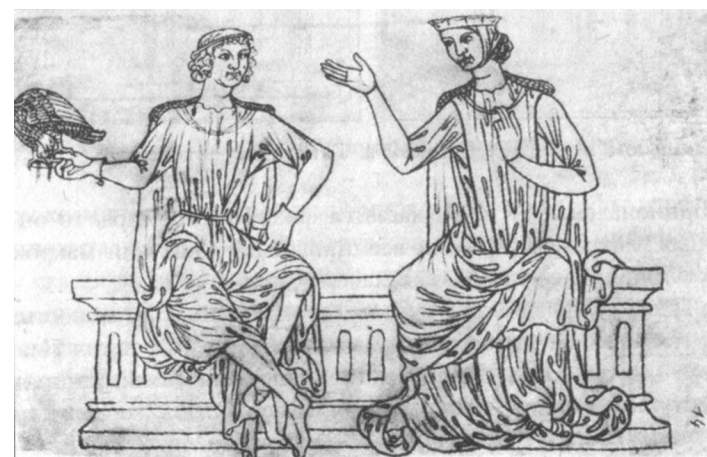
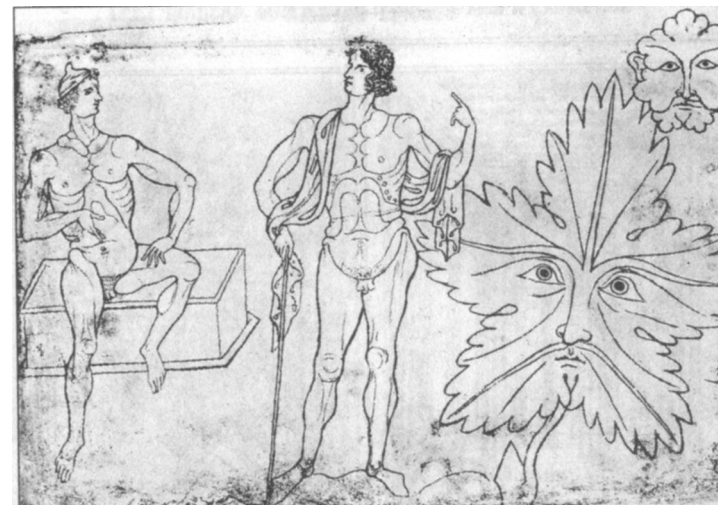
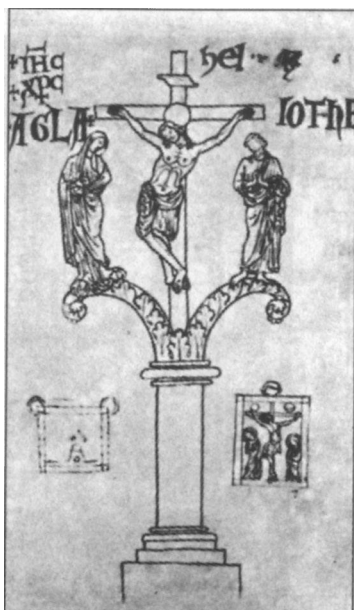
Создателями священного знания в эпоху Людовика IX считались Платон, Боэций и Макробий. Даже святой Августин признавал учение платоников оптимальной теологией. Он писал: «Очевидно, что ближе всего к нашей сути подошлись платоники, ибо они признали истинного Бога как создателя всех вещей, как источник света истины».

Платона святой Августин считал языческим пророком: «Он был тем, посредством кого Бог так успешно открыл тайное действие своей божественности». «Цветом всей философии» ученые называли труд Платона «Тимей», поскольку он идеально соответствовал философии готической архитектуры.

В этой работе рассматривалась с числовой и геометрической точки зрения космология средневековой философии. Пользуясь математическими категориями, Платон характеризует и мировую душу, и творение. Душу он рассматривает с помощью пропорций и ряда интервалов, одновременно применяя геометрические фигуры. Космос Платон видел упорядоченным и божественно

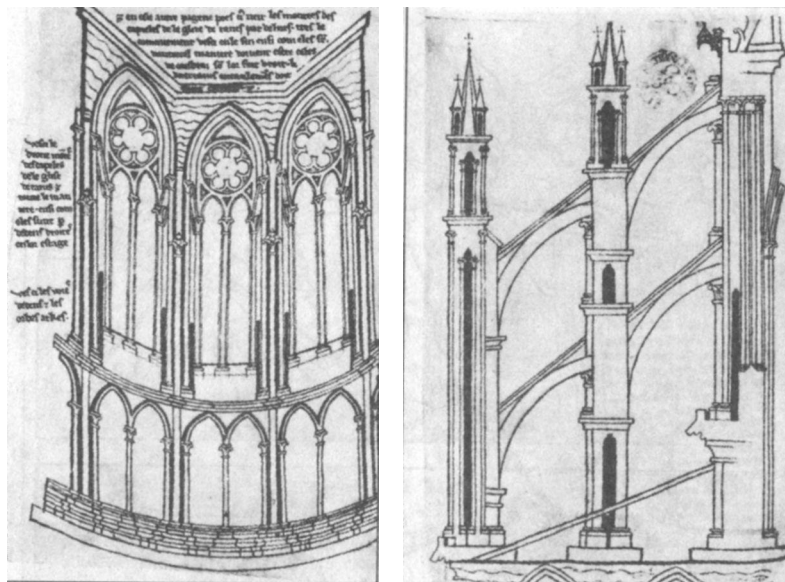


Готический витраж



Альбом Виллара де Оннекура. Зарисовки церковной утвари

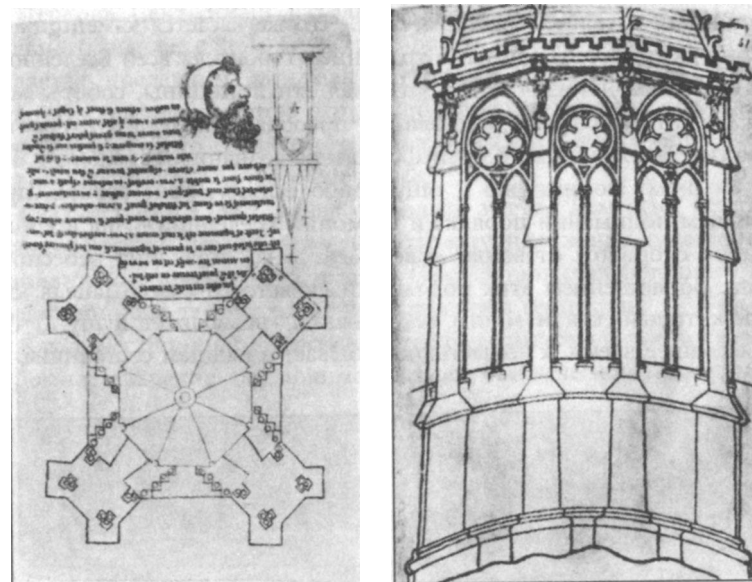
Альбом Виллара де Оннекура. Светские сцены



Альбом Виллара де Оннекура. Готическая архитектура

пропорциональным; что же касается физического мира, то он как микрокосм отражал скрытый всемирный порядок, или макрокосм (то есть, иными словами, «как наверху, так и внизу»).

По Платону, физический мир имеет изменчивую реальность, которая связана с вечным неизменным порядком. Как писал Платон, «вечное царство должно быть построено по вечной неизменной схеме, доступной разуму и пониманию, из чего опять же следует, что физический мир является подобием какого-то другого мира». Но земное царство — это не зеркальное отражение небесного, в связи с чем присущие человеку чувства не могут немедленно отразить



Альбом Виллара де Оннекура. Зарисовки собора

макрокосмическое устройство мира. Все философы древности предпочитали выражать свои чувства посредством мифов, символов, сказаний и метафор, и это представлялось правильным, поскольку фабула произведения связывалась с основной мыслью в той же степени, что и физический порядок с макрокосмическим. Понимающему следовало только осознать принципы гармонии и приподнять завесу метафоры и тайны, чтобы божественная природа человека была восстановлена. Все эти принципы были в полной мере использованы при строительстве готических храмов: в этих зданиях соблюдены все принципы Божественного порядка, числовых

пропорций и священной геометрии. Что же касается каменщиков, то они считали себя земным отражением строителя всей Вселенной.

По словам Даниэля Готье, «излучая эти принципы, соборы могут служить в качестве настоящего преобразующего инструмента, поистине алхимического трансформатора сознания, ведущего к более полному пониманию и ощущению Бога». Иначе говоря, при большем понимании порядка и гармонии Вселенной душа в конце концов оторвется от земли и возвысится до осознания небесного света. Воплощением этих положений является и Сент-Шапель, собор, который, как и много веков назад, «возвышает душу... что в настоящее время, к несчастью, пребывает в падшем состоянии».

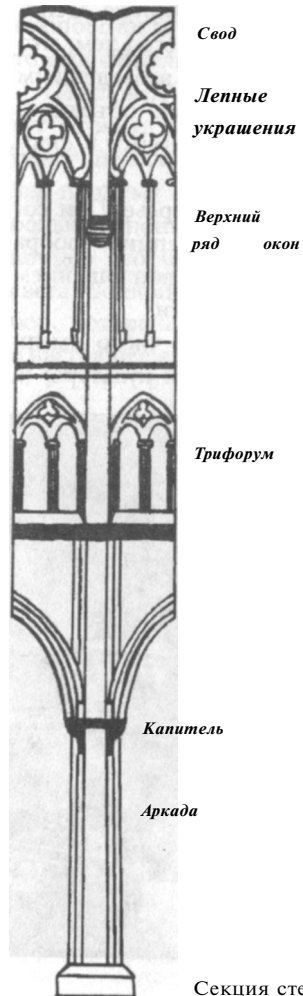
Церковь Сент-Эсташ находится неподалеку от Форума Центрального рынка, рядом с центром Бобур. Она интересна тем, что является последним культовым зданием Парижа, возведенным в готическом стиле. Этой церкви придает своеобразие объединение классического готического плана и фасада с объемами и формами, характерными для Ренессанса.

Сент-Эсташ в 1532 г. начал возводить зодчий Лемерсье. При создании церкви использовалась архитектурная концепция собора Парижской Богоматери, а потому Сент-Эсташ стал воплощением традиционного для готики стиля священной геометрии.

Как известно, еще в Древнем Египте геометрия и число имели огромное значение для понимания всей человеческой культуры и,



Церковь Сент-Эсташ



Свод

Лепные
украшенияВерхний
ряд окон

Трифорум

Капитель

Аркада

Секция стены готического собора

конечно, искусства и религии. Геометрия являлась не только способом общения архитектора и рабочих; благодаря ей работа обретала целостность и точность. При строительстве геометрия была наукой достаточно простой для понимания, как и ее орудия — бечевка, измерительный циркуль, линейка и компас. Однако существовал еще и значительно более высокий уровень, и тогда философские и теологические идеи воплощались в камне, обретая конкретные формы гармонии и изящества, совершенной красоты.

Вся структура соборов была воплощением законов геометрии, от сводов, взметающихся в небо, до окон и самых незначительных деталей порталов. Например, как и в Средневековье, при строительстве небольших церквей, к которым относится и Сент-Эсташ, применялась пропорция 0,2, то есть толщина стен соответствовала ширине внутреннего пространства в пропорции 0,2 : 1. Подобные измерения были несложны, и для этого между стенами нефа следовало всего лишь начертить квадрат. Длина стороны этого квадрата

соответствовала единице. Квадрат вписывался в круг. Некоторые участки квадрата оказывались за пределами круга, и именно по ним определялась ширина стен: 0,2.

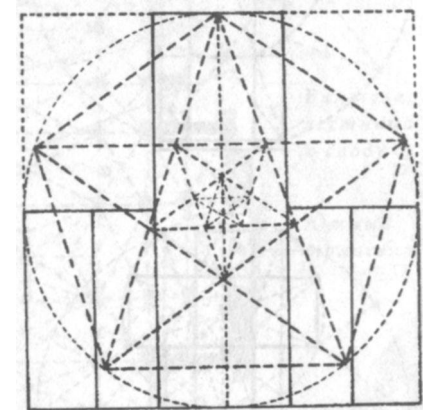
Однако храм Сент-Эсташ возводился на протяжении не одного столетия, а потому его пропорции уже не ограничивались этой простейшей пропорцией — 0,2. Позднейшие архитектурные стили оказывали влияние на внешний облик церкви и на ее план, но все же принципиальные пропорции оставались неизменными.

При строительстве готических соборов использовалась такая широко известная формула, как золотое сечение (золотая пропорция, золотая середина).

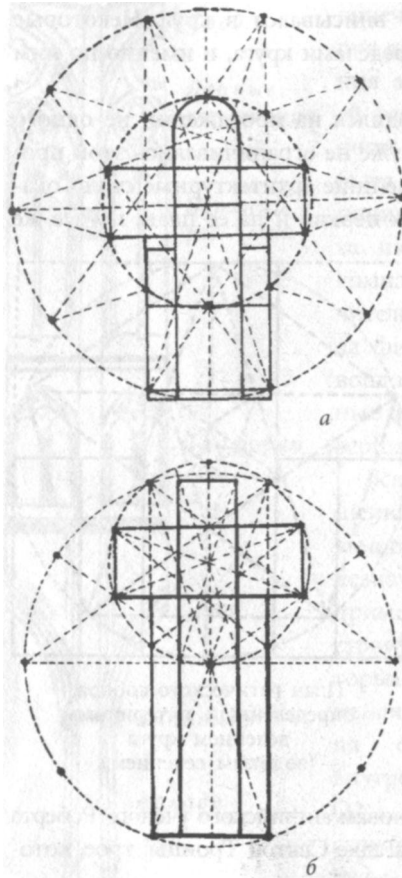
Для вывода этой формулы берется прямоугольник с пропорциями 1 : 2, а окончательное математическое выражение записывается как $a : b : b (a+b)$.

В христианской теологии золотое сечение обладало принципиальным значением. По сути оно являлось теоремой из трех элементов, которая была построена из двух элементов и, по словам английского ученого Роберта Лаулора, «соответствовала первой загадке Святой Троицы: трое, которые являются двумя».

На вертикальное сечение собора накладывались пятиугольные фигуры, а ширина нефа и колонн рассчитывалась исходя из взаимосвязи кругов и пентаграмм.



План готического собора,
определенный пятиричным
делением круга
(золотым сечением)



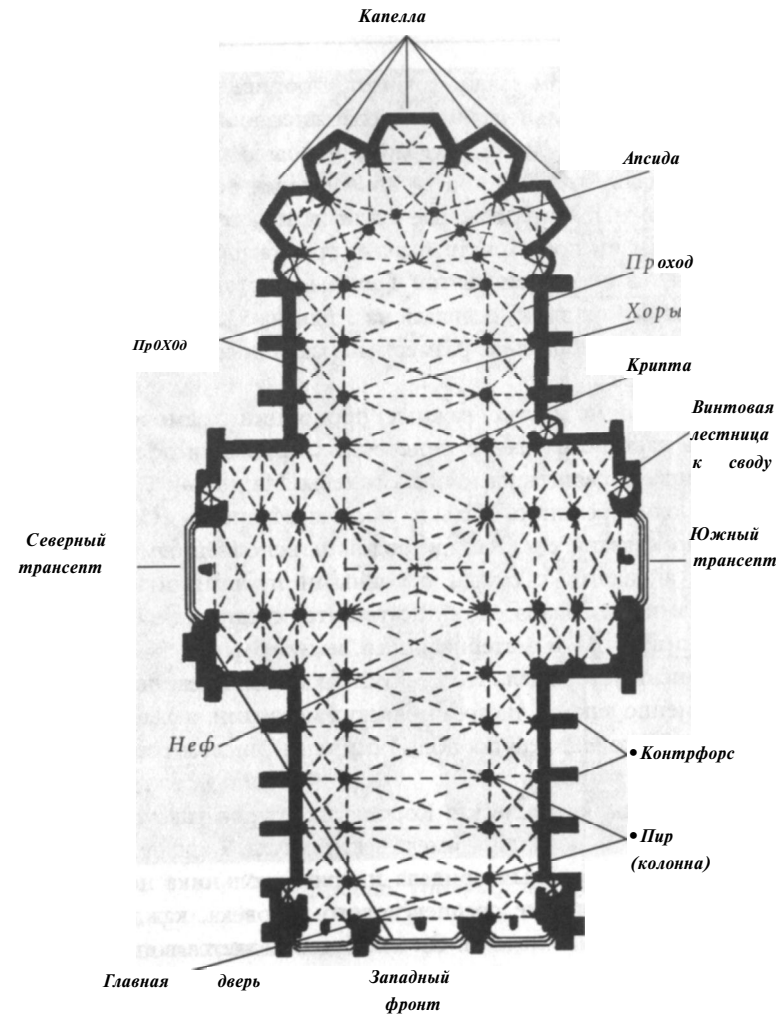
Деление плана собора
в соответствии с золотым
сечением: *a* — пятиричное;
б — десятиричное

В применении к поэтажным планам церкви золотое сечение могло быть как пентагонально, так и десятирично. Впрочем, контрольный круг мог быть разделен на разное количество частей — 5, 10 или 20, однако обязательно пропорция золотого сечения сохранялась в каждом элементе собора.

Число 5 обладает важнейшим значением как при строительстве собора, так и в эмблематике человеческого тела. Форма тела человека имеет пять уровней, он обладает пятью чувствами и разумом.

Число 5 выделяет человека среди многообразия всех обитателей живой природы. Пять чувств — это всего лишь способы, с помощью которых человек способен мыслить, а мышление нужно для осознания божественных пропорций, которые, в свою очередь, отражают Божественный разум.

Символично, что в Средневековье слово «разум» обозначалось по-латыни как *ratio*. Это



План классического готического собора

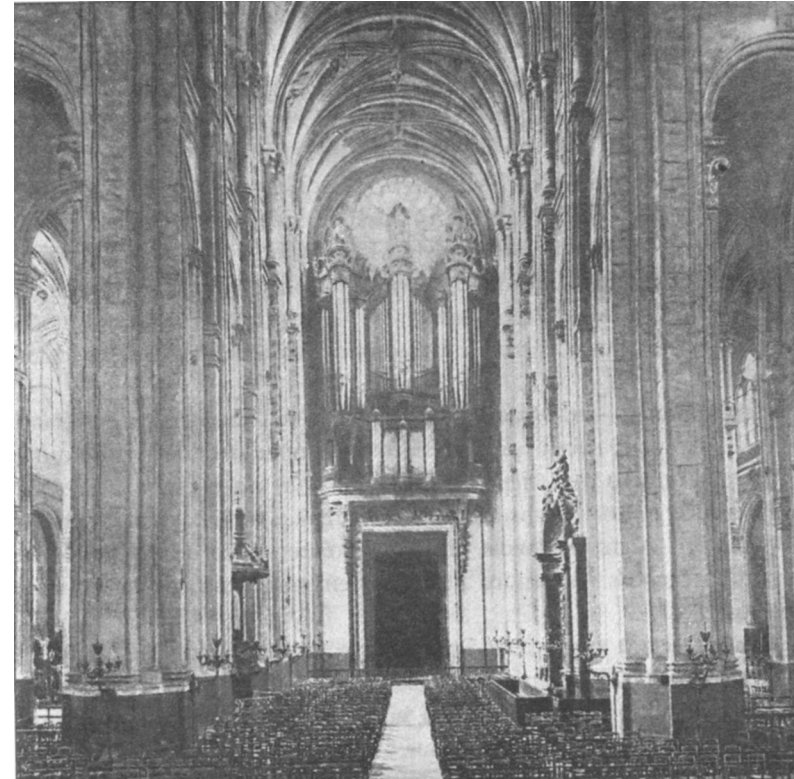
же слово в английском языке означает «пропорция». Число 5 было божественным, сакральным, числом совершенного человека, Христа, обладавшего Божественным разумом, любовью и мудростью. Теологи утверждали, что Христос — это «человек рожденный (= 4) и освященный (= 1). Материальные 4 плюс 1 целого».

Священным числом Христа была и тройка, поскольку он представлял одну из ипостасей Святой Троицы. Поэтому при строительстве соборов вся их длина делилась на 3 или на 5. Эти же числа применялись, когда требовалось разместить различные элементы здания вдоль всего нефа.

Существовали и другие важные пропорции храмового строительства, в частности размер поперечных осей. Они должны были соответствовать священным числам Девы Марии — 7 и 9. Дева Мария — одновременно Мать и Высшая Мудрость (София), она неразрывно связана со всей природой и исполненной гармонии космосом, а значит, с семью основными цветами и металлами, семью нотами. Благодаря ей осуществляется соединение Божественного космоса (= 3) и материального земного мира (= 4). Кроме того, Дионисий утверждал, что девятка также является числом Богоматери. Именно таково число ангельских иерархий, а Мария — Царица Небес. Наконец, девятка всегда считалась числом совершенства в материальном мире.

В связи с этим классическая Королева Соборов как послание от человечества Великой Матери имела 9 колоколен, 7 апсидных капелл и 63 (или 7×9) боковых придела и прямоугольника нефа. В результате, как и сознание средневекового человека, каждый собор также пронизан символизмом. Он как будто является воплощенной в камне иллюстрацией к «Божественной комедии» Данте.

Многие исследователи воспринимают готические соборы как каменные астрономические календари, поскольку при проведении



Сент-Эсташ. Интерьер церкви

различных замеров от западных фасадов до осевой капеллы получаются сразу три астрономических календаря: солнечный, лунный и так называемый уравнивающий. Все они требовались для точного вычисления даты Пасхи.

Кроме того, горизонтальные уровни нефов были напрямую связаны с интервалами музыкальной гаммы. Музыка воспринималась в интервалах и пропорциях, причем совершенно не имело значения, создавалась ли эта музыка вибрирующей струной или просто тростниковым стеблем.

Итак, собор являлся не только астрономическим календарем, но и огромным музыкальным инструментом. Сент-Эсташ представляет собой такой же удивительный музыкальный инструмент со скрытой пропорцией и гармоничным молчанием апсид, нефа и верхнего ряда окон. Он поневоле начинает звучать в мозгу человека, после чего к музыке Божественной гармонии присоединяются его сердце и душа.

Сент-Эсташ — это храм со звездными и музыкальными аналогиями, которые, несмотря на многочисленные реставрации, дошли до сегодняшнего дня, передавая нынешнему поколению не только священные тайны арифметики и геометрии, но также астрономии и музыки, — одним словом, великого Божественного порядка. И наверное, не даром так много имен людей искусства связано с этим храмом.

Классический храм Сент-Эсташ перестраивался в XVII столетии. Южные капеллы и своды нефа были слегка переделаны под влиянием ренессансного стиля. В XVIII в. переделки коснулись и фасада, ради чего первый пролет церкви с двумя капеллами был уничтожен. В 1840 г. в соборе Сент-Эсташ произошел пожар, и снова церковь пришлось реставрировать.

В церкви Сент-Эсташ крестили Жана Батиста Поклепа, известного всему миру как Мольер, Армана Жана дю Плесси, герцога де Ришелье. На органе этой церкви композитор Гектор Берлиоз впервые исполнил свое изумительное сочинение «Те Деум», а позже Ференц Лист — «Гранскую мессу». Здесь хоронили Мольера и

Лафонтена, Кольбера и Мирабо, Рамо и Вуатюра. Скульптор Гудон украсил церковный интерьер бюстом Рамо. А перед церковью Сент-Эсташ, на площади Рене-Кассен, находится удивительная скульптура. Она называется «Слух» и представляет собой человеческую голову, которая лежит на земле, щекой которой покоясь на раскрытой ладони. Автор этой скульптуры, которая слышит молчаливую музыку храма и биение сердца французской столицы, — Анри Миллер. Он трудился над ней полгода, высекая ее из цельного каменного блока весом 72 т, вывезенного из Бургундии.

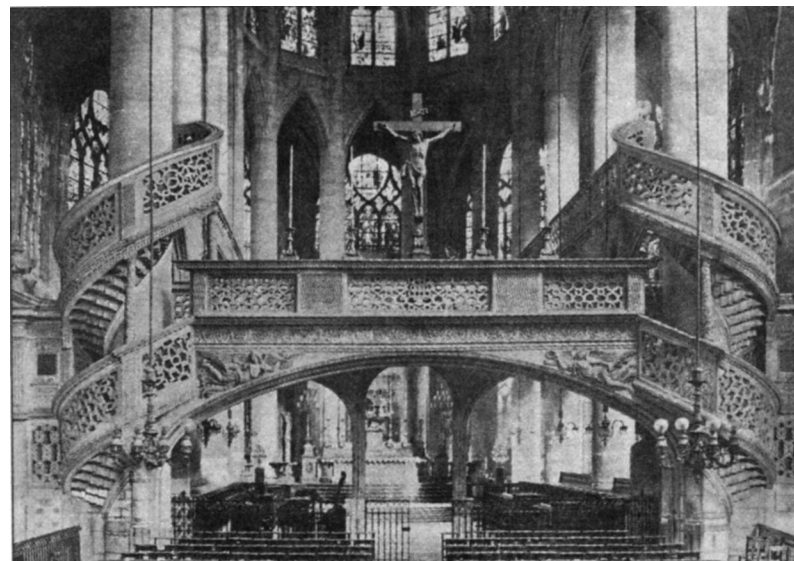
История Франции и история России всегда были тесно взаимосвязаны между собой, и эта связь стала ощущаться особенно тесно после страшного для большинства русских людей 1917 г. Но это стало еще одним толчком к продолжению взаимного проникновения одной культуры в другую. Во Франции и вообще на Западе стало стремительно распространяться православие.

На территории Франции находится огромное количество святынь, и говорят, что по их обилию Франция совсем немного уступает безоговорочному лидеру в этом отношении — Италии.

Известно, что в Италию русские паломники обычно ездят к мощам святителя Николая Чудотворца, хотя немногие из них знают, что в городе Бари находятся не все мощи. Часть мощей святителя Николая находится в Венеции, а еще часть недалеко от города Нанси, расположенного на юге Франции, в Лотарингии. Здесь, в базилике Сен-Николя-Пор, где мощи святого хранятся с XVI столетия, каждый месяц совершается православная литургия.

Как в Италии, так и во Франции большинство реликвий появились в Средневековье, после Крестовых походов; они были вывезены из Византии или со Святой земли, как, например. Терновый Венец Иисуса Христа или часть от древа Креста Господня. Как уже упоминалось, по приказанию Людовика Святого для хранения Тернового Венца была специально выстроена в Париже церковь Сент-Шапель. В наши дни в ней находится музей. Что же касается Тернового Венца и частицы древа Креста Господня, теперь они хранятся в соборе Парижской Богоматери. В 2003 г. корсунский архиепископ Иннокентий в период Великого поста в первый раз отслужил православную Пасху с поклонением Терновому Венцу, и с тех пор подобные службы проходят в Нотр-Даме по пятницам регулярно.

Историю христианства во Франции принято отсчитывать со времен апостольских проповедей. Священномученик Дионисий Арео-



Церковь Сент-Этьенн-дю-Мон

пагит обратился в христианство, проникшись проповедью апостола Павла в Афинах. Этот святой в конце жизни стал первым парижским архиепископом; правда, в те времена Париж еще носил название Лютеция. Дионисий Ареопагит вместе с пресвитером Рустиком и диаконом Елевферием был казнен на высоком холме, который сейчас вместе с прилегающими к нему районами называется Монмартр, или «гора мучеников». В настоящее время частица мощей священномученика Дионисия хранится в королевской усыпальнице Сен-Дени. Вообще во Франции существует очень много подобных наименований — Сен-Дени, поскольку этого святого в стране очень почитают.

В самом центре французской столицы, в церкви Мадлен, хранится частица мощей еще одной христианской святой — равноапостольной Марии Магдалины. В 2002 г. в неделю жен-мироносиц ураки с мощами святой был совершен совместный молебен православных и католиков. Со стороны православных присутствовал архиепископ Корсунский Иннокентий, а со стороны католиков — кардинал Парижский Люстиже, который со своей паствой праздновал Пятидесятницу. На улице Сен-Дени расположена церковь Сен-Лё-Сен-Жиль, в которой хранятся мощи равноапостольной царицы Елены; здесь регулярно служат православные молебны и литургии.

Недалеко от Сорбонны и Латинского квартала расположена церковь Сент-Этьен-дю-Мон. Здесь находится гробница святой праведной Женеьевы, покровительницы французской столицы, которая в 451 г. спасла город от ужасного нашествия гуннов во главе с Атилой. В этой же церкви хранятся частицы мощей святой. Женеьева уже в 20 лет решила целиком посвятить свою жизнь Богу, отказавшись от брака. Она проводила свою жизнь в затворничестве и постоянно соблюдала строгий пост. Она совершала ночные бдения, а со дня Богоявления до Великого четверга, то есть в течение трех месяцев, полностью уединялась, не поддерживая никакой связи с мирской жизнью. О великих добродетелях и великом подвижничестве святой Женеьевы знали далеко за пределами Франции. Эта святая обладала дарами слез покаяния, сокрушения и любви к людям — дарами, весьма ценными в христианском вероисповедании. Вестей от святой Женеьевы постоянно ожидал святой преподобный Симеон Столпник, который вел подвижническую жизнь близ Антиохии. Симеон Столпник встречал идущих с Запада купцов, спрашивал, что им известно о подвижничестве Женеьевы; когда же они возвращались на родину, просил передать ей поклон от него, каждый раз надеясь, что святая будет молиться за него.



Русское кладбище Сент-Женеьев-дю-Буа

Судьба эмигрантов первой волны из послереволюционной России тоже тесно связана с именем святой Женеьевы. Духовная дочь священника Михаила Вельского рассказывала, что в 1920 г. ей во сне явилась великая святая и обратилась к ней со словами: «Почему вы все, изгнанные из России и терпящие столько страданий и боли, ни разу не обратились ко мне за помощью? Я помогаю всем обездоленным, я помогу и вам». — «Но кто вы?» — спросила благочестивая женщина. — «Я покровительница Парижа, святая Женеьева», — ответила святая. А вскоре произошло чудо. Рядом с Парижем находится место Сент-Женеьев-дю-Буа, где в далекие



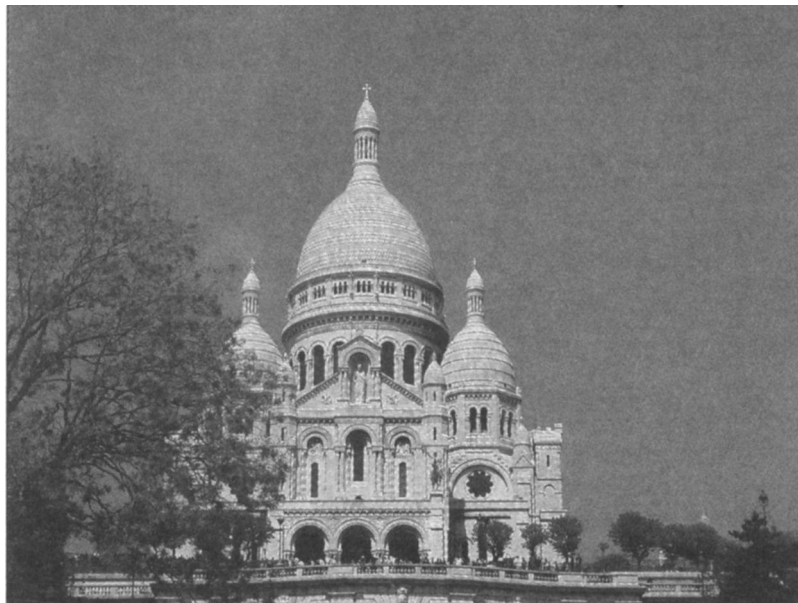
Могила эмигрантов из России на Сент-Женевьев-дю-Буа

времена жила в пещере святая Женевьева. В 1920-х гг., примерно через 30 лет после видения благочестивой женщине, в Сент-Женевьев-дю-Буа специально для престарелых эмигрантов из России был построен Русский старческий дом — «La Maison Russe». Здесь же, на расположенном рядом кладбище, начались регулярные захоронения эмигрантов из России. В настоящее время это русское кладбище — Сент-Женевьев-дю-Буа — крупнейшее в Европе. В этой земле похоронены многие известные русские богословы и священники: Владимир Лосский, Леонид Успенский, Сергей Булгаков, Николай Афанасьев; деятели белого движения, знаменитые

писатели и поэты, люди искусства, которыми гордится Россия: Иван Бунин, Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус, Иван Шмелев и Борис Зайцев, Виктор Некрасов и Владимир Максимов, бард Александр Галич и кинорежиссер Андрей Тарковский. Здесь все равны — и люди знаменитые, высокого происхождения, и неизвестные эмигранты, ведь все они — русские по духу.

Даже самый крупный в Европе магазин русской книги, «Les éditeurs réunis», расположен на горе святой Женевьевы (Rue de la Montagne-Saint-Genevieve), а совсем рядом находится церковь Сент-Этьенн-дю-Мон, где хранятся чудом уцелевшие мощи святой Женевьевы. Во время Французской революции 1789-1793 гг. фанатики надругались над телом святой, сожгли его, после чего пепел выбросили в Сену.

Французская земля хранит множество святынь, и рассказывать о них можно бесконечно, тем более что даже историки встречаются с поистине удивительными загадками. Например, рядом с Парижем, в Аржантёе, находится еще одна христианская святыня — Хитон Христов. Когда ученые исследовали его, то обнаружили, что он чрезвычайно похож на Туринскую плащаницу. Однако сразу же возник вопрос у священнослужителей Грузии: как быть, если в житии равноапостольной Нины, просветительницы Грузии, указано, что именно в этой стране находится Хитон Христов. Правда, проверить эти сведения не удастся: святыня надежно хранится под спудом, и никто не имеет права прикасаться к ней. Тогда было высказано предположение, что в парижском пригороде находится какая-то другая одежда Христа, возможно даже Риза Господня. А праздник Положения Ризы Господней по обычаю проходит в Москве 23 июля... Вопросов много, но ответов пока нет, и эта тема еще ждет своего первооткрывателя. Наконец, во искупление грехов всего мира на вершине Монмартрского холма была возведена



Церковь Сакре-Кёр

самая прекрасная базилика Парижа — церковь Сакре-Кёр (Sacre Coeur — «святое сердце», церковь Сердца Христова). Эта церковь как будто парит над французской столицей, и ее белоснежные купола на фоне ослепительно синего неба видны из любой точки города, где бы ни находился человек.

Культ Святого Сердца был установлен во Франции во второй половине XVII в. королевой Екатериной Медичи. Сакре-Кёр — это сердце Иисуса Христа, пронзенное копьем во время его распятия. С тех пор это сердце вечно кровоточит за людей всей земли.

В 1871 г. в жизни католической Европы произошло множество печальных событий. Франция потерпела сокрушительное поражение в войне с Пруссией; много месяцев длилась осада французской столицы, после чего установилась короткая, но кровавая неделя Парижской коммуны, в ходе которой был убит архиепископ парижский. Наконец, в прусский плен попал французский император, а потом и папа римский Пий IX, потому что вслед за Францией пал Ватикан: произошла его аннексия.

Католическая церковь обратилась ко всему французскому народу с призывом искупить многочисленные грехи нации строительством новой огромной базилики. Был объявлен сбор средств на храм, а место строительства определено заранее — Монмартр. Именно на этом месте началась братоубийственная бойня между версальцами и коммунарами. В результате конкурса лучшим был признан проект архитектора Поля Абади. Он предложил возвести базилику, в которой сочетались бы элементы различных архитектурных стилей: византийского и романского, готического и ренессансного. Такое объединение стало бы символом взаимной терпимости и согласия между людьми всего мира.

Первый камень базилики Сакре-Кёр был заложен 16 июня 1875 г., а в землю холма положили медальон с надписью: «Франция преподносит Христу монмартрскую базилику», французские медали, а также пергаментный свиток, на котором был запечатлен точный протокол церемонии, посвященной основанию базилики Сакре-Кёр.

Республиканцы выразили резкий протест против строительства подобной базилики в Париже, утверждая, что византийский стиль чужд национальной культуре Франции. Кроме того, они полагали, что базилика останется чуждой привычному облику Парижа и что, наконец, она не соответствует идеалам Великой французской революции, по-



Лестница перед Сакре-Кёр

сколько символизирует прощение, милосердие и терпимость людей друг к другу, несмотря на несходство их жизненных позиций.

В парламенте разгорелись жаркие дебаты по поводу строительства базилики. Против этого проекта выступил Жорж Клемансо, его поддержал известный писатель Эмиль Золя, который с возмущением писал о новой церкви, называя ее «всеподавляющей каменной массой, доминирующей над городом, где началась наша Революция». Республиканцы называли Сакре-Кёр оплотом «ярого клерикализма», а в листовках уничижительно именовали «национальный торт».

Теперь же все эти страсти по поводу идейного замысла и архитектурных особенностей базилики давно ушли в прошлое. Без изу-

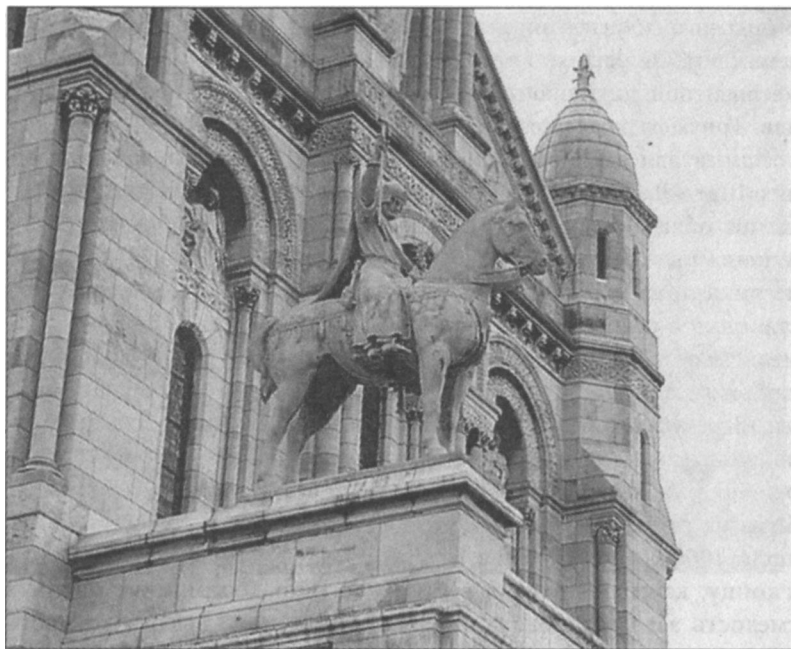
мительного силуэта этой церкви облик современного Парижа просто немислим. Он идеально вписывается в парижский пейзаж, стал такой же визитной карточкой Парижа, как, например, Эйфелева башня или Триумфальная арка.

Камни для строительства базилики добывались в каменоломнях Шато-Ладон, расположенных немного южнее Парижа. Эти камни обладают редкостным цветом, мерцающим различными оттенками, от снежно-белого до молочно-розового. Они по прочности не уступают граниту, а под действием дождевой воды становятся белоснежными. Сначала строительство продвигалось медленно, поскольку на монмартрском холме издавна добывался гипс и весь он был буквально изрезан старинными каменоломнями. В результате сыпучий грунт не мог выдержать тяжести возводимого здания, постоянно оседая. Тогда архитектор принял решение укрепить фундамент сваями, которые вскоре были забиты на глубину до десятка метров. Всего на строительство храма ушло 106 млн кубометров камня. Когда строительство подошло к концу, каждый получил возможность по достоинству оценить смелость замысла Абади: на холме Монмартр, высота которого составляла 62 м, возвышалась базилика высотой 94 м!

Первые богослужения в церкви Сакре-Кёр прошли уже в 1891 г., хотя ее строительство еще не было завершено, оно продолжалось до 1919 г.

О влиянии романо-византийского стиля свидетельствуют купола базилики — четыре небольших и один большой, в центре, располагающийся на высоком барабане. В то же время вытянутая форма куполов напоминает знаменитый храм, построенный в XII в. на юге Франции, в Перигё — Сен-Фрон.

Квадратная колокольня высотой 84 м находится позади храма. Ее украшает один из самых больших колоколов в мире. Этот коло-



Сакре-Кёр. Статуя Людовика Святого

кол весом 19 т был подарен прихожанами одной из церквей провинции Савойен. По названию провинции колокол называли «Савой-ярд» (Savoyarde).

Роскошная длинная лестница из 237 ступеней ведет прямо к церковному portalу, обращенному к городу, расстилающемуся перед зрителем, стоящим у подножия Сакре-Кёр. Фасад базилики украшает портик, состоящий из трех арок. С одной стороны портика находится статуя Людовика Святого, с другой — статуя Жанны д'Арк.

Интерьер церкви поражает огромным количеством мозаичных панно. Оригинальные витражные картины погибли во время Второй мировой войны. Над кафедрой можно видеть монументальную мозаику «Благоговение Франции перед Сердцем Господним». Атмосфера благоговения царит в этом храме, и посетитель особенно остро ощущает это перед статуей святого Петра. Существует примета, которая гласит: тот, кто притронется к ступне апостола и мысленно попросит его еще раз побывать в Сакре-Кёр, непременно вернется туда не более чем через три месяца. Говорят, что эта примета еще никого не подводила...

Абак — верхняя плитка капители, имеющая квадратную форму, прямые или вогнутые края.

Аллегория — особый знаковый тип, обладающий непосредственной связью между образом с его значением по прямой аналогии.

Апокалипсис — одна из наиболее древних книг Нового Завета, иначе называемая Откровение апостола Иоанна Богослова. По символической насыщенности и экзотичности она равнозначна только ветхозаветным пророческим книгам. Апокалипсис представляет собой фантастические видения о последнем сражении небесного воинства с Антихристом, описание Страшного суда и воцарения на земле тысячелетнего божьего царства. Апокалипсис стал излюбленной темой средневековых художников и богословов, сцены из Апокалипсиса чаще всего изображаются на тимпанах соборов.

Апсида — полукруглый, прямоугольный или граненый выступ здания, перекрытый полукуполом или сомкнутый полусводом. Впервые появилась в древнеримских постройках — базиликах. В христианских храмах апсида является алтарным выступом.

Арка — криволинейное перекрытие проема в стене, а также пространства между двумя опорами, например, колоннами или столбами. В каркасной тектонике готического собора каменная арка передает горизонтальное давление на опору, и это давление гасится контрфорсом через посредство аркбутанов.

Аркада — ряд одинаковых по размеру арок, опирающихся на столбы. Наиболее характерный тип аркады в готике — это трифорий, находящийся во втором ярусе центрального нефа.

Аркатура — ряд декоративных (ложных) арок на внутренних или внешних сторонах здания.

Архивольт — обрамление проема арки, способствующее выделению ее дуги из плоскости стены. На фасадах соборов архивольты часто декорировались росписями или мозаикой.

Атриум — квадратный дворик с водоемом, находящийся перед входом в базилику и окруженный крытой галереей.

Базилика — прямоугольное в плане здание, разделенное внутри колоннами или столбами на продольные части — нефы.

Балюстрада — сквозное ограждение балконов, галерей, крыш, лестниц, имеющее вид перил.

Вестверк — трансепт, расположенный ближе к западному крылу храма и имеющий открытые галереи и капеллы на хорах, открытые внутрь нефа.

Вимперг — декоративный фронтон стрельчатой формы, расположенный над порталами или окнами строения с наружной стороны. Поле вимперга обычно декорировано ажурной или рельефной каменной резьбой.

Витраж — декоративная композиция, размещенная в окне, перегородке или световой нише. Витраж изготавливается из цветного стекла или любого другого материала, пропускающего свет.

«Галерея королей» — скульптурный фриз, служащий для украшения нижних ярусов готических храмов. «Галерея королей» изображает ветхозаветных царей и пророков, которые зачастую отождествлялись с реально правящими королевскими династиями.

Деамбулаторий — коридор или венец капелл, обрамляющий восточную часть собора. В деамбулаторий размещались священные реликвии или находились гробницы с захоронениями членов королевских фамилий.

Диптих — деревянный складень из двух створок с живописным изображением на каждой из них.

Капелла — помещение в храме, посвященное святому или предназначенное для молитв королевского семейства. Капеллы размещались в алтарной части собора либо между контрфорсами на боковых сторонах базилики.

Капитель — часть колонны опорного столба, венчающая его.

Клуатр — крытая галерея-обход, проходящая по периметру прямоугольного двора церкви или монастыря.

Контрфорс — вертикальный выступ, укрепляющий основную несущую конструкцию.

Крабб — стилизованный растительный орнамент, украшающий карнизы, вимперги и т. д.

Крестоцвет — деталь декора готического собора, завершающая башни или вимперги. Крестоцвет — это стилизованный цветок, сочетающийся с мотивами креста и представляющий таким образом стилизованное изображение Древа жизни.

Лучистая готика — архитектурный стиль, характеризующийся акцентом на декоративном убранстве. Его главный признак — окно-роза с радиально расходящимися лучами (лепестками).

Нервюра — арка, укрепляющая ребра свода из обтесанных камней, имеющих форму клиньев.

Неф — вытянутое помещение, ограниченное с одной или нескольких сторон рядами колонн, столбов и опор.

Портал — архитектурно оформленный вход в здание.

Рельеф — скульптура, в которой изображение является выступающим или углубленным в стене или другом фоне. Различают барельеф (низкий рельеф, в котором изображение возвышается над плоскостью объема), горельеф (высокий рельеф, в котором изображение выступает над фоном более чем на половину объема) и др.

Ризалиты — выступающие за основную линию фасада части зданий, обычно симметрично расположенные к его центральной оси.

Роза — круглое окно в готических соборах с каменным переплетом в виде радиально расходящихся из центральной точки лучей.

Свод — перекрытие или покрытие сооружения, имеющее геометрическую форму криволинейной поверхности. К основным видам сводов относятся: цилиндрический, крестовый, купольный, зеркальный, купольный или парусный.

Средокрестие — пространство в готическом храме, образованное в результате пересечения продольных нефов и поперечного трансепта.

Тимпан — треугольная или полуциркулярная ниша над окном или сводом.

Трансепт — в готических крестообразных по плану европейских церквях поперечный неф или несколько нефов, которые пересекают продольный объем.

Триптих — переносной алтарь, состоящий из центральной доски и двух створок.

Трифорий — аркада во втором ярусе готических базилик, которая состоит из ряда арочных проемов, сгруппированных, как минимум, по три.

Фасад — внешняя сторона, внешний вид, вертикальная поверхность здания или его части. Различают главный и боковые фасады зданий.

Фиал — остроконечная пирамидка, завершающая пинакль в готическом храме и украшенная краббами или крестоцветом.

Фреска — живопись по сырой штукатурке красками, разведенными в воде.

Фронтон — часть фасада, чаще всего треугольной формы, ограниченная карнизом у основания и двумя скатами крыши по обеим сторонам.

Хоры — внутренняя открытая галерея, балкон внутри храма или зала.

Эмпоры — галереи, расположенные во втором ярусе средневековых соборов.

СОДЕРЖАНИЕ

СИНЕЕ ПЛАМЯ ГОТИКИ.....3

СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ_48

СЕН-ЖЕРМЕН Л'ОКСЕРРУА_ПО

МИСТИКА СЕН-ДЕНИ_134

СЕНТ-ШАПЕЛЬ.

СОВЕРШЕНСТВО КРАСОТЫ И ГАРМОНИИ.....168

СЕНТ-ЭСТАШ.

ГЕОМЕТРИЯ СВЯЩЕННОГО КОСМОСА.....199

ПРИМИРЕНИЕ ВСЕХ ВЕРОИСПОВЕДАНИЙ_208

СЛОВАРЬ ГОТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

И АРХИТЕКТУРЫ.....220

Вниманию оптовых покупателей!

Книги различных жанров можно приобрести по адресу:

129348, Москва, ул. Красной Сосны, 24,
издательство «Вече».

Телефоны: 188-16-50, 188-88-02, 182-40-74, тел./факс: 188-89-59, 188-00-73.

Филиал в Нижнем Новгороде
«Вече—НН»

тел.: (8312) 64-93-67, 64-97-18

Филиал в Новосибирске

ООО «Опткнига—Сибирь»

тел.: (3832) 10-18-70

Филиал в Казани

ООО «Вече-Казань»

тел.: (8432) 71-33-07

Филиал в Киеве

ООО «Вече-Украина»

тел.: (044) 537-29-20

Научно-популярное издание

Памятники всемирного наследия

Останина Екатерина Александровна

СОБОРЫ ПАРИЖА

Ответственный за выпуск ***О.Г. Rogov***

Редактор ***Ю.В. Рычкова***

Корректоры ***М.А. Елисеева, Е.В. Жмурова***

Верстка ***Н.Ю. Пилипюк***

Разработка и подготовка к печати
художественного оформления ***Д.В. Грушин***

ООО «Издательство «Вече 2000»

ЗАО «Издательство «Вече»

ООО «Издательский дом «Вече»

129348, Москва, ул. Красной Сосны, 24.

Гигиенический сертификат

№ 77.99.02.953.П.001857.12.03 от 18.12.2003 г.

E-mail: veche@veche.ru

<http://www.veche.ru>

Подписано в печать 27.05.2005. Формат 70X108V32.

Гарнитура «Миниатюра». Печать офсетная. Бумага офсетная.

Печ. л. 7. Тираж 5000 экз. Заказ 1180.

Отпечатано в ОАО «Тульская типография».

300600, г. Тула, пр. Ленина, 109.



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



5002 287860 885002

