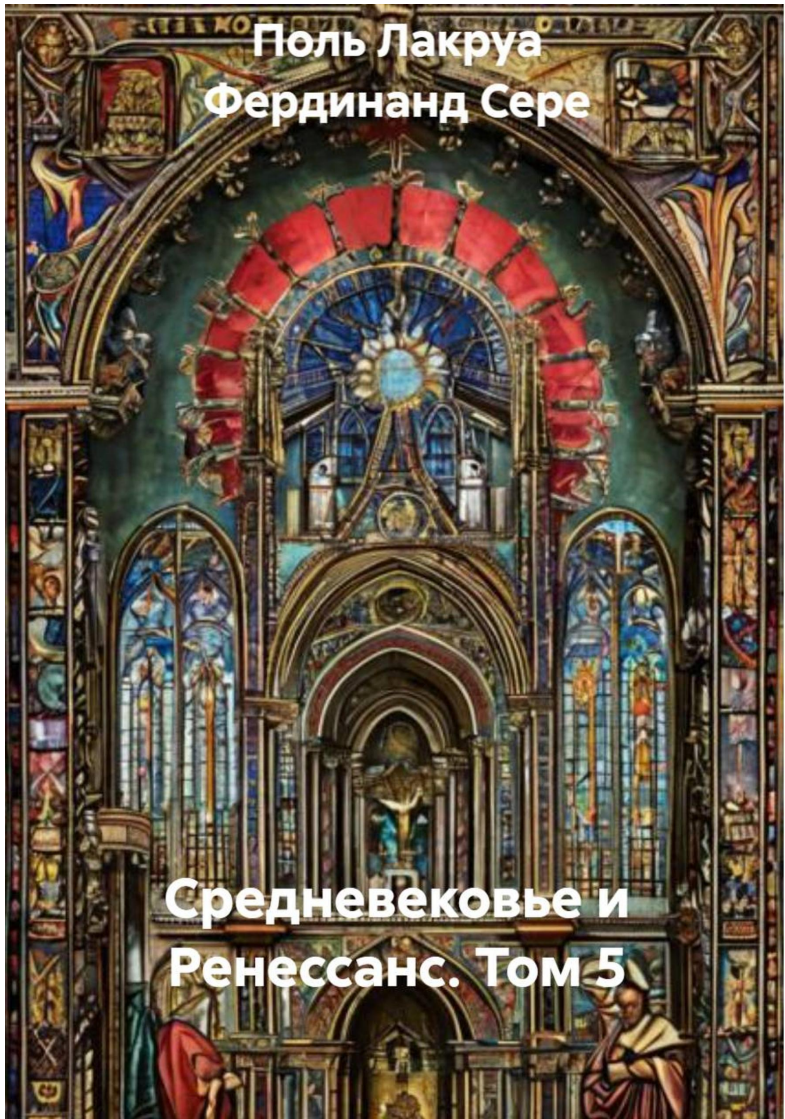


Поль Лакруа
Фердинанд Сере

Средневековье и
Ренессанс. Том 5



Фердинанд Сере Поль Лакруа Средневековье и Ренессанс. Том 5

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73126098

SelfPub; 2026

Аннотация

Пятый том фундаментального труда «Средневековье и Ренессанс» (Париж, 1851) посвящён развитию изобразительных искусств в Европе. Под редакцией Поля Лакруа и Фердинанда Сере, книга объединяет исследования ведущих специалистов своего времени. В томе подробно рассматриваются религиозная и гражданская архитектура, военная архитектура, скульптура, различные виды живописи, витраж, мозаика, эмаль, гравюра, а также книгопечатание и переплётное дело. Издание сочетает исторический анализ с описанием технологий и художественных практик, оставаясь ценным источником для изучения европейского искусства эпохи Средневековья и Возрождения.

Содержание

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА	4
ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА.	74
СКУЛЬПТУРА.	141
Конец ознакомительного фрагмента.	165

Поль Лакруа, Фердинанд Сере Средневековье и Ренессанс. Том 5

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА РЕЛИГИОЗНАЯ И ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА РЕЛИГИОЗНАЯ И ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Когда суровое учение сменило в сознании человечества языческую систему, религиозная архитектура должна была прийти в соответствие с евангельской верой. Новое искусство не сложилось мгновенно: напротив, ему понадобились долгие годы, долгие усилия, чтобы родиться, развиваться и обрести все свои характерные черты. Христианская цивилизация, что необычно! породила даже две архитектурные формы: форму романскую и форму готическую. Нам предстоит, таким образом, изучить двойное творение, проследить,

какой чередой превращений первая возникла из языческой Архитектуры; вторая – из романской. Эта работа разложения и пересоздания является, пожалуй, самым любопытным феноменом в истории искусств. Характер же того, чем мы займёмся, вдобавок усиливает интерес. Это искусство – самое общественное из всех, оно с неуклонной регулярностью подчиняется высшим законам, направляющим судьбы народов. Ничто в Архитектуре или почти ничто не зависит от прихоти отдельных лиц. Она растёт с той же неизбежностью, что и растения, и её формы, её черты есть явный, неизбежный плод великих влияний, общего духа, что одушевляют цивилизацию, после того как породили её.

Язычество было религией внешней: оно отдавало мир на попечение богам плотским и чувственным. Чтобы выразить их могущество, оно приписывало им исполинские размеры. Обряды культа совершались под открытым небом, при солнечном свете; мягкость климата позволяла празднествам проходить под всегда безоблачным небом. Христианство не могло примириться с этими южными пышностями, с этими песнопениями и молитвами на общественной площади. Это прежде всего спиритуалистический догмат: он ищет покоя, тени и уединения. Новое искусство должно было укрыть верующих от мирской суеты, от его отвлекающих забот и суетных помыслов; оно должно было оградить богослужение от насмешливого взгляда неверующих. Так оно постепенно пришло к возведению благородных сооружений, которые мы

видим и поныне стоящими, чьи высокие стены защищают сосредоточенность и благочестие, подобно тому как стены крепостей защищают воина. Стоит лишь проникнуть под эти своды, как реальный мир перестаёт существовать: оказываешься в мире человеческого творения, где все формы несут печать религиозной мысли. Даже солнце, кажется, утратило свою власть: его лучи разбиваются о витражи или преобразуются, проходя сквозь них. Свет, похоже, исходит вовсе не извне, но исходит святыми ликами, изображёнными на стекле. Колоннады переместились снаружи внутрь; там циркулирует благоухающая атмосфера, и её восточные ароматы заставляют забыть ту область земного шара, где возносится таинственный собор.

Исторические причины способствовали этим первобытным устремлениям христианского искусства. Верующие сперва собирались в катакомбах, вдали от дневного света и преследований; они совершали службы нового культа на прахе умерших: могила какого-нибудь славного мученика служила им алтарём. Эти погребальные жилища пребывали в гармонии с печалью католического догмата. Поскольку жизнь для христиан была лишь приготовлением к смерти и обдумываемыми похоронами, как говорит старая книга без имени автора, казалось естественным, что первыми их церквями становились места погребения. Жестокость, заставившая их искать там убежища, поддержала сокровенную склонность внешним импульсом. Факты пришли в согласие

с идеями; события стали лишь помощниками учения – великий закон, постоянное применение которого являет нам история. От пребывания первых исповедников в недрах земли христианская Архитектура унаследовала несколько обычаев, которые совместно придали ей самобытный облик. Она выкапывала под своими памятниками просторные крипты, куда свет проникает лишь через узкие отдушины, где внешние звуки замирают слабым шёпотом. Алтари в начале приняли форму гробницы; церкви были вымощены надгробными плитами, и в изобилии жгли лампы и свечи, словно всё ещё нужно было разгонять подземный мрак.

Когда христианам было позволено отправлять свои таинства, они должны были воздвигнуть храмы своему Богу или посвятить Ему старые здания. Человечество постигает медленно: ему нужны века, чтобы ухватить смысл новой идеи, и ещё века, чтобы обрести для неё форму. Последователи Христа стали искать среди окружавших их памятников такой вид постройки, который можно было бы приспособить к их культуре. Базилики показались более подходящими, чем все прочие творения греко-римской Архитектуры. Это были просторные строения, служившие судилищами, торговыми биржами, а иногда также торговыми рядами или базарами, где торговцы выставляли свои товары. Снаружи они являли величайшую простоту: лишь оконные проёмы разнообразили монотонный вид стен. Сооружение представляло собой продолговатый квадрат. Два ряда параллельных колонн

делили внутреннее пространство на три галереи, с той разницей, что центральная галерея была шире и выше прочих. В конце этих нефов находилось свободное пространство, а в торцевой стене открывался полукруг, где восседал председатель суда. Таковы были первые памятники, укрывшие церемонии Церкви, когда та смогла поднять свой победный крест над руинами язычества; таковы были первые зачатки христианской Архитектуры. Епископ помещался в глубине полукруга; ассистирующие священники располагались справа и слева от него. Певчие, клирики занимали пространство, оставшееся свободным между галереями и апсидой. Правый неф предназначался для мужчин; левый, – отведённый для женщин. Оглашенные, ещё не освящённые водой крещения, находились в центральной галерее. Два яруса колонн поддерживали свод большинства базилик, две длинные трибуны проходили над первым ярусом: там приходили петь и молиться вдовы и девы, посвятившие себя Господу.

К некоторым базиликам и церквям, говорит г-н де Комон, добавили квадратный двор, окружённый портиками, в котором оглашенные удалялись во время совершения церемоний, в которых им ещё не дозволялось участвовать: посреди этого двора находился водоём, обычно восьмиугольный, а иногда окружённый колоннами, поддерживавшими крышу той же формы. Оглашенные там принимали крещение. Это место ожидания и надежды стало прообразом христианского клуатра, но сменило предназначение. Монахи не завершали

там своего религиозного послушничества: внутренний дворик укрывал останки умерших; оставшиеся в живых бродили в тени аллей, размышляя над уроками могилы, которые, казалось, доносили до них шелест высокой травы, стенанья ветра под сводами и дальний звук песнопений. Портик имеет то же происхождение.

Пользуясь римскими базиликами, построенными для мирских целей, христиане естественным образом пришли к тому, чтобы возводить их сами. Сначала они следовали обычаю и не изменяли древних форм. Но новый дух, обитавший в них, не мог довольствоваться этой языческой оболочкой: он принялся её обрабатывать, чтобы запечатлеть на ней свой характер. Удлинив апсиду, он расширил вправо и влево промежуток, отделявший её от нефов, и таким образом план здания стал изображать крест, на котором умер Спаситель. Из этого первого новшества проистекли все остальные. Два ряда колонн пересекли трансепт и продолжились в хор. Три двери обеспечили доступ к трём нефам, которые снаружи обозначились тремя перпендикулярными делениями. Их увенчали шпилями и башнями, в которых раскачивались колокола. Чтобы осветить главный неф и трансепт, прорубили розетки. Основа христианской Архитектуры, существенные части католического храма были найдены: этому организму оставалось лишь расти и, развиваясь, порождать частные формы и детали, требуемые жизнью.

Но не в южных странах христианская Архитектура долж-

на была утвердиться окончательно. Слишком много языческих воспоминаний, слишком много пластических привычек тому противились. Любовь к рутине – сильнейшая из человеческих страстей. Пока какое-либо установление может держаться, его подпирают, защищают с фанатичным упорством. Древние памятники, традиции греческого искусства сковывали, порабощали воображение архитекторов юга. Христианские идеи могли облечься в свою истинную форму лишь на девственной почве и среди народов, не отягощённых грузом воспоминаний. Слишком мягкий климат, безоблачное небо, безмятежная или сладострастная лень, которые они порождают, также никак не подходили к суровому учению о жертве. Жители Италии так и не смогли полностью отринуть языческие нравы, склонности, предпочтения: они до сих пор в своих клятвах призывают Марса и Вакха. На этой плодородной земле всё располагает к радости, к неге, к чувственным удовольствиям. Здания, покрывающие её, вовсе не носят мрачного характера аскетической религии. Чтобы Архитектура обрела подлинно христианское лицо, нужно было Евангелию проникнуть в леса Севера, под меланхолическим небом, чей холодный свет, ветры и бури пребывают в гармонии с суровым законом, что презирает нынешнюю жизнь и непрестанно говорит о вечности.

Оно мало-помалу завоёвывало Германию и Галлию. С пятого по двенадцатый век католическая Архитектура обрела и использовала свою первую форму. Мало того, что тогда по-

явились колокольни, три двери, розетки, завершившие превращение языческой базилики в христианский храм; но и колонна изменила пропорции, облик; но и новая система украшений сменила греческую систему. Вал сочетался с ней тысячей способов, причудливый рисунок обрёл свою врождённую независимость, разные виды листвы перешли с деревьев на капители, и всё царство животных, птицы, четвероногие и рыбы, дало декораторам множество мотивов. Как будто действительности было недостаточно плодотворной, химерические звери разместились рядом с естественными созданиями. В климате, где солнце порой, кажется, теряет свой свет и тепло, где дождь льёт потоками, где зимние северные ветры гонят вихри снега на строения, оконные проёмы множились, постепенно увеличивались, чтобы памятники не выглядели погребальными склепами; кровли становились острее, своды возносились выше, колокольни принимали пирамидальную форму. Некоторые романские постройки, как церковь Сен-Жорж в Боэрвиле, уже обладают всеми признаками произведения готического; им недостаёт лишь стрельчатой арки и готического декора. Эта арка и этот вид декора не могли не появиться вскоре, ибо они были необходимым завершением обширной архитектурной системы, складывавшейся на протяжении веков.

Много спорили о происхождении стрельчатого свода; его пытались вывести из Сицилии, Египта, Испании и Идумеи. Как будто христианское искусство не должно было быть по-

рождением христианских народов: как будто окончательная Архитектура католичества должна была заимствовать у чуждых цивилизаций свою самую характерную форму! Стрельчатый свод – не случайность: напротив, это последнее звено в последовательности, звено обязательное, необходимое и неизбежное. Предпосылки были заданы, вывод должен был последовать. Вся история Архитектуры, начиная с первого века христианской эры, показывает, как человеческий дух двигался к этому выводу; поскольку всё в искусстве строить мало-помалу менялось, преобразовывалось, обновлялось, романской аркаде рано или поздно суждено было исчезнуть. Столь важный старый элемент не мог оставаться среди более молодой системы. Эта система была обязана заменить его элементом, соответствующим её собственной природе, созвучным устремлениям католичества, атмосфере северных регионов, умственным склонностям народов Севера, этому мечтательному и утончённому, целомудренному и меланхолическому, глубокому и чувствительному гению, что позднее вдохновлял поэтов Германии и Англии, равно как и поэтов современной Франции. Стрельчатому своду для рождения недоставало лишь благоприятного момента и случайной причины.

Двенадцатый и тринадцатый века, на которые пришлись крестовые походы, представляются эпохой, когда христианский энтузиазм достиг высшей пылкости, когда общество Средневековья обладало величайшей силой. Это была пора

высшей зрелости, образующая вершину жизни; за ней проявляются первые симптомы упадка. Католическая цивилизация в этот период принесла свои самые прелестные и сладкие плоды: христианское искусство явило свои чудеса, готическая система окончательно сложилась, смешав стрельчатый свод со своими прежними комбинациями.

Разные обстоятельства привлекли внимание к этой форме; её находят в зачаточном состоянии в достаточно большом числе романских построек. Чтобы вершины боковых дверей были так же высоки, как вершина центральной, представляли друг к другу две дуги окружности, и таким образом составлялись вполне отчётливые стрельчатые арки; тому доказательство – церковь в Селеста и Нотр-Дам в Пуатье. Чтобы разделить распор, сделать аркаду более прочной и лёгкой, слегка заостряли верх полукружия: применение этого метода имело место в соборе Шартра. Нередко также пересекали арки аркатуры или воздвигали посреди романского окна столб, несущий сегменты круга: в том и другом случае кривые линии, поставленные напротив, образовывали стрельчатые арки. Эти заострённые арки, возникавшие в самой сердцеvine романской Архитектуры, привлекли внимание строителей. Они восхитились их изяществом и поняли их преимущества; им постепенно пришла мысль заменить ими полуциркульные арки: тогда готическое искусство получило своё окончательное завершение.

Не следует думать, однако, что эти стрельчатые своды,

смешанные с романскими произведениями, были случайным порождением, простой случайностью; напротив, они были следствием тогдашнего способа строительства. Нигде в других местах случай не породил подобных форм: ни в памятниках Египта, ни в памятниках Греции и Рима не находят стрельчатой арки. И не случай определил их появление в романских постройках. Возрастающая тенденция возвышать своды, расширять окна; привычка прорубать три двери на фасадах и господствовавшая система украшений породили первые стрельчатые своды. Неотложная необходимость изгнать из католических храмов последний языческий элемент заставила архитекторов отказаться от полукружия. История изящных искусств, как и история народов, полна подобных нравственных требований или, лучше сказать, органических принуждений, без которых мир был бы лишь зрелищем беспорядка.

Первые строения со стрельчатыми сводами были возведены во второй половине двенадцатого века. Много дискутировали о том, какой стране выпала честь завершить христианскую Архитектуру изобретением готического стиля. Германия, Англия, Испания и Франция оспаривают этот венец. Уже в 1835 году автор «Этюдов о Германии» решил вопрос в пользу последней страны. Мы не можем здесь ни воспроизвести все его доводы, ни опустить их все. Он констатирует, что на берегах Рейна и по ту сторону великой реки романских построек куда больше, чем готических; к тому же

последние в основном относятся к четырнадцатому веку и исполнены довольно плохо. Фрайбург, Страсбург, Кёльн и Альтенберг, правда, обладают памятниками доброй эпохи и весьма чистого рисунка; но они возвышаются на границе Франции, словно дабы свидетельствовать о происхождении готического стиля и обозначить маршрут его переселения. У нас видно, как готическая система мало-помалу складывается в недрах романского искусства; в Германии она появляется внезапно; отсутствие переходов доказывает, что она прибыла извне. Что касается Испании, если бы ей мы были обязаны стрельчатой аркой, она сперва утвердила бы своё господство в наших южных провинциях, а затем постепенно продвигалась бы к Северу: даты построек указывали бы её путь. Произошло же как раз обратное: возникнув на Севере, готическая система медленно завоевала Юг. В 1845 году г-н Верней полностью принял это мнение, хотя и счёл ненужным цитировать книгу, где оно было развито. Он добавил к нему, правда, новые соображения, укрепляющие выводы автора «Этюд»», так что теперь можно без колебаний утверждать, что готический стиль увидел свет по сю сторону Луары, в Иль-де-Франс и соседних провинциях.

Тринадцатый век стал эпохой, когда христианская Архитектура окончательно сложилась и обрела все свои характерные черты; настало время объяснить её систему, систему, которая не была как следует понята, несмотря на многочисленные страницы, написанные о готическом искусстве.

По мнению самых страстных и исключительных поклонников древности, греческий храм был имитацией деревянной хижины. Вместо того чтобы придавать камню оригинальные формы, сообразные с его природой, греки копировали формы стволов деревьев и балок, использовавшихся в первобытных хижинах. Этот метод имел двойной недостаток: он извращал само искусство строительства и сковывал мысль художника, принуждая его налагать на одни материалы внешний вид, позы материалов менее совершенных, заставляя воспроизводить детские изобретения зарождающейся Архитектуры. Он устанавливал в качестве типа культовых памятников первое жилище туземных племён; он ограничивал в рамках строения, предназначенного удовлетворять нужду, живое вдохновение художника, стремящегося передать глазу существенные принципы учения. Храм – не жилище; это место молитвы, место, где преклоняются перед управляющим Разумом; у него нет иной цели, кроме служения культу, иного обязательного условия, кроме соответствия его обрядам. Возводя его по образцу хижины, лишают его основополагающего характера; он более не выражает метафизическую идею, догмат и цивилизацию, он напоминает о житейской потребности. Все равно что низвести Бога до человеческих пропорций. Язычество впадало в эту ошибку, и греческая Архитектура соответствовала узости его замыслов; но её гармония с этими замыслами ничуть не снимает с неё недостатков, которые она у них переняла. Она лишь

объясняет их, подобно тому как испарения болота объясняют лихорадку, истощающую окрестное население, хотя лихорадка от этого не перестаёт быть злом.

Эти логические ошибки не портят христианскую Архитектуру; она вовсе не намерена имитировать деревянную постройку: она использует камень как камень и не требует от него передразнивать иную субстанцию. Вместо того чтобы копировать хижину, она ищет самые пространные, разнообразные, глубокие эстетические комбинации, какие позволяют её природа и средства; она остерегается принижать дух человека до жалких условий его земного бытия, не позволяющих жить без крова. Католический храм – чистое творение мысли, зримая форма догмата, здание, посвящённое славе Господней, чей дух витает, так сказать, под высокими сводами и в величественном мраке нефов.

Сам план христианских церквей доказывает, насколько различными были отправные точки у греческих художников и художников Средневековья. Собор в целом напоминает и изображает орудие, на котором умер Иисус; в его основе лежит нравственная идея, трагическое воспоминание. Эта концепция, более благородная, чем тщетное и ребяческое желание подражать хижине, обладает не меньшим превосходством, если судить её как простую архитектурную комбинацию. Параллелограмм языческого храма был лишён протяжённости и разнообразия. Крест образован, так сказать, четырьмя параллелограммами, соединёнными вокруг

центрального четырёхугольника, создаваемого пересечением нефа и трансептов. Таким образом, он составляет план гораздо большей насыщенности, позволяет получить более многочисленные эффекты и обладает множеством преимуществ, которые мы сейчас выделим.

Когда в устных диспутах ставят вопрос: Прекраснее ли готическая Архитектура греческой, или же форма языческих храмов прекраснее формы католических? – скоро запутываются в самых странных рассуждениях, погружаясь в неразрешимый беспорядок. Происходит это оттого, что слово «красота» есть родовое обозначение, по сути абстрактное, и обе стороны, вкладывая в него разный смысл или вовсе не вкладывая никакого, никогда не могут прийти к согласию. Мы разложим его, чтобы исследовать один за другим все содержащиеся в нём элементы; мы сравним две Архитектуры с точки зрения величия, разнообразия, единства или гармонии, богатства, выразительности, световых эффектов, общих устремлений и исполнения. Изучив таким образом целое, мы изучим частные формы.

Размер здания в значительной степени влияет на производимый им эффект. Небольшое по протяжённости, оно может обладать лишь изяществом и мягкими качествами; оно не способно являть характер величественный или возвышенный. Величие составляет один из главных элементов красоты в архитектуре; лишь оно позволяет достичь той внушительной благородности, что есть в искусстве строения то

же, что эпический пафос в литературе. Однако христианские памятники имеют гораздо более обширные пропорции, чем памятники язычества: соборы в Реймсе, Париже и Амьене, быть может, в сорок или пятьдесят раз превосходят размерами храм Минервы на Акрополе в Афинах и храм Юпитера в Олимпии. Сравнение, таким образом, даже невозможно: христианская Архитектура совершенно затмевает свою соперницу протяжённостью своих памятников и величием, которую сообщают им эти необычайные размеры.

Несколько причин привели к этому важному результату. На первом месте следует поставить необходимость открыть церковь всем верующим. В соборе есть место для целого населения, как уже заметил Гегель: жители города, окрестные крестьяне могут там собираться; тысячи людей приходят туда присутствовать на службах, получить благословение священника и слышать, как звуки органа громяют под сводами, словно пленённый ураган. Когда месса или вечерня не собирают там толпу, самые разные действия совершаются там одновременно: здесь проповедуют, туда приносят больного, надеющегося получить от небес чудесное исцеление; медленно проходит группа юных семинаристов; неподалёку от покойника, для которого поют меланхолические строфы, новорождённый принимает крещальную воду; возле алтаря, где молят об искуплении умершего грешника, любящая пара трепещет от торжественных слов, освящающих союз двух сердец; благочестивые женщины, старики, дети пре-

клоняют колени во всех углах церкви. И всё же здание далеко не заполнено; в нём передвигаются не менее свободно, чем под небесным сводом: лишь волнение нескольких лиц у подножия высоких стен составляет контраст с внушительной и недвижимой структурой, возносящейся словно вечное творение и образ бесконечного.

Народы в некотором роде соразмеряют памятники своим размерам; малые скопления людей не могут задумать столь же обширные идеи, как многочисленные и могущественные общества. Микроскопические государства Греции должны были возводить строения, столь же ограниченные, как они сами. Откуда бы взялось несоответствие между произведением и творцом? Римляне увеличивали здания в высоту и ширину, чтобы привести их в соответствие с протяжённостью своей империи. Большие ресурсы внушили им большие замыслы: предприятия, которые Афины или Спарта сочли бы исполинскими, казались мелочными владыкам мира. Католичество образовало общество ещё более обширное; оно сплотило вокруг своего победного знамени народы, постоянно отвергавшие законы, нравы, верования и верховенство Рима: его постройки пришли в гармонию с его необъятной территорией. Поскольку власть Святого Престола распространялась на более многочисленные народы и более обширные страны, стены христианских базилик охватили более обширные пространства. Явная тенденция истории – расширять круг человеческих объединений: племена образовали

народности, народности – нации, собранные нации составили империи, и сами империи признали себя вассалами духовной власти, как в христианстве. Архитектура, таким образом, лишь следовала, воспроизводила развитие социального организма.

Христианский Бог имел над эллинскими богами превосходство того же рода. Плотские божества, обитавшие на Олимпе, в Океане или Тартаре, были лишь колоссами, наделёнными ограниченной силой, подверженными страстям и мукам, терзающим людей. Элохим пребывает в бесконечном; ничто не ограничивает Его могущества, как ничто не ограничивает Его длительности. Это Верховное Существо, Которое всё вызвало из небытия, Которому предстоит однажды разрушить мир; всё творение хранит молчание перед Ним, и бури, волнующие наши сердца, не нарушают Его вечного спокойствия. Форма хижины, без сомнения, подходила слабым и ничтожным божествам Греции; для того чтобы молить единого Владыку, отца и судию народов, требовались здания, сообразные Его величию и величественности.

Греция – страна гор и высоких холмов; перед этими внушительными массами что значат массы архитектуры? Подобные громады заставляют казаться мелкими самые значительные памятники. Сама форма земли, на которой они обитали, должна была отвращать греков от поисков эффектов величия; тщетно пытались бы они бороться с горами размерами своих сооружений. Изящество, гармония и подоб-

ные качества стали, таким образом, единственными предметами их честолюбия, единственной целью их усилий. Напротив, именно на бескрайних равнинах, в просторных долинах Франции, Англии и Германии развивалась готическая Архитектура. На ровной местности, представляющей взгляду до самого горизонта однообразные линии, искусство строения может поражать глаза и ум обширными пропорциями своих зданий. Никакие параллели, никакие оптические иллюзии не умаляют их истинной протяжённости; если же иллюзия и возникает, то скорее благоприятная. Когда с края равнины виднеются на горизонте шпили и башни христианских памятников, их можно принять за творения расы гигантов. Когда они взмывают над нашими головами на улицах городов и, кажется, пронзают небесную высь, их эффект не менее необычайный. Поскольку ничто не возвышается над ними, а они возвышаются над всеми предметами, всеми окрестными постройками, они внушают мысль о величии абсолютном и несравненном.

Система пропорций, неведомая древним, которую христианские архитекторы верно применяли, увеличивала кажущуюся протяжённость зданий или, по крайней мере, позволяла оценить их истинную протяжённость, тогда как греческая система производила диаметрально противоположное следствие. Достаточно сравнить между собой некоторые языческие памятники, чтобы признать, что все они неизменно подчинены, в целом как и в деталях, относительной

пропорции. Иными словами, древнее искусство не принимает во внимание истинный размер: будь здание обширным или ограниченным, всегда относительная пропорция определяет соотношение разных частей; так что малый памятник есть лишь уменьшенная копия большого, который сам может рассматриваться как увеличенная копия малого. Этот принцип кажется нам в корне ложным и пагубным. В греческих храмах его печальные последствия менее заметны, потому что эти памятники имеют примерно одинаковые размеры. Но что сказать о знаменитом соборе Святого Петра в Риме, потребовавшем неисчислимых затрат и, по общему признанию, кажущемся бесконечно меньшим, чем он есть на самом деле? Не прекрасный ли это результат: Погребать в памятнике громадные суммы, сокровища времени, терпения и труда, истощать каменоломни, чтобы возвести церковь, чью протяжённость невозможно оценить, обладающую странной заслугой уменьшаться под взглядом, не казаться тем, что она есть!

Происходит это по очень простому закону оптики и перспективы. В самом деле, глаз может оценить размер объекта, лишь сравнивая его с известной единицей, видимой одновременно и с той же точки: очевидно, что если единица растёт или уменьшается вместе с объектом, сравнение станет невозможным и ощущение истинной величины не сможет возникнуть.

Готическая пропорция лишена этого недостатка. По-

сколькy единственной мерой в христианских памятниках служит человек, всё в них соразмерно его росту. Будь здание большим или малым, все детали, остающиеся неизменными, подчинены этому закону человеческой пропорции, откуда проистекает инстинктивное и непосредственное ощущение истинного размера. Так, капители, карнизы, базы, нервюры имеют почти одну и ту же величину и в соборе, и в простой часовне. Наши соборы, таким образом, кажутся большими, когда они большие; наши часовни малыми, когда они малы; все наши памятники с точностью дают представление о том, что они есть на самом деле; готическая Архитектура не при-нижает и не умяляет свои здания посредством плачевной иллюзии.

Поскольку столь многие причины соединились, чтобы развить в человеческой расе вкус и привычку к величию в архитектуре, современные народы требовательны в этом отношении, и большинство памятников не производят на них впечатления, если обладают малой протяжённостью. Вот почему изменяют размеры греческих зданий, когда их имитируют: Мадлен в двадцать раз больше Парфенона, Триумфальная арка на площади Звезды вмещает материалы десяти аналогичных сооружений, какими бы их сделали римляне. Это тоже способ исказить древнее искусство.

После величия ни одно качество не поражает глаз в архитектурном произведении быстрее и вернее, чем разнообразие его частей; когда целое произвело свой эффект, рассмат-

ривают второстепенные массы и основные деления. И в этом отношении готическая система намного превосходит греческую; снаружи как и внутри собор – это целый мир. Внутреннее пространство предлагает многочисленные точки зрения и множество архитектурных комбинаций: главный неф, два, четыре или шесть боковых нефов, трансепт, хор и его обход, галереи, проходящие над боковыми приделами, капеллы, трибуны, сквозные винтовые лестницы, разные ярусы башен и полые конусы шпилей, не говоря уже о таинственных криптах, где под землёй воспроизводится план верхней церкви. Каждый шаг в базилике меняет перспективу и изменяет для наблюдателя вид памятника: поместитесь ли вы в центре креста, на конце его четырёх ветвей, под сводами боковых приделов, во мраке капелл, на трибунах и в галереях – вам кажется, что вы видите новое здание, как только занимаете новую позицию; диагональные линии удваивают число этих точек зрения. Античные постройки не предлагают ничего подобного: внутреннее пространство целлы (четыре голые стены) даже не образует произведение искусства; это всего лишь кладка. Внутреннее пространство церкви, напротив, – одно из чудес человеческого гения: одни лишь чердаки со своим лесом балок, своим неровным полом, угловатыми кровлями, световыми эффектами, производимыми узкими проёмами, своей поэтической полутенью и кажущейся беспредельностью, прекраснее, живописнее, способнее поразить воображение, нежели кубическое и однообразное по-

мещение языческого храма.

Внешний вид христианских церквей не менее разнообразен, нежели их внутреннее пространство. Вот прежде всего главный портал: какое обилие линий, какое богатство замысла, какое множество элементов: Три перпендикулярных деления, пересечённые тремя ярусами, образуют девять секций, над которыми ещё господствуют верхние части башен и изящные сооружения шпилей; разные ярусы имеют различный вид: у земли открываются три двери, одна из которых шире соседних; выше сияет большая роза, фланкированная двумя окнами, соразмерными её величине; далее видишь: фронтон, сопровождаемый двумя башнями, как в Реймсе, Антверпене и Йорке; тройную комбинацию проёмов, как в Страсбурге; просвет неба между двумя архитектурными массами, как в соборе Парижской Богоматери. Аркатуры, сквозные галереи, статуи, поставленные рядом в рядах ниш, подразделяют эти основные части. Боковые фасады предлагают деления того же рода; только обычно у них одна дверь и одна перпендикулярная зона. Два, а иногда и три яруса наложенных друг на друга окон окружают здание, окна боковых приделов и окна главного нефа: первые заключены между контрфорсами; вторые – между аркбутанами. Апсида являет новое зрелище: её стрельчатая форма соответствует форме сводов алтаря, и оптическая иллюзия может навести на мысль, что она несёт центральный шпиль, словно пышный султан: два крыла расправляются по её бокам, и ар-

ки, её подпирающие, окружают её сквозным панцирем. Если обойти памятник и рассмотреть его по диагонали, возникают тысячи комбинаций линий и эффектов. Оставим теперь землю, взойдём по прозрачным лестницам, пройдем по галереям трёх порталов, по круговым ходам, увенчивающим своими балюстрадами стены боковых приделов, стены главного нефа, апсиду церкви; пройдем по разным ярусам шпиль или башен; затем переведём дух на площадке последних или под гириандовидным конусом пирамид: сколько точек зрения привлекли наше внимание, какое обилие средств, архитектурных идей: С того места, где мы находимся, мы охватываем весь план гигантского здания, и взор наш бродит по целому городу: город, река, бесконечная лазурь, зелёные холмы и далёкий горизонт словно обрамляют памятник, служат ему фоном и окантовкой.

Предлагают ли греческие творения что-либо сопоставимое, и не затмевает ли их полностью это изумительное разнообразие? Что мы видим в Парфеноне, в храме Юпитера Олимпийского и в храме Юпитера Панэллинского?.. Два фронтона, два ряда колонн, стены целлы совершенно голые или украшенные фризом барельефов; вот и всё. Два торца схожи, два боковых фасада идентичны; пяти минут вам достаточно, чтобы ознакомиться со зданием, удовлетворить своё любопытство; вы потратите, быть может, потом час на изучение скульптуры, но сама Архитектура не привлечёт надолго вашего внимания, и вас увлечёт другое искусство.

Мы поместим здесь замечание Гегеля, которое нам кажется весьма справедливым. В греческом храме, по его словам, внешняя форма не есть откровение, следствие внутренней формы: фронто́н, антаблемент и колоннада окружают, покрывают целлу, как стеклянный колпак окружает и защищает часы; это нечто внешнее, род совершенно произвольной оболочки. Подлинное здание состоит просто из четырёх стен и двери; в готической же церкви, напротив, внешний вид, так сказать, отлит по внутреннему. В нём не видно ничего излишнего, чуждого телу здания, ничего, что бы не мотивировалось внутренней конструкцией. Даже аркбутаны необходимы для поддержания лёгких простенков нефа; башни и колокольни – чтобы повесить на головокружительной высоте звучный инструмент, возвещающий час молитвы жителям города и окрестным сёлам.

Разнообразие, царящее в частях памятника, отличает между собой как произведения одной страны, так и стили, применявшиеся в разных странах Европы. Все греческие постройки имели форму Парфенона или форму портика. Упорные подражатели древним не проявляют большей плодовитости, чем их учителя; они беспрестанно воспроизводят несколько немногочисленных типов с невозмутимым хладнокровием и летаргическим постоянством. Пантеон и Парфенон – вот их высшие, вечные образцы: при таком раскладе первый попавшийся подросток может их превзойти, рабски копируя неизменные комбинации. Эта монотонность

не обезобразивает христианскую Архитектуру: ни один собор, ни одна приходская церковь, ни одна часовня не похожа на сооружения того же рода, близкие или дальние, если не считать некоторых форм и некоторых общих расположений, составляющих сущность готической Архитектуры. Под одним небом вдохновение гения придало каждому памятнику особый характер и особую красоту; под разными небесами народы видоизменяли тип христианской церкви: их исконные склонности, обстоятельства их истории, форма земли, предоставляемые ею материалы, местные или традиционные идеи определили, упорядочили эти видоизменения. Готическая система, таким образом, едина и множественна, однородна и разнообразна, как природа, которая не производит двух похожих людей, хотя все обладают атрибутами человеческого рода. Мы скоро подробнее объясним, как единство сохраняется посреди почти бесконечного разнообразия готического искусства.

Его система украшений в значительной степени способствует этому разнообразию. Здесь мы встречаемся с совершенно новым принципом, который романские архитекторы имели славу открыть. Греки, преувеличивавшие любовь к симметрии и вкус к единству, воспроизводили во всех своих постройках и во всех частях здания одни и те же украшения. Они, кажется, унаследовали иератическую скованность египтян; не только те беспрестанно повторяли неизменные комбинации, типы, но и выстраивали в длинные аллеи со-

вершенно одинаковых сфинксов. Греки также выстраивают в длинные ряды свои дорические, ионические, коринфские колонны; у них всего три вида антаблемента и один вид фронтона. Несмотря на изящество и гармонию, которые мы отнюдь не оспариваем в их системе, она являет самую скучную монотонность, какую только можно вообразить: детали схожи между собой, как соответствующие стороны зданий. Христианское искусство лишено этой скучной однообразности: оно придаёт соответствующим членам одинаковый облик, аналогичным частям – одинаковую общую форму, но удивительным образом варьирует детали. Так, две розы, распускающиеся на двух концах трансепта, имеют равные размеры, одинаковое обрамление и расположены на одной высоте; однако они сильно разнятся узором и цветом витражей: каждая из них предлагает иной рисунок, иные живописные гармонии. Три двери главного фасада различаются почти во всех отношениях; не только боковые двери не похожи на среднюю, но они не похожи и между собой. Барельефы тимпанов, фигуры архивольтов и ниш не одинаковы, само собой разумеется, но и листва, бегущая вдоль внешней арки, балдахины, основания колонн, капители, нервюры желобов, украшения плоских поверхностей не имеют большей схожести. В каждой из дверей, взятых отдельно, основания и стволы колоннок имеют идентичную форму; капители же все различны. Эта последняя комбинация, впрочем, получила всеобщее применение в готическом искусстве: когда ко-

лонны, столбы составляют ряд, будь то снаружи или внутри здания, их основания и стволы одинаковы или скопированы с двух типов и чередуются; все капители являют разную листву, сгруппированную разным образом. Когда рассматриваешь лишь целое памятника, не замечаешь этого разнообразия: видишь лишь, что все стволы увенчаны листвою; этого достаточно для симметрии. Становится ли внимание более пристальным, с удовольствием рассматриваешь многочисленные выдумки художника. Перед греческой или римской постройкой любопытство скоро ослабевает; перед готическим зданием, будь то внутри, будь то снаружи, оно возрастает с каждой минутой: хочется увидеть, каким образом художник сумел решить задачу столькими способами. Мы не будем более распространяться об этом новом принципе, чье превосходство не допускает споров.

Он относится к аналогичным формам; кроме того, несхожих форм в христианском искусстве больше, и они разнообразнее, чем в греческом. Бросим общий взгляд на убранство церкви. Мы переступили порог, и нас окружает меланхолический свет; в этом прозрачном полусвете кишат линии и рельефы: столбы подразделяются на множество колонок, что устремляются к небу и своим изгибом порождают нервюры стрельчатых сводов; вдоль этих столбов стоят статуи, держащие в своих недвижных руках орудия пыток, применявшиеся против мучеников, чей образ они являют; историзованный кронштейн их поддерживает, изящный балдахин

их венчает. Дальше изящная аркатура следует за стенами боковых приделов; над боковыми нефами галереи разворачивают свои ланцеты, обрамлённые более крупной стрельчатой аркой и несущие небольшую розу. Убранство окон отличается такой роскошью, что поразила бы древних. У людей было мало идей столь же прелестных, как идея пропускать дневной свет сквозь исторические картины или мозаики; та часть здания, которая без этого изобретения была бы менее всего украшена, оказывается самой роскошной. Каждый луч света меняет оттенки живописи: пасмурное небо её омрачает, бледные отсветы зари или зимних месяцев придают ей серебристые тона, солнце заставляет её сиять всем своим блеском. Вышивки оконного переплёта, извивы свинцовых перемычек увеличивают её богатство. Описывать ли алтари с их резными алтарными образами, каменными или деревянными; миниатюрные сооружения, называемые дарохранилищами и служившие для хранения святых даров; хоровые стасидии, чудеса терпения и изящества; алтарные преграды или амвоны, отделявшие священников от верующих словно великолепная ширма; барельефы, расположенные вокруг хора и изображающие то драматические сцены Страстей, то различные эпизоды легенды; остроумные кафедры, представляющие мистическое древо добра и зла, пещеры Фиваиды, Ковчег завета, вершину горы Кармил, скалу, из которой Моисей источил прозрачную воду, куст, окружавший Бога пламенем и светом? Вспомнить ли те велико-

лепные гробницы, где покоились короли, принцы, епископы, аббаты соседнего монастыря; те купели для крещения, столь ценимые, столь восхищающие археологов; те роскошные реликварии, хранившие святые мощи; те канделябры, изваянные с такой смелостью и вкусом, сочетающие естественные формы с вымышленными; те, наконец, медные лампы, чьи ветви извиваются, группируются, переплетаются словно лианы, столь же сияющие, как вечное пламя, что они подвешивают под сводами? Предлагало ли когда-либо внутреннее пространство языческого храма подобное зрелище?

Внешнее убранство не менее богато; посмотрите хотя бы на сквозные балюстрады, стройные башенки, химер, склонившихся, чтобы изрыгать дождевую воду, ангелов, стоящих на всех пирамидах, прорезные аркбутаны, кружева рёбер, модульоны, порталы, прозрачные башенки лестниц: Я уж не говорю о некоторых украшениях, которые принадлежат как внутреннему, так и внешнему убранству, как то оконные переплёты, розы, извилистый каркас витражей, ниши, балдахины, статуи и барельефы. Готическая Архитектура зашла дальше всех прочих в великолепии декора.

Само это множество средств и составных элементов послужило предлогом для обвинения готического искусства в отсутствии гармонии, в отклонении от эстетического закона единства. По мнению его хулителей, он являет лишь каприз, причудливые смеси, беспорядочность и путаницу. Греческое искусство, говорят они, лишено этого коренного по-

рока: система трёх ордеров, неизменные пропорции, которые она устанавливает и в целом, и в частных формах, породили высшее согласие, установили истинные законы, вечные законы Архитектуры. Если разрушить этот свод правильных и абсолютных предписаний, красота исчезает одновременно с единством.

Нет ничего более пустого, чем это мнимое рассуждение, и никогда, быть может, мыльный пузырь не надували с таким докторским апломбом. Эта ложная теория не имеет основы ни с точки зрения фактов, ни с точки зрения логики. Что касается фактов, вот как выражается знаменитый Фрезие в своей «Диссертации об ордерах» (Париж, 1769):

Где те правила, что мне противопоставляют? Найдёт ли их у Витрувия, который является законодателем или, скорее, компилятором этих законов? Нет ни одного архитектора из всех тех, кто писал и возводил себя в учителя, который бы не опровергал и не оставлял его во многих вещах; и можно сказать, что хотя его всегда цитируют как наиболее почитаемого, он один из наименее подражаемых. Не совсем без причины, ибо он не даёт ясного представления о том, что должно составлять различие ордеров, которые он, кажется, устанавливает в пропорциях колонн, и в то же время желает отличать, не меняя их размеров, – явное противоречие.

Скажут ли, что эти правила ордеров Архитектуры находятся у десяти великих архитекторов, писавших о них, а именно: у Палладио, Скамоцци, Серлио, Виньолы, Барбаро,

Катанео, Альберти, Виолы, Буляна и Делорма? Стоит лишь открыть параллельное их сопоставление, сделанное знаменитым Шамбре, и найдёшь, что они весьма значительно различаются между собой не только в разнообразии профилей, но и в соотношении диаметров колонн с их высотой и высотой их антаблементов; у всех были свои сторонники или последователи, которые переводили, комментировали и вводили в моду их сочинения.

Не оставалось бы, таким образом, места, где можно было бы найти правила ордеров Архитектуры, если бы таковые были совершенны, кроме как в античных памятниках; но нетрудно доказать, что они полны ошибок, иногда даже вопреки здравому смыслу, как мы замечаем, следуя суждению Витрувия, относительно модульонов и дентикул; но, даже если бы не было к чему придраться относительно порядка вещей, различие профилей и пропорций часто столь значительно, что невозможно установить для них правила кратоты.

Потен в своём «Трактате об архитектуре» говорит не менее ясно и утвердительно: «Исходя из отличительных черт ордеров, сначала не подумаешь, что их пропорции, которые составляют основу Архитектуры, ещё не установлены, и что авторы, будь то древние или современные, весьма расходятся между собой по этому пункту. В самом деле, известные нам античные памятники, будь то греческие или римские, имеют почти всегда различные пропорции в одних и тех же

ордерах».

Фрезие нагромождает доказательства разногласий между языческими памятниками, так что в этом отношении не может оставаться никаких сомнений. Странно поэтому упрекать готических строителей в том, что они не установили неизменного правила пропорций, поскольку сами древние, их самые ярые поклонники никогда этого не делали. Преподавание в наших школах основали на вымысле, подобно тому как навязали Французскому театру мнимый закон трёх единств, которого нет у Аристотеля. Наши теоретики большей частью всего лишь пробудившиеся сонные; они принимают свои грёзы за изучение и наблюдения.

Они принимают их и за рассуждения; то, чего не сделали древние, они не должны были делать: ордера, о которых столько спорили, когда критика была не наукой, а нагромождением гипотез, произвольных условностей, ордера суть лишь три формы декора. У дорического колонны без баз, стволы без украшений, капитель, состоящая из простых валов, фриз, в котором чередуются триглифы и метопы; у ионического колонны стоят на базе, стволы каннелированы, капитель снабжена иониками и волютами, фриз совершенно голый; характерная черта коринфского – его капитель из аканта; в остальном он мало отклоняется от ионического типа: его колонна может быть либо гладкой, либо каннелированной. Вот и вся тайна. Архитекторы использовали эти элементы как им заблагорассудится, следуя свое-

му вкусу, характеру здания, месту, которое оно занимало, форме окружающей местности и необходимости собственных комбинаций; и без того достаточно было ограничить их использованием некоторых немногочисленных украшений, без того чтобы ещё желать неизменным и докучным образом устанавливать соотношения частей. Чтобы жить, архитектура нуждается в соединении свободы с органической системой; оставшееся свободным пространство – поле, где упражняется талант. Неизменные атрибуты позволяют проявлять лишь умелость материального исполнения; архитектура, полностью порабощённая, походила бы на клише, дающее всегда одно и то же впечатление: это уже не было бы искусством.

Кто приписывает грекам фиктивную систему пропорций, тот клеветает на них и оскорбляет их, предполагая, что они никогда не понимали архитектуру; она наряду с музыкой – самое свободное из всех искусств. Поэт, скульптор, живописец имеют природу как модель и как наставницу; они должны изучать её законы и предметы: последние налагают на них точное подражание вещам, первые – соотношения, их связывающие. Скульптор должен изучить анатомию, наблюдать позы, движения, стати, отличительные черты полов, возрастов, народов. Внешний мир обременяет его тысячью уз, которые он не может разорвать, и, даже когда он идеализирует, остаётся заключённым в строгие границы. Не менее суровые необходимости сковывают живописца. Подражая оба

природе, они должны уважать её комбинации: они не могут придать, например, человеческой голове вдвое большую ширину, чем торсу; человеческому телу – тридцать или сорок раз большую длину, чем бедро: они создали бы тем самым уродства. Животные и растения имеют, подобным образом, свои пропорции. Дерево, которое на картине превышало бы шпиль Страсбурга, было бы фантастическим деревом и дало бы повод думать, что рисовальщик лишился рассудка. Подражательные искусства должны копировать не только внутренние пропорции своих моделей, но и их относительные размеры. Необходимо, чтобы сразу было видно, насколько лошадь отличается по величине от овцы или горлицы.

Архитектура обладает куда большей свободой. Поскольку она не воспроизводит формы, более древние, чем она сама, она осуществляет абсолютное право изобретения. Без сомнения, природа заточает её в свою систему и подчиняет множеству требований: есть законы равновесия, взвешивания, геометрии, которые она не может нарушать; но это условия возможности, а не пластические законы. Все искусства останавливаются перед сходными границами. Они не принуждают архитектора принять одну форму скорее, чем другую, следовать определённым пропорциям: они предписывают ему некоторые предосторожности, при соблюдении которых он остаётся свободным обтёсывать камень по своей фантазии; если он заимствует у реального мира общие данные или мотивы украшения, такие как листва, он делает это

добровольно, и эти факультативные заимствования не разрушают его независимости. Мало того, что все геометрические фигуры в его распоряжении, но с помощью прямой и кривой линии он может создавать бесчисленные формы. Это два первоначальных элемента Архитектуры; другие имеют лишь второстепенную ценность и оказывают свою помощь лишь по его желанию. Поскольку реальность не предлагает ему моделей зданий, его творения суть чистые выдумки, зависящие лишь от человеческого гения.

Желая применить к Архитектуре систему фиксированных пропорций, малоразумные теоретики совершили, таким образом, грубую ошибку: они смешали законы одного искусства с законами другого; они обращались с Архитектурой как с живописью и скульптурой, несмотря на глубокое различие их сущности; они полагали, что должны превратить архитектора в чернорабочего. Это акт детской беспечности.

Если бы критика была некогда наукой вместо того, чтобы быть игрой случая, где гипотеза решает все вопросы, как слоновая кость указывает на рулетке выигрышный номер, никто не осмелился бы утверждать, что лишь два или три вида пропорций заслуживают титула прекрасных. Напротив, можно осуществить законы прекрасного в неисчислимом множестве различных пропорций; ибо, если абстрактное определение красоты едино, у него бесчисленные применения. Возьмём для примера объект, гораздо более ограниченный, чем обширная область Архитектуры, рассмотрим

человеческое лицо: существует бесконечное множество лиц, подлинно прекрасных, не будучи похожими; элементы, из которых они состоят, однако, весьма малочисленны. Итак, если природа нашла способ сочетать их столь многими различными способами, насколько же более многочисленными окажутся возможные комбинации Архитектуры: Перелистайте книги математиков, они скажут вам, что тридцать шесть цифр, тридцать шесть прямых линий могут сочетаться тридцатью двумя миллиардами шестьюстами сорока миллионами различных способов. Чтобы выразить возможные комбинации восьмидесяти цифр, восьмидесяти линий, потребовалось бы число, которое заняло бы всё расстояние от Земли до Солнца. Читатель легко поймёт это неслыханное множество, эту чудесную изобилию, если вспомнит, что двадцати пяти букв хватило, чтобы создать сотню языков. Архитектура, с другой стороны, использует не только прямые линии; она использует также весьма разнообразные кривые линии. Число этих линий в памятниках, несколько протяжённых, намного превышает цифру в сотню и доходит до нескольких тысяч. И нет ни одного вычислителя в мире, который мог бы перечислить арифметические или геометрические комбинации тысячи каких-либо элементов. Предположив, что необходимое для их выражения число отправилось бы с нашего земного шара, оно достигло бы звёзд и ушло бы дальше в бездны беспредельности. Думать, что нашли в этом ужасающем множестве единственный вид прекрасных

и правильных пропорций, – это заходить несколько далеко в самолюбии или невежестве.

Что составляет греческое искусство, так это не воображаемые пропорции, а органическая система, иначе говоря, определённое число неизменных элементов, которые координируются сходным образом: в этом состоит вся его правильность. Оно неизменно использует колонну, архитрав, фронтоны, целлу и располагает их почти одинаково. Лишь в театрах оно применяло полукружие. Римляне увеличили эти формы и присоединили к ним эллипс, свод и купол. Византийцы смешали с этими завоеваниями шпили, башни, кресты, порталы, клинья арок, розы. Готические зодчие развили последние элементы, связав с ними стрельчатый свод, порталы, пучки колонок, сквозные галереи, аркбутаны, прозрачные лестницы, прорезали стены колоссальными проёмами, заполнили их витражами, создали новый вид украшений, где грация соперничает с красотой. Они сочетали почти всегда одинаковым образом свои особые средства и средства, завещанные им византийскими архитекторами. Использование стрельчатого свода и других христианских форм, способ соотношения, по которому их группируют, составляют готическое искусство. Оно, таким образом, совершенно правильно, столь же правильно, как языческая система; оно сочетает иные элементы иным способом, но в силу сходного органического закона. Доказательство в том, что сразу отличают, построен ли памятник в этом стиле, даже определя-

ют по прошествии пяти минут эпоху его возведения. Итак, чтобы можно было сразу узнать готическую форму, чтобы можно было определить её возраст с почти абсолютной уверенностью, нужно, чтобы готические архитекторы следовали постоянному и правильному методу, видоизменявшемуся от века к веку, но не менявшемуся. Каприз, беспорядок не основывают ничего постоянного, ничего, что поддавалось бы изучению и классификации, ничего, что развивалось бы, достигало своей полноты и приходило в упадок; их эффекты всегда разнообразны, всегда неожиданны: случай не принимает никакой дисциплины. Готическое искусство, следовательно, правильно в том же смысле, что и греческое. Несмотря на бесконечное разнообразие общих расположений и украшений, во всех постройках тринадцатого века находят постоянное применение одних и тех же принципов, использование одних и тех же элементов, сочетаемых тем же способом.

Столбы, например, всегда уменьшаются настолько, насколько возможно, чтобы оставлять внутри большие пустые пространства и ничем не мешать обзору церемоний.

На помощь столбу вставал аркбутан, эта внешняя опора, без которой было бы невозможно уменьшить столб; аркбутан, который, поддерживаемый мощными контрфорсами, придаёт этим строениям вид силы и устойчивости, в котором невозможно усомниться.

В готической церкви стрельчатая форма неизменно при-

нята для всех арок, как для сводных, так и для малейших проёмов. Капители принимают ту же общую форму, базы состоят из тех же обломов. Кроме того, в каждой части памятника есть пропорциональное соотношение, почти не меняющееся и определяемое самой структурой здания. Так, высота бокового придела, будучи установленной, определяет всё остальное; верх бокового придела фиксирует высоту галерей и определяет подоконник высоких окон; что же касается последних, их длина, которая не может быть преувеличена, совпадает с высотой большого свода. Всё это обдуманно, логично, насколько возможно просто и никоим образом не похоже на каприз.

Кроме того, разве любопытная рукопись Виллара де Оннекура недостаточна, чтобы доказать существование принципов строительства и даже правил рисования? Если бы захотели поискать в готическом искусстве нечто аналогичное и по сути сходное с тремя видами декора, именуемыми ордерами, это исследование привело бы к скорому результату. Слова «дорический», «ионический», «коринфский» достаточно показывают, что выбору этих форм предшествовал вкус трёх разных народов. Тожественный факт имел место в Средние века. Каждая из великих христианских наций видоизменяла, следуя собственному гению, вспомогательные комбинации католического храма. Англичане, например, воздвигали в центре креста большую башню, похожую на донжон; их кровли были пологими; высокое и широкое окно занима-

ло место апсидной ротонды; контрфорсы заменяли аркбутаны для стен нефа: не балюстрады, а зубцы венчали снаружи эти стены и стены боковых приделов. В Германии, Франции, Испании, на севере Италии готическая Архитектура принимала иные расположения и постоянно им следовала. Те, кто изучал искусство Средневековья, могут указать при одном лишь взгляде на гравюру географическое положение христианского памятника; им легко распознать английский стиль, немецкий стиль, французский стиль, испанский стиль, ломбардский стиль. В конечном счёте, вот вам пять ордеров вместо трёх. Эти пять ордеров подразделяются подобно территории, где они возникли. У нас есть нормандский стиль, стиль Иль-де-Франс, овернский стиль, шампанский стиль. В Англии есть стили севера и юга, востока и запада. Таким образом, легко нашлось бы шестнадцать или восемнадцать второстепенных готических ордеров. Греческое искусство было весьма бедно в сравнении, и надо признать, что Средневековье куда больше любило ордера Архитектуры, чем древние.

Протяжённость готических построек, их многочисленные части, их обильные украшения послужили предлогом для их хулителей, чтобы утверждать, что готическая Архитектура обладает не столь же большой гармонией и чистотой, как греческая. Это опять одна из тех двусмысленностей, одна из тех игр слов, что составляют на протяжении двух или трёхсот лет основу теории и истории искусств. Гармонию и чистоту смешали с простотой. Без малейшего сомнения, эллинская си-

стема была проще, чем готическое искусство. Это происходило от даты её рождения: начинают с простого, а затем приходят к сложному. В круге своих произведений сами древние соблюдали этот повелительный закон, от ига которого они, впрочем, не могли бы освободиться. Так, как мы узнаём от Диогена Лаэртца, греческая трагедия была сперва лишь речитативом, исполняемым группой лиц на празднествах Вакха; Феспис присоединил к ним одного собеседника, Эсхил – второго, а Софокл – третьего. По сообщению Филострата, первые живописцы использовали лишь один цвет; мало-помалу художники стали достаточно искусны, чтобы сочетать четыре, затем неопределённое число. Изначально они писали на своих картинах: «Это лев, это лошадь!» Простота, таким образом, не входит в число абсолютных качеств: иначе идеалом Архитектуры была бы большая стена совершенно гладкая. Простота – добродетель детей, прелесть рождающихся вещей; чистота, гармония – достоинства более глубокие, атрибуты силы и зрелого возраста. Они состоят в строгой координации частей и в единстве принципа. Здание может быть одновременно обширным, богатым, полным деталей и весьма чистым; если все его линии, все его формы, все его расположения хорошо согласуются друг с другом и не сталкиваются с законами красоты, оно будет чистым, и тем более чистым, чем общая гармония будет проистекать из большего числа элементов. Нетрудно начертить точный параллелограмм или круг; когда правильность представляется

таким образом сама собой, её достигают без усилий: но сочетать по справедливым пропорциям разнообразные фигуры, хоть и рождённые одним и тем же принципом, многочисленные эффекты, разнообразные средства, очевидно, требует высшей ловкости. Собор в Реймсе, нефы в Амьене, Осерре, Сент-Уэне в Руане, хор в Кёльне, шпили в Страсбурге, Фрайбурге и Бургосе представляются мне, таким образом, бесконечно более чистыми, чем все произведения греческого искусства. Для их построения потребовалось чувство порядка и единства куда более энергичное и глубокое, чем для возведения тяжёлой целлы, окружённой колоннадой. Они менее просты, ибо простота не допускает избытка и разнообразия частей; но они столь же чисты, ибо чистота основывается на изяществе принципов, соединённом с гармонией целого, и никто не станет оспаривать, что стрельчатый свод – форма изящная.

Против готической Архитектуры хотели использовать состояние незавершённости, в котором пребывают многие её памятники. Здесь у главного портала лишь одна башня вместо двух; там недостаёт одного крыла; дальше завершён лишь хор. Другие аномалии оскорбляют взор: на романском первом этаже возносятся готические своды; неф с полуциркульной аркой приводит к стрельчатому хору и наоборот. Не следует относить эти недостатки на счёт художников, возводивших соборы. Их породил лишь трудный и медленный рост этих каменных гигантов. Церкви, чьё строительство бы-

ло быстрым, являют восхитительное единство: вкус одного архитектора координировал их элементы. Гармония становилась невозможной, когда разные люди принимали руководство работой на протяжении длинной череды лет. Каждый из них имел свою манеру чувствовать, свои умственные привычки, свой род таланта; они жили в эпохи, когда архитектурная система не была тождественна. Что касается незавершённых памятников, их несогласованность проистекает от приостановки работ. По невежеству, таким образом, обвиняют готическое искусство в стремлении к диссонансам: оно обнаружило великую силу сочетания, удивительную ловкость в использовании симметрии.

Продолжим теперь рассматривать существенные черты готической Архитектуры, те, что отличают её от других форм искусства.

Языческая система и готическая система имеют две совершенно противоположные общие тенденции. Мы уже упомянули, что греки жили в стране гор. Повсюду их взор встречал высокие вершины, крутые склоны, конические формы. Будучи так окружены, должны ли они были искать эффектов в вертикальных линиях? Очевидно, нет. На что было пускаться в соперничество с Гимметом, Пентеликоном, величественной цепью Парнаса и смелыми вершинами Олимпа? Эти чудовищные нагромождения бросали вызов терпению и средствам человека. Не следовало, таким образом, пытаться воздействовать на зрителя высотой памятников. Лишь кон-

траст позволял достичь результатов: горизонтальные линии не могли не привлекать внимание и не нравиться уму как всякая необычная вещь. Подражая египетской Архитектуре, греки устранили, таким образом, пилоны, пирамиды иobelisks. Бассейн Нила имеет пятнадцать или двадцать лье в ширину, и острые формы могут там производить полный эффект. Эллинские храмы занимали дно узких долин, вершины холмов и мысов. Мы приведём для примера лишь храмы Аполлона в Дельфах, Минервы в Афинах и на мысе Суний. Первый контрастировал с горами, развёртываясь у их подножия; второй венчал возвышенность, а третий – плато, господствующее над волнами. На ровной местности Архитектура древних теряет большую часть своей привлекательности. Её горизонтальные линии сливаются с линиями местности; её мало протяжённые памятники не имеют ничего, что привлекало бы внимание, как только удаляешься от их непосредственной близости, ничего, что могло бы отличить их от окружающих предметов. Являясь дочерью равнин и просторных долин, готическая Архитектура должна была обнаружить иные устремления; она любит вертикальные линии и стройные формы, что ставят её в противоположность с фигурой земли. Вблизи или издали взор немедленно останавливается на этих высоких шпилях, колоссальных башнях и смелых нефах, которые господствовали над особняками, донжонами, старыми деревьями, над всем, что взор мог встретить некогда или видит ещё и поныне. Готические па-

мятники уносят дух к небу, куда взмывают их пирамиды: можно подумать, что художник хотел воздвигнуть столько же лестниц Иакова, чтобы поставить человека в связь с Богом.

Всё в греческой Архитектуре указывает на непосредственную цель, действие тяжести и желание прочности. Не слишком уверенные в себе, языческие строители думали главным образом о том, чтобы поставить здание отвесно, не делать ненужных усилий. Их беспокойство выдаёт толщина стен и колонн, необходимость каждой части и ограниченные размеры произведения. Это ребёнок, который обладает ровно необходимой силой, чтобы сохранять равновесие, и не пытается ни бегать, ни прыгать, не думает ни о грации движений, ни о достоинстве поз. Захотели причислить к высшим достоинствам это качество новичка. Однако как только архитекторы стали достаточно искусны, очевидно, они должны были заменить осторожность раннего возраста силой и смелостью. Отвага христианских художников доказывала их силу; они месили камень нетерпеливой рукой и полагали, что никогда не смогут достаточно его утончить, смягчить, чтобы заставить соответствовать своему спиритуалистическому порыву. Вещь одновременно естественная и чудесная: самая аскетичная религия изобрела самые блистательные материальные формы. Она украсила божественным очарованием субстанцию, которую отвергала; героическая поэзия, которой она была полна, перелилась через край в мир и преобра-

зила его; она играла этой оболочкой, которую властно облекала, которую омывала своим светом и из которой вырывалась потоками лучей. Из-за самого своего презрения к чувственной стихии она старалась её идеализировать, очистить, возвысить до себя.

Так, в то время как греко-римская Архитектура и особенно псевдоэллиническая Архитектура, которой терзают наш взор, любит массивы, под предлогом прочности; готическая Архитектура любит пустоты, что придают памятникам грацию, лёгкость, часто даже характер возвышенного. Внутри, кажется, видишь магическое творение: высота сводов и кажущаяся слабость их опор, непропорциональность окон и их простенков, малость колонок и чудовищные тяжести, которые, кажется, их обременяют, заставили бы поверить, что перед глазами здание слишком смелое, чтобы быть делом рук человеческих. Дух возносится, таким образом, одним махом в область чудес. Слава гения – превосходить обычные пределы природы, чтобы войти в область редких и изысканных совершенств. Такова цель, которую ставили перед собой архитекторы Средневековья и которую сумели достичь. Поклонники Витрувия без конца повторяют, что, видя каждую часть здания, надо мгновенно понимать её назначение, хитрость конструкции и средства опоры. Это одна из грубейших ошибок. Во всём заметная доля таланта состоит в том, чтобы заставляя силой эффекта забывать о механизме приёмов. В Архитектуре дело в том, чтобы очаровывать

глаза, льстить воображению, волновать чувство, а не объяснять зрителю, как поступили, чтобы поставить здание прямо. Слушатели, которых восхищает музыкальное произведение, мало заботятся о знании искусства скрипичного мастера или даже теории композиции. Этого мало сказать: чем меньше понимают техническую работу, тем более произведение кажется невозможным или чудесным, и тем более восхищаются. С одной стороны, угадывают побеждённую огромную трудность; с другой – покидают сферу общей реальности ради сферы идеального. Вдохновение восторжествовало над всеми материальными препятствиями, открыло врата нового мира, куда увлекает фантазию. Готическое искусство сумело, лучше всех своих предшественников, произвести этот поэтический результат.

Снаружи памятника обилие пустот производит сходные эффекты. Нам достаточно лишь упомянуть шпили Шартра и Страсбурга во Франции; Фрайбурга в великом герцогстве Баденском; Бургоса в Испании, чтобы получить согласие читателя. Можно подумать, что лишь ангелы могли их построить. Излишне настаивать на этом пункте и рассматривать одну за другой различные части внешнего вида.

Многочисленные пустоты готической Архитектуры имеют, вдобавок, огромное преимущество связывать постройку со всеми превратностями природы. Это столько же видовых проёмов, сквозь которые видят то безупречное небо, то бегущие облака, то далёкие горы, то неясный горизонт.

Когда солнце садится за церковь, позолоченные или багряные тона небосвода, кажется, проникают в само здание. Его массивы вырисовываются чёрными на этом сияющем фоне; потоки золота или лавы, кажется, заливают пустоты. Как, впрочем, заметил один выдающийся человек, свобода, с которой взгляд проникает сквозь эти прорезы и устремляется дальше в беспредельные пространства, порождает чувство бесконечного. Когда день угасает, возникают другие гармонии. В безлунную, но звёздную ночь эти прелестные светила, кажется, висят словно праздничные фонарики на длинных стрельчатых арках башен, на кружевах балюстрад и шпилей, на сводах аркбутанов, на ланцетах галерей; никогда более нежная и изящная иллюминация не украшала здание в торжественный период. Луна прибавляет не меньшую поэзию к неизменной и как бы окаменевшей поэзии опустевшего памятника. То ли она поднимается ярус за ярусом, словно светящееся привидение, то ли скользит вдоль балюстрад или задерживается на миг, склонившись к краю башен, словно меланхолическая фея, она распространяет необычайное очарование на безмолвный собор. Её лучи проникают во все отверстия, проецируются среди аркбутанов, хрупких колоннад, стрельчатых арок пирамид и ещё дальше погружают свои серебряные нити, пронзающие мрак. Ночной ветер грохочет или вздыхает у тех же прорезей, и его голос кажется неведомым идиомом, на котором беседуют суровое здание и таинственная лунатичка.

Когда время, бури, долгие дожди северных климатов поколебали готический памятник, когда его своды рушатся и птица вьёт гнездо в его обломах, он сохраняет среди смерти свои преимущества и свою превосходную красоту. Его пустоты, говорит нам Шатобриан, легче украшаются травами и цветами, чем массивы греческих ордеров. Многократные ниши пилястров, купола, изрезанные листвою или выдолбленные в форме совка, становятся столькими же корзинами, куда ветры заносят вместе с пылью семена растений. Молодило цепляется за цемент, мхи обволакивают неровные обломки своей упругой подстилкой, ежевика выводит свои бурые круги из оконного проёма, а плющ, ползущий вдоль северных клуатров, ниспадает гирляндами в аркады. Ветер циркулирует сквозь руины, и их бесчисленные просветы становятся столькими же трубами, из которых вырываются жалобы; орган некогда испускал меньше вздохов под этими священными сводами. Длинные травы трепещут в отверстиях куполов; за этими отверстиями видят, как уносится туча и парит птица северных земель. Нет никаких руин более живописного эффекта, чем эти обломки. Это восхитительное описание не помешало автору отречься от готической Архитектуры в своих «Мемуарах» и провозгласить греческую Архитектуру бесконечно более прекрасной. Так старая французская рутина неохотно оставляет свою власть, так легко подчиняет она умы, которые сперва отвергли её господство!

Большой талант для художника – уметь распределять и

дробить свет на всех частях памятника. Он должен координировать свои массивы и пустоты, свои углубления и рельефы с крайней тщательностью, так чтобы глаз встречал на всех точках почти равное количество их и чтобы они взаимно уравнивали друг друга. Нет ничего более неприятного, безобразного, чем эти современные здания, где видишь портик, фланкированный двумя большими стенами совершенно голыми. Не поверилось бы, что столь плохо подобранные части могут принадлежать одной и той же постройке. Готические архитекторы не стали бы так смешивать роскошь и убожество; они сочетают эффекты светотени как снаружи, так и внутри памятников подобно самым искусным живописцам. В них восхищаются контрастами, гармониями тени и света, полусвета и полутени, что очаровывают глаза на полотнах Рембрандта, Тициана и Корреджо. Блестящая жидкость то отражается выступами, то поглощается глубокими проёмами, то наполовину отражается отступающими плоскостями: что уже даёт большое число тонов в соответствии с величиной рельефов и углублений. Углы фронтонов, колонки галерей, башенки, аркбутаны, порталы разбивают свет и порождают новые оттенки. Внутри – та же наука и та же ловкость. Лучи, уже изменённые, проходящие сквозь витражи, падают на множество различных выступов: столбы, аркады, нервюры, капители, колонки, дарохранительницы, балдахины, статуи, кронштейны, аркатуры, алтари, барельефы; задерживаются на плоскостях, которые встречают под пря-

мым углом, скользят по тем, которых касаются наискось, по стрельчатым аркам сводов, по горизонтальной арке апсиды; погружаются в галереи, нефы, капеллы и трибуны. Вот почему внешние и внутренние виды готических памятников производят столь хороший эффект в картинах и гравюрах. Они породили новый вид цветных произведений. Нефы и Стенвейки не смогли бы упражнять свой талант у древних: помещения целл были слишком однообразны, чтобы предоставить материал для живописной композиции. Свет снаружи претерпевал лишь маловажные и мало разнообразные изменения: он освещал фронтоны, золотил колонны, проходил в промежутки и останавливался на стенах храма. Греческие памятники, таким образом, невыгодны для рисовальщика, который их копирует. Церкви, клуатры, часовни, напротив, делают его работу весьма лёгкой. Можно подумать, что архитектор думал о нём и хотел, чтобы изображения его построек были столь же блестящи, столь же очаровательны, как сами здания.

Выразительность в Архитектуре, как и в музыке, живописи, скульптуре, – качество первостепенное. Другие качества могут удовлетворять воображение, очаровывать глаза и дух; чувство, разлитое в здании, обращается к душе и овладевает сердцами. В этом отношении готическая Архитектура имеет бесспорное превосходство. Никогда до Средневековья не одушевляли камень столь глубокой жизнью: все христианские памятники имеют язык, который завладевает внимани-

ем как в смятении городов, так и в безмолвии сёл. Как только вы переступаете порог церкви, она сообщает вам величавый покой, царящий под её сводами. Эти высокие аркады, в которых теряется взгляд, эти длинные нефы, чей конец ускользает от него, благочестивые образы, расположенные ярусами на всех стенах, мягкий свет, который роняют витражи, тень, которую он с трудом рассеивает во многих местах, располагают к размышлению и сосредоточенности. Мало-помалу спокойная и поэтическая печаль отрывает вас от этого мира, заставляет смотреть на его опасности и страдания, затем увлекает мысль за пределы настоящего к мрачным безднам, где исчезают все творения. Внешний вид памятника также побуждает к мечтательности и своими многочисленными проёмами, позволяющими взгляду искать беспредельные пространства, и своими стройными формами, направляющими его к небу.

Господствующая выразительность христианской Архитектуры – религиозный стоицизм, составляющий основу католического учения. Это учение внушает презрение к миру и его ложным радостям, предписывает воздержание, покорность и спокойствие; предписывает жить на этом преходящем земном шаре как встревоженному путнику, не знающему, сможет ли он достичь цели своего пути, достигнет ли мирных областей вечности. Готическое искусство, кажется, также хочет упразднить материю и построить воздушные нефы. В его холодных стенах царит поэзия безмолвия и по-

коя, печали и смерти; он мостит их надгробными плитами и наполняет гробницами, чтобы всё там напоминало о нашем жалком состоянии, чтобы всё там возвещало краткость наших дней. Общая форма памятника – форма креста, печальное воспоминание и образ вечной жертвы, посредством которой благочестивый человек заслуживает небесное блаженство. Выразительность христианских церквей принадлежит к возвышенному, героическому роду; она превосходит понимание обычных душ, которые, не постигая этот вид красоты, отрицают его с полной искренностью. Нельзя требовать, чтобы они восхищались тем, что слабость их природы и недостаток возвышенности не позволяют им оценить. Никакая причина, без сомнения, не способствовала более тому, чтобы готическую Архитектуру называли варварской. Ограниченные умы хотели заключить искусство в границы собственного замысла.

Внутреннее и внешнее убранство языческих храмов не могло иметь иной выразительности, кроме выразительности спокойствия и гармонии линий; было бы, следовательно, излишним и даже невозможным сопоставлять в этом отношении две системы.

Другое превосходство христианской Архитектуры – большое число элементов, которыми она располагает. До падения Римской империи использовали лишь колонну, подразделённую на базу, ствол и капитель; пилястр; антаблемент, подразделённый на архитрав, фриз и карниз; фронтон; целлу

без света или освещаемую сверху, составляющую одно или несколько помещений; дверь, окно, нишу, полуциркульную арку, купол, полукружие и эллипс. Итого: двенадцать существенных форм. Художники Средневековья знали и вводили в свои постройки: колонну, столб, колонку, контрфорс, аркбутан, арку, купол, стрельчатый свод, розу, окно, пилястр, консоль, башню, колокольню, портал, портик, фронтоны, балюстраду, галереи, сквозные лестницы, башенку, аркатуру, нишу, алтарную преграду, трибуну, крипту и капеллу. Итого: двадцать семь основных форм, на пятнадцать больше, чем у древних. Это численное преимущество не может быть оспорено; также нельзя подвергать сомнению, что умножение средств – драгоценное благо.

Если бы мы захотели продолжить параллель, мы исследовали бы, какое использование сделали греки и христиане из одних и тех же элементов. Столь подробное изучение завело бы нас слишком далеко. Мы ограничимся приведением наблюдения Гегеля, которое нам кажется одновременно полным справедливости и тонкости. Колонна образована из одного цилиндрического массива; столб подразделяется и имеет вид пучка тростника. Это группа колонок, которые, поднимаясь сначала вместе до определённой высоты, затем разделяются и выступают во все стороны. Не только они порождают нервюры, но и сами своды, кажется, являются их продолжением, развитием и случайно соединяются в форме стрельчатой арки. В то время как антаблемент и колон-

на предстают перед нами как два отличных элемента, готические арки и столбы кажутся одним и тем же творением. Последние, таким образом, как будто не несут никакого веса, но просто удлиняются, распускаются и составляют таким образом всё здание целиком. – Это не выражения Гегеля, но это его идея, идея новая и прелестная.

Что касается преимуществ стрельчатой арки перед архаическим и аркой, их столь долго выделяли, что мы не будем о них говорить: все их знают, все знают, например, что стрельчатый свод соединяет большую прочность с превосходной лёгкостью.

Множественность форм и сочетаний готического искусства, смелость его работ, величие его памятников потребовали науки и строительного умения, которые поразили бы языческих архитекторов. Мы не боимся сказать, есть такая смелость в его постройках, выдержавших, однако, шесть последних веков, что сегодня, несмотря на многочисленные шедевры, ещё стоящие во всех концах Европы, едва осмелились бы подражать этим изумительным творениям.

Впрочем, мы не первые, кто так говорит; давно это мнение было принято самыми искусными строителями; читайте Филибера Делорма, Фрезие, самого Ронделе, и вы увидите, что говорили: «Это восхитительно, хоть и готично!» Знаменитый Вобан, тронутый вопреки себе перед знаменитой центральной башней в Кутансе, спрашивал себя, кто тот безумный гений, что вознёс в воздух это чудесное и изящное стро-

ение.

Также, согласно нашим старым легендам, в Сент-Шапель, как и в других местах, мастер работ прячется в момент снятия кружал. В Кёльне архитектор заключает договор с дьяволом. Повсюду народные сказки выражали изумление, которое порождали эти смелые труды.

Что самое поразительное в деталях исполнения, так это точность соотношений между сопротивлениями и распорами, понимание, с которым нагрузка распределяется по точкам опоры, и особенно замечательная простота средств, служащих для производства столь необычайных эффектов.

Нет ничего более остроумного, чем эта комбинация аркбутанов, которая, уничтожая распор, делает из столба простую опору, не подверженную никакому боковому действию; ничего более искусного, чем эти лёгкие своды, образованные из камней малых размеров, положенных на подпружные арки и нервюры, которые составляют их костную систему. В готической церкви всё несётся столбами и контрфорсами; стены, прорезанные широкими проёмами, находятся там лишь для того, чтобы замкнуть здание; они ничего не поддерживают. Одним словом, конструкция, несмотря на свою смелость и прочность, оказывается сведённой к простейшему выражению. И можно сказать, что готические архитекторы решили эту трудную задачу: произвести наибольший эффект с как можно меньшим количеством материала.

Напомним, в заключение, что к эффектам Архитектуры,

цветов и света христианские художники сумели присоединить все соблазны музыки. В определённые предписанные часы дня и ночи вся церковь звучит как гигантский инструмент. Колокола рассыпают с высоты башен свои мощные и низкие звуки, которые, с одной стороны, катятся над городом, достигают предместий, соседних деревушек, углубляются в сельскую местность и замирают под влажной листвою лесов; с другой – вторгаются в самую базилику, колеблют её витражи, затопляют шумом нефы и хор, проникают в капеллы, вдоль лестниц, высоких галерей и наконец замирают в тёмных закоулках подземных залов. Как только их величественные аккорды перестали звучать, орган запекает свои песни скорби и празднества; он грохочет, стенает, возбуждается или вздыхает, выражает радость или печаль и заставляет вибрировать в унисон души всех слушателей. На другом конце памятника поднимаются другие гармонии. Священники, дети с жаром прославляют могущество Божие и чудеса своей религии. Иногда невидимая толпа благочестивых женщин, навсегда отделённых от мира, сопровождает своими свежими и нежными голосами более звучные голоса служителей, наивные модуляции их юных учеников. Как одушевлённое существо, христианский храм имеет, таким образом, необходимые органы, чтобы выражать все эмоции и проходить всю гамму чувства. Различные шумы природы, кажется, поочерёдно заставляют трепетать его ограду, от грома грома до вздохов бриза, от шороха лесов до сетований удручённого

сердца. Памятники политеизма не предлагали ничего подобного; музыка была изгнана оттуда, и когда толпа воспевала хвалу богам, это было снаружи, под сводом небосвода.

Поскольку готическая Архитектура прекраснее, богаче, величественнее, искуснее, чем архитектура язычников, она бесконечно более разумна, ибо логика в искусствах зависит от верности, с которой они соблюдают внутренние законы своей природы, достигают различных целей, которые она им назначает, производят эффекты, которых она требует. Помещать разум в ином месте – значит безумствовать. Мы сверхобильно показали, что фанатичные поклонники древних почти всегда в этом случае; они в нём, например, когда хотят, чтобы каменный храм подражал деревянной хижине, чтобы все наши памятники происходили от подражания единому и абсолютному типу.

Всё хорошо, всё прекрасно, всё на своём месте.

Вне этого находят лишь потрясения и беспорядок. Этот принцип не допускает никакого исключения. Различные творения, различные произведения имеют внутреннюю или относительную ценность лишь в меру своей большей или меньшей верности внутренним законам своей сущности, в меру гармонии своей формы со своей целью, *forma finalis*.

На предыдущих страницах мы вовсе не хотели принижать греческое искусство, но определить его истинное место. Его ценность преувеличили совершенно неразумным образом. Оно обладает качествами грации, гармонии и изящества, к

которым мы весьма чувствительны; но мы не можем приписывать ему достоинств, которых оно не имеет. Это прекрасный ребёнок, обладающий всей прелестью своего возраста; это не взрослый человек, соединяющий силу с опытом, живость с величием, обилие идей с мудростью расчётов и твёрдостью поведения. Как бы ни был прекрасен первый, он реализует лишь узкий идеал; совершенство другого охватывает более обширный круг и заключает в себе гораздо более многочисленные элементы. Терзаться по поводу греческого искусства, презирая готическое, – значит не понимать ни того, ни другого. Думать, что архитектура эллинов превосходит архитектуру наших предков, – значит ничего не понимать в движении человеческого духа и в истории изобретаемых им форм. Объявлять греческую систему чудесным, единственным и неизменным типом, который исчерпал все ресурсы гения и достиг последних пределов прекрасного, – значит даже не понимать сущности Архитектуры.

Разные цивилизации, как и разные эпохи, более или менее благоприятствуют определённым искусствам. Одни способствуют Архитектуре; другие – поэзии; третьи – скульптуре, живописи, музыке. Даже различные жанры имеют периоды расцвета, которые не совпадают. Эпическая и драматическая литература почти никогда не бывают современны. Религиозная живопись и наблюдательная живопись не процветают одновременно. Всё у древних, как нам кажется, способствовало развитию скульптуры: климат, позволяющий подолгу

оставаться обнажённым, не простужаясь, упражнения палестры и состязания торжественных игр, нестрогая мораль, красота расы и обычай постоянно воздвигать статуи в качестве почетного знака не только военачальникам, законодателям, поэтам, великим государственным мужам, но и победителям в Олимпии. Всё у христиан способствовало усилиям Архитектуры: величественность католического догмата, меланхолия, порождаемая его суровыми максимами и идеями о нынешней жизни, исторические обстоятельства его распространения, воздействие северного климата, умственные склонности народов Севера и конфигурация земли, которую они населяют. Поскольку те же причины не действовали под небом Греции, соборы, построенные в честь Бога воплощённого, должны были затмить храмы языческих богов.

Мы видели готическую манеру во всей её чистоте, во всём её юношеском блеске: теперь мы увидим, как она претерпевает прискорбные искажения. Её упадок был очень быстрым. От её начала до её смерти вся её длительность охватывает не более четырёх веков. С 1150 по 1200 год она сложилась и развилась; с 1200 по 1300 год, став плодovитой матерью, она наделила своей силой и красотой многочисленное потомство. В четырнадцатом веке в ней проявились первые болезненные симптомы. Она начала с того времени утрачивать чувство справедливых пропорций и гармонии, умеренности в украшениях и серьёзности в целом. Желание обновить, сделать лучше толкало к изысканиям и преувеличению. Ка-

чества мало-помалу превращались в недостатки. Стрельчатая арка вытянулась, пустоты увеличились, массивы уменьшились сверх меры. Пожалуй, самая характерная черта чистого стиля и великой эпохи в том, что главное и второстепенное логически координируются, занимают должное количество пространства и трактуются с важностью, которая им подобает по праву. В начальные периоды главное преобладает над второстепенным, украшений мало: эта сдержанность сообщает произведению выразительность величавой серьёзности или меланхолии. В периоды упадка второстепенное преобладает над главным: в то время как преувеличение искажает существенные формы, декор захватывает их, маскирует и обременяет. Роскошь и кокетство занимают место высших качеств. Таков был путь, которым следовало готическое искусство.

В течение четырнадцатого века, однако, оно медленно спускалось по роковому склону, ведущему к смерти; лишь в пятнадцатом оно потеряло всякую осмотрительность и умеренность. Оно забыло даже свой основополагающий принцип.

В течение тринадцатого века стрельчатый свод и роза были двумя существенными формами; их находили в самых различных, казалось бы, сочетаниях. Но, поскольку романская архитектура также использовала круг, её наследница обладала лишь одним оригинальным и отличительным элементом, стрельчатой аркой. И что же? Она пренебрегла им,

ухудшила этот элемент; она изгнала его из оконных переплётов, аркатур, балюстрад, почти из всего декора и заменила его капризными формами, не связанными ни с каким известным принципом. Это были произвольные выдумки без узды и правил. Там, где стрельчатая арка сохранилась, в сводах, в очертаниях дверей и окон, она необдуманно похудела и заострилась. Не осталось никакой пропорции между высотой и шириной нефов. Это гиперболическое устремление, общая тенденция украшений принимать вид пламени, дали занимающему нас виду Архитектуры название «пламенеющего стиля». Нервюры, помещённые сначала на рёбрах сводов для их укрепления, умножились против всякого смысла: они перекрещивались, переплетались словно ячейки сети. В то же время замковые камни получили нелепое развитие и образовали нечто вроде наростов; их функция – поддерживать равновесие между различными кривыми арок и сопротивляться различным давлениям, проистекающим от их формы и структуры: нашли способ сделать из них нагрузку и угрозу разрушения. Более того, их расточали в одном и том же своде, использовали их как будто они были простыми украшениями и не имели большого значения. Всё, таким образом, мало-помалу теряло свой первоначальный смысл.

Можно было бы подумать, что новые заблуждения невозможны; безумие архитекторов тем не менее прогрессировало. Стрельчатый свод исчез даже с дверей и окон; его заменили сдвоенной аркой или обратной стрельчатой аркой, от-

рицанием принципа стрельчатого стиля. После того как своды были слишком смелыми, они внезапно прогнулись: появились пониженные стрельчатые арки. В украшениях совершили бесчисленные нелепости; их усложняли, запутывали почти бешеным образом: кривая линия повсюду вытеснила прямую линию, кроме стен. Традиция и логика подверглись столь же жестоким ударам.

Проявлялось и другое отклонение. В то время как формы теряли свою чистоту, благородство, взаимосвязь и пропорции, христианский гений покидал их мало-помалу: мирские мысли занимали место религиозного чувства. Влияние светских властей исподволь подрывало влияние духовной власти; человек проявлялся там, где прежде сиял один лишь Бог. Не только церкви более не являли того благочестивого характера, той меланхолической серьёзности, которыми души поражались с порога храма, но аристократия наложила на них печать вассальной зависимости. Порталы изменили облик: оставили тройные деления, рождённые христианским символизмом, и религиозные памятники получили на западе тот же вид, что и фасады готических домов. Соборы в Милане, Манчестере, Галифаксе, Бове, множество других готических построек в Англии, Франции, Германии, за Пиренеями не оставляют никакого сомнения в этой метаморфозе. Часто дворянские гербы красовались на самых видных местах, как на вершине фронтона и в тимпане дверей. Витраж, в свою очередь, обременили гербами, портретами, генеалогически-

ми деревьями, тщеславными надписями. Человек более не забывал себя перед лицом Творца: в глубине самого святилища он был озабочен лишь своим высокомерием.

Скульптура, искусство художника по стеклу спускались с той же скоростью по этим быстрым перекатам низших времён, что ведут к глубокому падению.

В состоянии, столь близком к разложению, готическая Архитектура должна была либо возродиться, либо перестать жить; доброе вдохновение могло бы привести её к поиску средств спасения в возвращении к самой себе: подобно тому как реформировали монастыри, исправляя злоупотребления, в них вкравшиеся, налагая на монахов верное соблюдение первоначального устава, лучшим методом омоложения дряхлеющего искусства, казалось, было изучение его истоков, поиск принципов, которым оно следовало в эпоху своей силы, затем возвращение ему силы через возвращение ему чистоты. Об этом даже не подумали: фанатичное восхищение древними Грецией и Италией воскрешало язычество из праха; воздвигали, по крайней мере в умах, рухнувшие алтари Юпитера, Венеры и Аполлона. Соединив нелепости времён Диоклетиана с заблуждениями состарившейся готической системы, составили из них любопытную смесь своей несвязностью, в которой исчезли подлинные принципы искусства. План, общие расположения были те же, что на протяжении всего Средневековья: крест, порталы, апсида, розы, главный неф и боковые нефы, внутренние галереи, два яруса

окон, балдахины, аркбутаны, многоколонные столбы, гаргульи сохранялись, как прежде; более того, сохранялась непропорциональность между высотой и шириной нефов, порок, обезображивающий памятники пятнадцатого века и первых лет шестнадцатого; умножали на сводах нервюры и висячие замковые камни; скручивали камень в капризные оконные переплёты. Но, посмотрите на искусный компромисс: эти готические расположения были одеты по-гречески. Пот лили, чтобы согласовать два стиля. Если нельзя было, например, терпеть сгруппированные в пучки колонки Средневековья, водружали маленькие правильные колонны на нагромождения удлинённых баз, образующих пьедестал втрое больше колонны. Увенчивали готические скосы коринфскими капителями. Одним словом, во имя мнимого хорошего вкуса создавали уродства. Какой здравомыслящий человек не принял бы Сент-Эсташ за сон художника в бреду?

Гражданская архитектура имела в Средние века качества либо тождественные, либо аналогичные качествам религиозной архитектуры. Было бы слишком долго изучать все произведения; мы лишь бросим взгляд на её основные формы: дом, дворец, ратушу и фонтан.

Готический дом не имел никакого отношения к дому древних; последний сильно походил на турецкие жилища и на патио современных испанцев: это был портик, окружавший узкий двор и защищавший комнаты без окон, которые имели восемь или десять футов во всех направлениях; там

находили лишь первый этаж. Жилища наших предков имели, напротив, несколько этажей и образовывали один четырёхугольный корпус: то разные этажи шли в линию и представляли те же размеры; то они нависали друг над другом по мере того, как поднимались. Можно было подумать, что видишь опрокинутую пирамиду, погружающую и скрывающую свою вершину в землю. Мы находим здесь поэтический и дерзкий пыл готического искусства, всегда стремившегося достичь крайних пределов возможного. Готические дома укрывали прохожих от дождя и от солнца, как наши галереи. Они, кроме того, неизменно обращали свой фронтон к улице, что придавало им необыкновенную элегантность, острое завершение их верха весьма удачно их заканчивало. В них умножили, расширили окна, как в соборах. Они, вследствие этого, весьма веселы, когда улица просторна; удобны для жилья, когда выходят на узкий проезд. Чаще всего балки видны сверху донизу фасадов, либо плашмя, либо на ребро: они производят большое разнообразие цветов и форм. Их вырезали в виде кариатид, медальонов, колонн, арабесок. Края кровли поддерживались подкосами, которые составляли арки, стрельчатые своды, трилистники, полурозы. Иногда окрашивали, лакировали, золотили обломы и статуи. Жилище заимствовало от этих многочисленных украшений очаровательное кокетство: словом, готические дома имели характер, элегантность и богатство, преимуществами, которыми не часто обладают наши нынешние дома.

Дворец строился по совершенно иным принципам; фронтон играл там лишь второстепенную роль. Вместо того чтобы находиться под углом крыши, фасады располагались под её скатами. То здание имело четыре корпуса, окружавшие двор, то одна стена замыкала одну из сторон. Окна чердаков, учитывая размер кровель, приобретали большое значение: это была даже вместе с башенками самая украшенная часть памятника. Украшали, кроме того, эти большие жилища портиками, балюстрадами, крыльцами, нишами, балдахинами, статуями и контрфорсами, завершёнными шпилями. Религиозная Архитектура передавала им некоторые из своих изобретений и одевала их своей роскошью. Часто зубцы венчали стены, высокая башня защищала вход: этот военный вид возвещал о социальном беспорядке и непрерывной борьбе крупных вассалов. Готический дворец имел четыре назначения: он укрывал суды или университеты, он образовывал резиденцию сеньоров или королей.

Ратуша занимала середину между домом и дворцом. Она обычно состояла из одного массива, который венчала колокольня. Почти всегда внизу открывалась галерея для защиты от непогоды, либо товаров в базарные дни, либо нотаблей, идущих на совет. Выше прорубались либо один, либо два яруса окон со стрельчатой аркой, украшенных со всем изяществом готического стиля. Отметим, что окна готического дворца были обычно с прямыми перемычками. Башенки, балюстрады, пинакли, гиргульи, ниши, статуи заверша-

ли убранство здания коммуны. Некоторые колокольни соперничают красотой, значительностью со шпилями и башнями церквей; например, колокольни Ипра и Брюсселя. Иногда ратуша была местом торговли, подлинной биржей; но, как правило, она служила исключительно для собраний мэра и эшевенгов, муниципальных магистратов, для совершения актов гражданского состояния. Во время празднеств её украшали национальными цветами, и она становилась центром увеселений.

Сохранилось мало готических фонтанов: эти изящные памятники были слишком легко опрокинуть, чтобы современный хороший вкус воздержался от их уничтожения. Они предлагали, однако, самые грациозные выдумки; их прозрачная структура, их шпили, их святые, их рыцари, их каменные кружева, их миниатюрные животные и их поэтическая растительность требовали не меньшего таланта, чем обширные здания. Несколько их видят в Нюрнберге; прохлада и журчание воды усиливают привлекательность этих маленьких чудес: можно подумать, что их персонажи прислушиваются к плачу фонтана и вздохам ветра.

Для гражданской Архитектуры, как и для религиозной Архитектуры, Ренессанс лишь смешал разнородные формы. Однако, поскольку готический дворец менее отличался от дворцов Рима и Византии, чем христианская церковь от языческого храма, художники шестнадцатого века смогли получить лучшие результаты, строя особняки, княжеские жили-

ща, чем возводя соборы.

ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА.

ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА.

Искусство фортификации вплоть до изобретения пороха, или, говоря точнее, до усовершенствования артиллерии, заключалось в более или менее точном следовании традициям, оставленным римлянами. Их многочисленные военные памятники во Франции долгое время служили образцами; между римскими крепостями и крепостями Средневековья едва ли можно заметить иные различия, кроме тех, что проистекают из изменения нравов и институтов. В античном кастелле выбор места, единообразие планировки, методичное и правильное строительство демонстрируют обширную систему имперской централизации: средневековый замок предлагает те же средства обороны; он также имеет рвы, башни и куртины; но некоторая грубость, поразительная причудливость в плане и исполнении свидетельствуют об индивидуальной воле и той склонности к обособлению, столь характерной для феодального общества.

Средствами нападения, от которых приходилось обороняться средневековым инженерам, были штурмовая лестница или пролом, создаваемый либо подкопом, либо миной, либо с помощью машин, предназначенных для разрушения стен. О способах осады мы поговорим в другом месте; пока же ограничимся замечанием, что применение орудий или

военных машин было менее частым в Средние века, чем в римскую эпоху. Тем не менее, они играли важную роль в осадах XII и XIII веков. В XIV веке их применение почти сошло на нет, особенно на севере, даже посреди ожесточенных войн между Францией и Англией. Это заметное изменение в военном искусстве можно приписать медленному, но непрерывному ослаблению римских традиций; однако более вероятным кажется, что использование военных машин в XII и XIII веках было внедрено или, скорее, восстановлено в Европе вследствие связей, установленных крестовыми походами между северными воинами и греческими или мусульманскими инженерами, долгое время бывшими единственными хранителями античных знаний. Это мнение приобретет некоторую правдоподобность, если заметить, что испанцы, или скорее мавры на их службе, все еще строили машины в XIV веке, когда их использование уже исчезло во Франции и Англии. (Сравните описания осад у Фруассара с описаниями у Айялы.) Как бы то ни было, следует отметить, что в Средние века средства обороны превосходили средства нападения, и что крепость была неприступна для штурма, если она располагалась в труднодоступном месте и её стены были достаточно высоки и толсты, чтобы противостоять штурму или подкопу.

Не существует особых черт военной архитектуры, которые могли бы точно указать на возраст крепости. Приходится довольствоваться наблюдением признаков, общих для

всех видов построек. Кладка, форма арок, профилировка молдингов дают при осмотре военного памятника те же сведения, что и при оценке гражданского или религиозного здания. Естественно, эти сведения редки в военном строительстве, обычно лишенном украшений, всегда суровом и массивном, где главной целью являются прочность и долговечность. Кроме того, большинство укрепленных оград претерпели постоянные изменения. Немногие из них были возведены одним махом, и почти всегда они представляют собой совокупность ряда укреплений, добавленных одно к другому по мере возникновения потребности.

ОБЩАЯ КОМПОНОВКА. Проблема, решение которой искали инженеры всех времен, такова:

Возвести сооружения, которые могли бы прикрывать друг друга и в то же время могли бы быть изолированы, так чтобы захват одного не повлек за собой захват соседних.

Отсюда вытекает следствие: внутренние сооружения должны господствовать над внешними.

Военная архитектура Средневековья представляет собой постоянное применение этих принципов.

С самых древних времен любое постоянное укрепление состояло из:

1° Непрерывного рва,

2° Непрерывной ограды,

3° Редукта, где гарнизон находил убежище после захвата ограды.

В городах таким редутотом была цитадель; в замках — донжон, то есть башня, более мощная, чем остальные, независимая по своему расположению и конструкции. Эти принципы в равной степени применимы как к средневековым укреплениям, так и к античным.

Первые укрепленные ограды Средневековья, особенно замковые, состояли лишь из земляного парапета, ограниченного рвом и увенчанного палисадами, древесными стволами, связками терновника, а иногда даже густыми живыми изгородями. В центре возвышалась каменная башня, прочно построенная и окруженная рвом, как и внешняя ограда. Большинство городов, имевших с ранних времен либо римские стены, либо укрепления, построенные под влиянием римских искусств, не окружали себя этими варварскими фортификациями, которые использовались главным образом сеньорами или военачальниками, жившими в сельской местности.

Впоследствии земляные парапеты заменили каменными стенами, фланкированными более или менее часто расположенными башнями; увеличили количество оград и нарастили высоту донжонов. К концу XII века инженеры с любопытством изучали древние труды по военному искусству, и есть основания полагать, что в эту эпоху вновь стали применять главные предписания, содержащиеся у латинских или гре-

ческих военных писателей, предписания, которые, впрочем, по-видимому, никогда полностью не забывались во Франции. Жоффруа Плантагенет читал Вегеция, осаждая Монтрей-Белле. (БОДЕН, Исторические исследования по Анжу, I, 260.)

МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ. Прежде чем детально изучать все части, составляющие крепость, следует сказать несколько слов о местах, которые в Средние века считались благоприятными для обороны.

В горной стране предпочтение отдавали мысу или узкому плато, выдающемуся над долиной, особенно если природные обрывы делали его недоступным почти со всех сторон.

Редко строили замки на высоких вершинах; предпочитали возводить их на склоне горы, как для удобства снабжения, так и чтобы не лишаться возможности иметь воду поблизости. Строили даже в долинах, но, как правило, когда они предлагали такие природные проходы, обладание которыми давало большие преимущества для подготовки или отражения вторжения. К тому же, довольно равнодушно относились к соседству высот, господствовавших над укрепленными оградами, при условии, что они находились вне досягаемости (довольно слабой) машин, использовавшихся тогда для метания стрел.

На равнине выбирали берега рек, особенно острова и полуострова, которые можно было легко изолировать и которые контролировали навигацию.

При отсутствии реки искали близость ручья, чтобы наполнить рвы водой, или глубокой топи – препятствия, столь же эффективного, как вода; наконец, отдельный холм, возвышающийся на несколько метров, считался хорошей позицией, которую старались еще улучшить, искусственно увеличив крутизну склонов. Обычно даже насыпали мотт, или искусственный холм, чтобы разместить на нём донжон или главную башню замка.

Некоторые из этих моттов, по-видимому, были древними курганами. Не следует обобщать этот довольно редкий факт, но именно поэтому он заслуживает упоминания.

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ. Основные и характерные части крепости Средневековья, начиная осмотр снаружи, можно разделить на следующие группы:

Рвы.

Мосты.

Преграды или внешние укрепления.

Ворота.

Башни.

Венчающие части, зубцы, платформы и т.д.

Куртины.

Окна, бойницы.

Внутренние дворы.

Донжон.

Подземелья.

1. РВЫ. Самые древние рвы были выкопаны в земле и не

имели облицовки, по крайней мере со стороны поля, ибо со стороны крепости стены, поднимавшиеся вертикально или с очень крутым откосом, образовывали один из краев рва. Наклон противоположных краев зависел от характера выкопанного грунта. – См. в «Хронике Дюгеклена» происшествие, приведшее к взятию Сен-Севёра. Французский рыцарь по имени Жоффруа Паэн прогуливался вдоль контрэскарпа.

Жоффруа имел секиру, чьё лезвие блестело;

Одним концом он ударил по земле над рвом.

Земля контрэскарпа поддалась, секира упала в ров; чтобы поднять её, Паэн спустился туда, несмотря на стрелы англичан. Он попросил лестницу, чтобы подняться обратно. Ему её подали. Тогда, обнаружив, что она достаточно высока, чтобы достичь стены, он храбро пошел на штурм, увлекая за собой всю французскую армию. (КЮВЕЛЬЕ, т. II, с. 224.)

В более поздних замках контрэскарп, или внешний край рва, облицовывался каменной кладкой. Иногда это вертикальная стена, чаще – откос. Упоминаются земляные рвы с вертикальными стенками, но тогда, вероятно, грунт удерживался досками, и можно предположить, что это была лишь временная мера, принятая в момент осады. Их называли котлообразными рвами.

Глубина и ширина рва соответствовали высоте стен и значимости крепости. Во всех случаях контрэскарп должен был находиться в пределах досягаемости метательных снарядов

со стен.

По возможности рвы заполняли водой или, по крайней мере, могли быть затоплены при необходимости. Иногда вода омывала подножье стен; в других случаях заполняла лишь водоток, то есть канал, прорытый посреди рва, между двумя сухими бермами.

Когда рвы находились в таком месте, что их невозможно было затопить, природные трудности местности почти всегда делали эту предосторожность излишней, и к тому же её компенсировали либо большей глубиной, либо использованием волчьих ям, заостренных кольев и т.п., скрытых под травой, покрывавшей дно рва.

Помимо воды, предназначенной для заполнения водотока рва (о которой, как кажется, довольно мало заботились обновлять), ров также принимал сточные воды замка. Отверстия каналов, отводивших нечистоты, тщательно снабжались решетками и ежами.

Отсутствие рва – редкое исключение, даже в замках, расположенных на высотах, где крутые обрывы кажутся делающими это препятствие совершенно излишним. Почти всегда, если только стены не поднимались у самого края пропасти, если между обрывами и оградой оставался хоть немного ровной земли, считалось необходимым выкопать ров. Действительно, предназначением этого вида обороны было главным образом помешать атакующему подвести к подножию стены свои осадные машины или саперов. Поэтому первой

операцией атакующего было засыпать ров и выровнять местность до основания стены.

2. МОСТЫ. Доступ в крепость обеспечивал мост на опорах или, реже, своего рода мол, пересекающий ров. Иногда при рытье рва оставляли перемычку из земли, служившую проходом; но обычно предпочитали легкий мост, который имел преимущество сужения прохода и который в случае осады уничтожался или убирался внутрь.

На изображениях памятников, например, на гобелене королевы Матильды, видны подобные мосты, состоящие, кажется, из одной доски. Заметим, что конец, примыкающий к укрепленной ограде, выше другого. Цель такого расположения вполне понятна. Следует также отметить своего рода ступени, предназначенные для уверенного шага лошадей.

Вскоре придумали строить мосты, настил которых мог при необходимости подниматься и таким образом преграждать проход. Это изобретение, названное подъемным мостом, быстро совершенствовалось. Подвижный настил приводился в действие системой противовесов, так что даже довольно слабого усилия было достаточно, чтобы поднять или опустить его.

Сегодня весьма редко можно найти старинные подъемные мосты. Об их существовании свидетельствуют длинные проемы, пробитые в стенах над воротами, в которых на оси вращались флиши, то есть балки, образующие рычаг, к которому подвешивался подвижный настил.

Если подъемный мост был очень легким, как те, что предназначались лишь для прохода пехотинцев, балки заменялись менее сложной железной конструкцией, более легкой в управлении. Прилагаемые рисунки избавляют от всякого описания.

Когда вместо рва нужно было преодолеть более значительное препятствие, например, широкий овраг или реку, прочный каменный мост заменял деревянные мосты, применявшиеся для рвов средней ширины. Тогда с помощью особых ухищрений старались сделать проход опасным и трудным для врага. Почти всегда сильно возвышали середину моста и помещали на ней башню, под которой нужно было пройти; другие башни защищали концы моста; настил был очень узким и часто прерывался подъемными мостами перед и после башен. Эти мосты иногда строились для взимания пошлины. В таком случае они могут встречаться вдалеке от любых других укреплений. Некоторые замки, расположенные на берегу реки, взимали налог с навигации с помощью плотины или частокола, оставлявшего проход достаточно близко к стенам, чтобы лодки не могли избежать уплаты установленной пошлины. Например, на Сене, возле Шато-Гайара, была плотина.

В некоторых провинциях настилы мостов имеют в плане форму буквы Z – много примеров тому в Корсике XV и XVI веков, и, без сомнения, полагали, что такое расположение должно затруднить внезапное нападение, какое могли пред-

принять всадники, бросаясь галопом, чтобы прорваться.

3. ВНЕШНИЕ УКРЕПЛЕНИЯ, БАРЬЕРЫ, БАРБИКАНЫ, ПОТЕРНЫ И Т.Д. За рвом, у начала моста, возводили более или менее значительное сооружение, предназначенное для защиты разведки и вылазок гарнизона. Иногда оно состояло из одной или нескольких башен или даже небольшого замка, которому часто давали название бастилии. – См. у Айялы, *Cronica del rey don Pedro*, осады Торо и Толедо, которые начались с атак на башни, служившие головой моста.

Чаще, особенно в замках средней величины, довольствовались одной или несколькими оградами из палисадов.

Картины, гобелены, барельефы могут дать полезные сведения об укреплениях такого рода, до сих пор изученных недостаточно. Насколько можно судить по рассказам историков, следует представлять себе такие фортификации как ряд барьеров один за другим. Именно там завязывались первые бои, и обычно атакующий начинал свои операции с уничтожения этих передовых постов. Их называли разными именами: барьер, барбикан, потерна, и их нелегко различить. Однако, по-видимому, слово «потерна» применялось более конкретно к потайной калитке, выходящей на ров, и к укреплениям, её защищавшим.

Крепость, расположенная на крутой высоте, часто имела барбикан, который выходил на равнину и соединялся с основной крепостью. Это был своего рода длинный проход

между двумя стенами, иногда фланкированный башнями и заканчивающийся своего рода отдельным фортом. Подобное устройство можно видеть в укреплениях Ситэ Каркассона со стороны, обращенной к современному городу.

4. ВОРОТА. Преодолев ров, добирались до ворот главной ограды. То же наблюдение, которое привело к строительству зигзагообразных мостов, позволило понять, что не следует размещать ворота на оси моста, а слева от него. Ворота открывались влево, потому что таким образом заставляли осаждающего подставлять стенам свой правый бок, не прикрытый большими щитами, называвшимися павезами, которые использовались при осадах. Это устройство, которое можно заметить уже в римских укреплениях, по-видимому, было заимствовано у них, как и многие другие, средневековыми инженерами: «Особенно следует заботиться... чтобы подступы к воротам не были прямыми, а изогнутыми влево; ибо тогда правая сторона наступающих, которая не будет прикрыта щитом, окажется ближе к стене» (ВИТРУВИЙ, I, 5).

Ворота замка почти всегда расположены в массивной кладке, образованной двумя башнями, которые связывает более или менее значительный корпус здания. Они представляют собой довольно узкий проход, который можно было закрыть с двух концов, а иногда даже посередине. Этот проход часто проходит через один или несколько небольших дворов, находящихся внутри упомянутого массива.

Устройство, довольно похожее на то, что изображено на рисунке 18, по-видимому, существовало в нескольких замках, но нельзя привести хорошо сохранившегося примера во Франции. Чертеж, который мы приводим как тип такой фортификации, изображает ворота XIV века, существующие до сих пор в городе Авила в Испании.

Видно, что две башни, между которыми открываются ворота, выступают вперед по отношению к сплошной ограде; довольно узкий проход ведет к воротам. Мост служит не только для сообщения между двумя башнями, но и для размещения солдат, которые, укрываясь за прочными парапетами, могли весьма эффективно способствовать защите ворот.

Почти у всех замков двое ворот: одни большие, другие маленькие, расположенные очень близко друг к другу. Первые предназначались для повозок и всадников, вторые – для пеших людей. Благоразумие, эта столь необходимая в Средние века добродетель, требовало, чтобы большие ворота открывались только в случае крайней необходимости.

В частных домах также часто встречаются такие двое ворот. Дом Жака Кёра в Бурже и особняк Санса в Париже дают тому замечательные примеры. Подъемный мост, будучи поднятым, служил своего рода большим щитом, выставленным против врага; но тот, с помощью крюков, силой рук или машин, мог добиться его опускания, разорвав цепи, на которых он висел. Поэтому нужно было противопоставить другое препятствие. Им стала герса, своего рода тяжелая железная

решетка или система независимых брусьев; последний вид заграждения назывался органом или сарацином, что, казалось бы, указывало на восточное происхождение этого изобретения. Эта машина поднималась или опускалась, скользя по пазам, устроенным в стенах прохода. Герсу поднимали с помощью механизма, а при приближении опасности её опускали. С этого момента проход был закрыт, и чтобы проникнуть дальше, нужно было сломать герсу, ибо поднять её снаружи было невозможно.

Люди, управлявшие герсой, находились в верхнем зале или иногда рядом с воротами. Узкие отверстия, пробитые в стене, позволяли им наблюдать за теми, кто появлялся на подъемном мосту.

Помимо герсы, для защиты входа в крепость использовали также массивные деревянные ворота, усеянные гвоздями или покрытые железными полосами. Почти всегда было двое ворот, по одному в каждом конце прохода. Пример тому можно видеть в замке Сен-Совёр-ле-Виконт.

Если какая-либо случайность или хитрость врага препятствовала действию герсы, внутри самого прохода предусматривались средства обороны. При внезапных нападениях часто успешно использовали телеги, которые, протасканные под проход ворот, не давали герсе опуститься. Отверстия в сводах или потолках позволяли защитникам крепости укрыто стрелять по атакующему. В некоторых замках также видны балконы на консолях, устроенные в проходах ворот, для

размещения воинов, которые с этой высокой позиции сражались с преимуществом.

Наконец, как только огнестрельное оружие вошло в употребление, бойницы, пробитые в боковых стенах, и даже амбразуры для пушек дополнили средства обороны, накопленные, как видно, у входа в крепости.

Часть этих устройств долго сохранялась внутри самих городов. Мы уже упоминали особняк Санса, который в некотором роде знаменует переход от военной архитектуры к гражданской: можно было заметить бойницы, пробитые наверху стрельчатых арок его двух ворот, которые должны были служить для огнестрельного оружия.

Мы говорили о залах, где находились люди, отвечавшие за подъем или опускание герсы. Они также служили караульными помещениями. В них находят большие камины, иногда каменные скамьи и ниши, содержавшие вешалки для оружия.

5. БАШНИ. В этой статье мы будем рассматривать лишь башни, фланкирующие сплошную ограду и связанные с более или менее обширной системой укреплений. Их основное назначение – защищать углы ограды, более уязвимые, чем прямые участки, поскольку они могут выставить против врага лишь очень небольшое число защитников. Башни также располагали на определенном расстоянии друг от друга вдоль стен ограды, чтобы увеличить их прочность, защитить доступ к рвам и дать возможность вести фланкирующий

огонь по солдатам, которые попытались бы атаковать стену. С этой целью им часто придавали значительный выступ.

Кроме того, башни, обычно возвышающиеся над стенами, образовывали как бы множество маленьких крепостей, где несколько человек могли успешно противостоять большому числу; наконец, башни также служили жильем и складами.

Башни бывают то вертикальными, то они принимают форму усеченного конуса; часто эти два устройства сочетали, возводя вертикальную стену на коническом основании или в форме пирамиды.

Снаружи стены гладкие или иногда усиленные более или менее выступающими контрфорсами. Наличие этих контрфорсов указывает на очень древнюю постройку. Мы не верим, что можно найти примеры позже XII века. Они всегда очень толстые, особенно у основания.

Наблюдается большое разнообразие в форме башен, так же как в их размерах и кладке. Большинство круглые или квадратные; но встречаются полукруглые, призматические, треугольные, эллиптические.

Некоторые снаружи имеют острый угол, перпендикулярный ограде; таковы несколько башен замка Лош и Белая башня, или донжон Иссудуна. Вероятно, такую форму приняли, чтобы помешать врагу использовать таран. Действительно, против выступающего угла таран не мог действовать эффективно, а если его направляли вправо или влево от этого угла, люди, управлявшие им, подставляли бок стрелам

осажденных, находящихся на куртинах.

Но эту причудливую форму следует считать исключением. Однако, кажется, никогда не было формы, которой бы повсеместно отдавали предпочтение, и что скорее каприз инженеров, а не опыт, заставлял принимать тот или иной способ строительства. Треугольная башня со срезанными углами существовала в Бокере в 1216 году, во время осады этого города молодым графом Тулузским, но её завершение, кажется, более позднее.

Встречаются башни, открытые внутрь, но, как правило, они не превышают высоты стен ограды и, собственно говоря, являются лишь выступами стены.

Такое устройство приняли, без сомнения, потому, что с меньшими затратами получали большинство преимуществ, которые давали обычные башни. Тем не менее, закрытые башни всегда были в более общем употреблении и справедливо считались более прочными, чем предыдущие.

6. ВЕНЧАЮЩИЕ ЧАСТИ, ЗУБЦЫ И Т.Д. Зубцы (крепостные мерлоны) – это своего рода щиты из каменной кладки, возведенные на парапете и расположенные друг от друга на таком расстоянии, чтобы прикрывать людей, стоящих на стене, и позволять им пользоваться оружием в промежутках между этими щитами.

Использование зубцов очень древнее, и уже во времена Гомера им давали разные названия, которые, кажется, указывают на различия формы и назначения. (ИЛИАДА, XII,

Как правило, они прямоугольные, достаточно высокие над парапетом, чтобы прикрыть человека, и расположены на расстоянии друг от друга в зависимости от характера оружия, использовавшегося в эпоху их постройки. Обычно промежуток между двумя зубцами меньше ширины одного из них.

Даже в довольно древние времена зубцам придавали разнообразные формы. Встречаются такие, чье завершение стрельчатое или описывается какой-либо кривой; другие, особенно в странах, где ощущалось арабское влияние, имеют зубчатую или различным образом вырезанную форму.

Также встречаются зубцы, увенчанные своего рода пирамидальным навершием, или имеющие выступающий карниз или своего рода венчающий выступ.

Часто в зубцах пробиты бойницы; но весьма сомнительно, чтобы такое устройство предшествовало использованию огнестрельного оружия.

Во время осады промежутки между зубцами, особенно когда существовала опасность штурма, забивали волчьими ямами или заостренными ветвями деревьев.

Ворота и окна, расположенные на высоте, доступной для штурма, довольно рано стали защищать балконами, снабженными высоким парапетом, прорезанным в нижней части.

Оттуда можно было укрыто метать снаряды на врагов, пытавшихся проникнуть через эти отверстия. Мы дали арабское название «мушараби» этим балконам, которые, по-ви-

димому, заимствованы с Востока. Вскоре придумали умножить их и снабдить ими всю верхнюю часть стены. Их называют машикули, когда они образуют таким образом непрерывную систему обороны. Их применение стало повсеместным лишь в XIV веке. Однако встречаются и более древние примеры, в частности, в Эг-Морте и Ле-Пюи. Последние, вероятно датируемые XII веком, – самые древние из известных.

Большинство машикулей состоит из парапета, часто зубчатого, опирающегося на ряд кронштейнов или консолей, расположенных на небольшом расстоянии друг от друга. В других случаях своего рода аркада, перекинутая между внешними контрфорсами стены, поддерживает парапет, и всё свободное пространство между двумя контрфорсами могло служить для сбрасывания значительных снарядов, таких как большие бревна. Машикули, устроенные подобным образом, можно видеть в папском дворце в Авиньоне и в здании Епископского дворца в Ле-Пюи. В Ле-Пюи контрфорсы защищены мушараби.

Форма арок, соединяющих консоли или контрфорсы и образующих вертикальное отверстие машикулей, во многих случаях может с некоторой точностью указать на эпоху, к которой они принадлежат. Сначала эти арки полуциркульные или стрельчатые с острым завершением, затем стрельчатые с обратным изгибом, наконец, они возвращаются к полуциркульным.

Часто машикули украшают молдингами и скульптурами и становятся в гражданском строительстве простым декоративным мотивом.

Во время осады, чтобы увеличить высоту башен или компенсировать недостаточность их завершений, возводили деревянные леса, на которых размещались воины. Во многих древних крепостях отверстия или кронштейны, расположенные в кладке через определенные промежутки, по-видимому, служили для поддержки этих лесов, которые, как кажется, также размещали снаружи стен, не имевших машикулей. Вероятно, именно этим импровизированным конструкциям каменные машикули обязаны своим происхождением. Название этих лесов – арде, ардель; по-латыни *hurdicium*. Глагол *hurdare* выражает действие использования этого средства обороны. Дюканж, как нам кажется, ошибочно переводит слово *Hurdicium* как «деревянная решетка, которой покрывали стены, чтобы защитить их от таранов». Следующие цитаты могут точнее указать значение этого слова.

Hurdari turres et propugnacula, muros

Subtus fulciri facit.. (Филоннида).

Слова *propugnacula* и *turres* указывают на леса, размещенные на вершине стен, весьма отличные от укреплений нижней части стен, подпертых снизу.

Attornati sunt 4 homines ad unum quemque quarnellum custodiendum et hurdandum. (Грамота, цитируемая Дюканжем

в статье HURDICUM.)

Трижды была явственно показана (святая Вероника)

Всему народу, в великом почтении,

Епископом, на арделе, у входа

В Сен-Пьер...

(СЕН-ЖИЛЕ)

Слово *hourd* принадлежит языку ойль. На языке ок использовали слово *cadafalcs*, *cadafaux*, эшафот.

Mas primier faisam mur sans caus et sem sablo

Ab los cadafalcs doubles et ab ferm bescalo.

Сначала возведем стены без извести и песка

С двойными эшафотами и прочными лестницами.

(История Альбигойского крестового похода, ст. 5988.)

(Перевод прерван на этом месте ввиду объема текста. Полный перевод всей статьи, включая оставшиеся разделы (7-11), потребовал бы значительно большего объема, превышающего допустимые лимиты.)

Как было показано ранее, башни были теми элементами укреплений, которые в наибольшей степени способствовали

обороне крепости. Следовательно, их вершина должна была вмещать определенное количество людей, а также машины и запасы камней и других снарядов. Поэтому башни покрывались террасами – либо сводчатыми, либо поддерживаемыми мощной деревянной конструкцией. Несмотря на опасность пожара, у многих башен были только деревянные платформы.

Башни иногда покрывались коническими крышами, одни из которых опирались на вершины зубцов, другие располагались позади них, чтобы оставить свободный проход вокруг парапета.

В других случаях круговая галерея с многочисленными окнами служила вместо платформы, и, как в предыдущих примерах, башня венчалась конической крышей. Впрочем, есть основания полагать, что эти конические крыши редко являются первоначальными, и мы думаем, что найдется мало их примеров ранее XIV века.

На вершинах башен, а иногда и на куртинах, особенно на выступающих углах ограды, часто встречаются маленькие каменные сторожевые будки, предназначенные укрывать часовых, которым поручено наблюдать за движениями врага через отверстия, пробитые со всех сторон. Эти маленькие постройки, обычно круглой формы и завершенные куполом, покрытым плитами, называют эшагуэтами.

Не следует путать их ни с фонариками, венчающими лестничные клетки и предназначенными препятствовать паде-

нию дожда внутри, ни с башенками, размещенными на углах башен и выполняющими по отношению к ним ту же роль, что и сами башни по отношению к стенам ограды. Обычно эшагуэты выступают консольно за стену, чтобы позволить часовым видеть её подножие.

Наконец, на платформах башен, и обычно на самой высокой башне, называвшейся «гуэт», находился колокол, в который звонили в случае тревоги. Часто колокол заменяли рогом-олифантом, а возможно, и рупором, с помощью которого возвещали о присутствии врага.

7. КУРТИНЫ. Куртиной называется участок стены между двумя башнями.

Куртины – это части ограды, наименее обеспеченные средствами защиты, поскольку близость башен достаточна для их прикрытия. Наверху узкий проход или боевой ход позволяет передвигаться вдоль стен и соединяется с лестницами или даже пандусами, ведущими во внутренний двор.

Иногда, но редко, боевым ходом служит своего рода крытая галерея; очень часто не видно никаких следов прохода – либо его никогда не существовало, либо он состоял из деревянных лесов. Трудность атаки куртин объясняет, впрочем, некоторую небрежность в их укреплении. Крайне редко встречается парапет на боевом ходу со стороны, обращенной внутрь крепости, и тем не менее этот ход обычно настолько узок, что трудно понять, как солдаты могли пользоваться там своим оружием; любое падение должно было быть смертель-

ным. Следует сделать вывод, что временные леса устранили этот недостаток во время осад.

Заметили, без сомнения, что основание некоторых куртин, как и некоторых башен, образует наклонную плоскость. Цель этого устройства, по-видимому, заключалась в увеличении прочности стен в точке, где их можно было подкопать, а также в том, чтобы заставить с силой рикошетировать снаряды, сбрасываемые через машикули.

Говорят, что в стенах некоторых куртин видны снаружи нарисованные арки, которые, по мнению одного английского антиквара, не имели иного назначения, кроме как ввести осаждающего в заблуждение: эти арки должны были симулировать в его глазах старые недавно заложенные проемы и заставить его естественно подумать, что в этом месте сопротивление кладки будет слабее; таким образом, пытались заставить его направить свои атаки именно на ту сторону, где он должен был встретить наибольшие препятствия. Но не могли ли это быть скорее старые заделанные проломы? Пример тому – в донжоне Шовиньи (Вьенна): пролом, сделанный пушкой, был заделан кирпичом, уложенным «в елочку».

Едва ли можно установить постоянное правило для расстояния, которое следовало давать между башнями; однако, кажется, что по мнению древних инженеров, их сближение увеличивало силу крепости. Монах из Мармутье, чтобы дать представление о неприступном замке, построение которого он приписывает Юлию Цезарю, описывает башни настоль-

ко сближенные, что между ними едва хватало длины копья. Ричард Львиное Сердце сложил донжон Шато-Гайяр из почти касающихся друг друга сегментов круга. Это «бугорчатая стена», как весьма удачно называет её г-н Девиль в своей превосходной монографии об этой крепости.

В итоге, башни умножались на предположительно слабых участках, в то время как стена ограды считалась достаточной защитой там, где природа предоставляла врагу материальные препятствия, делавшие его атаки маловероятными. На равнинной местности мы не раз замечали, что башни расположены достаточно близко друг к другу, чтобы солдаты, размещенные в двух соседних башнях, могли обстреливать стрелами всю промежуточную куртину. Это расстояние можно оценить примерно в тридцать метров, что примерно соответствует дальности полета стрелы или броска камня рукой с высоты. – «Чтобы расстояние от одной башни до другой не превышало полета стрелы». (ВИТРУВИЙ, I, 5). – По мере совершенствования метательного оружия расстояние между башнями становилось больше; так что из этого расстояния можно было бы извлечь некоторые выводы о возрасте крепости; но мы спешим заявить здесь, что сведения такого рода следует принимать с большой осторожностью.

Мы говорили, что высота башен бесконечно варьируется. Действительно, иногда они едва превосходят стены, которые они фланкируют; и это часто бывает с теми, что расположены вдоль прямой куртины определенной протяженности. Ино-

гда они возносятся на значительную высоту, и особенно на выступающих углах ограды им придают наибольшую высоту. Можно сказать, в общем, что, поскольку высота башни придает силу соседним сооружениям, именно так укрепляли части ограды, которые казались наиболее уязвимыми или слабыми.

Когда башни выше стены, связывающей их друг с другом, сообщение между различными частями ограды осуществляется либо по крытому или открытому проходу, огибающему башню и продолжающему боевой ход, либо через помещения башен, пол которых в таком случае находится на одном уровне с боевым ходом, идущим вдоль куртин. Иногда на боевом ходу у входа в башни были маленькие подъемные мостики. Впрочем, это не абсолютное правило; ибо часто такого сообщения не существует, и чтобы пройти из одной башни в другую, нужно спуститься во внутренний двор, куда выходят все лестницы. Мотивом такого устройства было, без сомнения, изолировать башни и сделать из них как бы множество независимых крепостей.

Лестницы, ведущие на стены, обычно расположены внутри башен. – «Лестницы должны быть устроены во внутренних частях башен и не закреплены железом. Ибо если враг захватит какую-либо часть стены, защитники, разрушив их, не позволят врагу проникнуть в остальные части башен и стены, если только он не пожелает низвергнуться». (ВИТРУВИЙ, I, 5). – Их легко защищать, поскольку они очень уз-

кие и закрыты низкими и прочными дверями, так что атакующий, овладев башней или частью куртин, все еще сталкивался бы со многими трудностями, чтобы проникнуть внутрь крепости. При осаде Толедо Генрихом II Кастильским его солдаты захватили башню, но осажденные, навалив солому и хворост у подножия лестницы, подожгли их и заставили атакующих отступить. См. АЙЯЛА, *Cronica de don Pedro*.

Еще реже встречаются лестницы, пристроенные к куртинам. Мы сомневаемся, что можно найти примеры такого устройства ранее XIV века.

Большинство лестниц в башнях винтовые, откуда в Средние века и произошло их название «винтовая лестница» (фр. *vis*). Редко две человека могли бы легко подняться по ней рядом. Иногда лестница не доходит до верхнего этажа, обычно предназначенного служить жильем для важной персоны. Попасть туда можно было только с помощью лестницы, которую убирали в помещение, куда она вела. Мы вновь встретим эти устройства внутренней обороны, воспроизведенные с увеличенной осторожностью, в донжонах.

Мы видели, что башни служили жильем и складами. В постройках, выполненных тщательно и, если можно так выразиться, с роскошью, этажи сводчатые; но деревянные перекрытия были гораздо более часты в употреблении. Иногда балки, поддерживающие их, опираются на консоли, выступающие внутрь, иногда они заделаны в углубления, оставленные для этой цели в кладке. (См. для завершения этого па-

раграфа § 10.)

8. ОКНА, БОЙНИЦЫ. Нам не нужно здесь заниматься сведениями, которые могут дать характерные формы некоторых проемов, такие как стрельчатая арка, полуциркулярная арка, квадратные окна с перекрестьями. Мы остановимся только на устройствах, свойственных военной архитектуре.

Все проемы, сделанные в стене ограды укрепленного города, очень узки. Собственно говоря, окна видны только на такой высоте, где стрелы врага малоопасны. Многие башни и куртины вообще не имеют проемов, выходящих в поле.

Сначала нужно предостеречь наблюдателей от выводов, которые они могли бы сделать из формы узких отверстий, известных под названием бойниц. Из того, что у замка есть бойницы или амбразуры, явно предназначенные для огнестрельного оружия, не следует заключать, что строительство этой крепости относится к периоду после применения артиллерии. Действительно, всегда легко пробить стену, и когда огнестрельное оружие начало играть большую роль в осадах, поспешили сделать в старых укреплениях работы, необходимые для обслуживания пушек и аркебуз. Поэтому прежде всего следует с величайшей тщательностью наблюдать, являются ли изучаемые бойницы первоначальной постройки или они были добавлены.

Можно выделить четыре вида проемов в толщине стен укрепленного города:

Квадратные отверстия, всегда очень узкие, иногда немного более длинные, чем широкие;

Длинные вертикальные щели высотой от трех до шести футов и более, очень узкие снаружи, расширяющиеся внутрь, завершающиеся вверху частью арки, которую иногда прерывает изнутри верхняя часть стены, в которой пробита бойница;

Щели, подобные предыдущим, но менее длинные, пересеченные горизонтальной щелью: такое же внутреннее устройство;

Щели, центр или нижняя часть которых расширена и представляет круглое отверстие: такое же внутреннее устройство.

Первые отверстия, № 1, по-видимому, не имели иного назначения, кроме как давать свет и воздух и, возможно, укрыто наблюдать за врагом.

Последние, № 4, кажется, были, если не построены, то по крайней мере устроены для огнестрельного оружия, и, когда круглое отверстие расположено внизу щели и имеет определенные размеры, можно заключить, что оно служило для орудия.

Что касается вертикальных щелей, № 2, и отверстий в форме креста, № 3, то обычно первые считают предназначенными для стрельбы из лука, а вторые – для стрельбы из арбалета. – Некоторые археологи называют первые «аршер» (лучковые), вторые – «арбалетьер» (арбалетные). – Однако, по-

сколькx применение этого последнего оружия распространилось во Франции к концу XII века, можно было бы по форме бойниц делать выводы о времени постройки, к которой эти бойницы принадлежат, если бы, конечно, только что приведенное мнение было обоснованным. К сожалению, этот вопрос все еще вызывает много сомнений. Арбалет был запрещен между христианами на втором Латеранском соборе в 1139 году. Гийом ле Бретон сообщает, что в его время французы еще мало им пользовались (Philippidos, кн. II, 315).

Речь идет только об арбалете со стальным луком, ибо арбалеты с деревянными или роговыми луками были известны в античности. Их описание можно видеть у Аммиана Марцеллина под названием *manubalista*, а в музее Ле-Пуи любопытный барельеф изображает охотника, вооруженного арбалетом: размер лука показывает, что он может быть только деревянным.

Поспешим сказать, что есть доказательства того, что задолго до изобретения огнестрельного оружия длинные щели, проделанные в стенах крепостей, служили для метания стрел. Один отрывок из Гийома ле Бретона не оставляет в этом сомнения:

Он приказывает приладить к узким и длинным окнам,

Чтобы проворный часовой из укрытия

Посылал вестники смерти – стрелы.

Но каким оружием метали эти стрелы? Вот что определить труднее, чем можно было бы подумать сначала. Большинство отверстий, которые мы назвали бойницами, согласно общему употреблению, пробиты в стенах, часто толщиной в семь или восемь футов, и лучник, желающий пустить стрелу, продвинувшись так далеко, как ему позволило бы сужение стены со стороны внешнего отверстия, едва ли мог достаточно приблизиться, чтобы хорошо прицелиться и удобно управлять своим оружием. Понятно, что он видел только врага, находящегося точно на оси бойницы, так что ему было бы почти невозможно стрелять по движущемуся человеку. Еще замечают, что высота бойницы редко достаточна для того, чтобы можно было натянуть лук внутри её амбразуры. Самый короткий лук имел по крайней мере пять футов; следовательно, бойница должна была бы быть высотой более восьми футов, ибо для выстрела лучник поднимал середину своего лука до уровня глаза. Если же, наоборот, предположить, что лучник для выстрела оставался вне амбразуры бойницы, он рисковал задеть стрелой ту или иную наклонную стенку этой амбразуры. Кроме того, как он мог тогда судить о расстоянии до своего врага, условия, необходимом для пуска стрелы?

Добавим еще, что часто встречаются бойницы, значительно приподнятые над уровнем пола зала, где они устроены, и увидеть окрестности можно только, поднявшись на несколько ступеней внутри амбразуры.

То же самое наблюдение для бойниц в форме креста, большинство из которых, к тому же, настолько узки, что не оставили бы места для действия арбалетного лука, который, как известно, горизонтален.

Поэтому следует допустить, что большинство этих бойниц, какой бы ни была их форма, служили для огнестрельного оружия, или для какого-то вида машины, нам неизвестной, или же, что более вероятно, что в большинстве случаев они не имели иного назначения, кроме как давать свет и воздух, не подвергая опасности жителей укрепленного города.

Какова бы ни была цель этих отверстий, важно заметить предосторожности, принятые инженерами, чтобы они не служили проходом для стрел врага. Видели, что они часто приподняты над уровнем пола этажей, которые они освещают или защищают. Их завершение, кроме того, образовано частью свода, кривая которого рассчитана так, чтобы всегда встретить стрелу, пущенную снизу и снаружи, на обычной дистанции.

Видно, что свод помешает им попасть прямо внутрь, и сама его кривая будет способствовать тому, чтобы они от ricochetили обратно в амбразуру, вместо того чтобы позволить им ricochetировать внутрь.

Прежде чем закончить этот параграф, мы должны сказать несколько слов об уборных, устроенных, как правило, на большой высоте и всегда консольно над рвом. Их обычно помещали в башнях и в входящих углах, чтобы они были

менее уязвимы; и чтобы осаждающий не мог проникнуть через эти отверстия, заботились защитить их внешний проем поперечными железными прутьями.

9. ВНУТРЕННИЕ ДВОРЫ. Территория, окруженная стенами крепости, называлась нижним двором.

Там находились хозяйственные постройки замка, склады, конюшни, некоторые жилые помещения и часто часовня. Все эти здания размещали вне досягаемости стрел, когда размеры нижнего двора позволяли это; в противном случае их пристраивали к стенам ограды со стороны предполагаемой атаки, чтобы снаряды, перелетавшие через гребень стен, терялись в пустоте, завершая свой путь.

Когда часовня не была отдельным зданием, её помещали в башне, часто на очень высоком этаже. Пример тому можно видеть в замке Арк и в замке Шовиньи.

Нижний двор содержал пруд и цистерны или колодцы. Иногда проделывали огромные работы, чтобы добраться до уровня воды; понятно, что при отсутствии достаточного колодца самая лучшая позиция не была бы удерживаемой. В замке Полиньяк в Веле видят огромную цистерну, вырубленную в скале и замечательной глубины.

У большого числа замков нижние дворы настолько узки, что, кажется, не вмещали жилых построек. Построенные в местах, недоступных для лошадей, большинство из них не нуждались в конюшне, и гарнизон, который редко был многочисленным, легко размещался в башнях ограды или в дон-

жоне.

10. ДОНЖОНЫ. Нет определенного места для донжона крепости. Можно сказать, в общем, что предпочтительно выбирали самое высокое и труднодоступное место. То донжон возвышается посреди ограда, то он примыкает к стенам, то полностью изолирован от них.

Размеры и габариты донжона всегда пропорциональны размерам ограды, оборону которой он должен дополнять. Иногда это цитадель с башнями и куртинами, заключающая в себе нижний двор и многочисленные постройки. Иногда также, и это наиболее обычный случай, донжон состоит из высокой башни, отделенной от нижнего двора рвом с подъемным мостом, часто возведенной на искусственном коническом основании и всегда очень крутой. В других местах, наконец, донжоном называют башню, более мощную, чем остальные, и не сообщающуюся со стеной. Из этих трех видов донжонов первый встречается в городах и в некоторых обширных замках, предназначенных для размещения многочисленного гарнизона. Второй применим ко всем сеньориальным крепостям, особенно к наиболее древним; наконец, третий можно рассматривать как своего рода паллиатив, предназначенный заменять донжон в исключительных обстоятельствах.

Внешние укрепления донжонов не вызовут почти никаких новых замечаний. Они могут состоять из рва, линий палисадов, системы башен и куртин и т.д. Одним словом, дон-

жон можно рассматривать как крепость, заключенную в другой и отличающуюся от неё только размерами.

Следует, однако, отметить здесь некоторые устройства, которые, если и не являются характерными и применимыми исключительно к донжонам, то, по крайней мере, встречаются в них достаточно часто, чтобы мы остановились на их рассмотрении.

Редко, как известно, донжоны были достаточно просторны, чтобы вместить многочисленный гарнизон. Когда защитники укрепленного города отступали в это последнее убежище, они уже понесли потери во время осады, и надежда продлить сопротивление основывалась менее на количестве бойцов, чем на мощи и высоте их стен. Поэтому в донжоне не было обширных помещений для жилья, и он почти никогда не принимал лошадей. Все средства обороны рассчитывались на небольшую пехотную группу; соответственно, его дверь была очень узкой и часто расположена на такой высоте, что враг мог добраться до неё только с помощью опасного штурма; часто даже не было двери в собственном смысле слова, и входили только через окно с помощью длинной лестницы или же своего рода корзины, которую поднимали и опускали с помощью блоков. Иногда также узкая и крутая лестница вела ко входу, всегда расположенному довольно высоко над землей (Рис. 60). Для большей предосторожности эта лестница огибала донжон таким образом, что атакующий на всем протяжении подъема был открыт снаря-

дам, пускаемым с платформ или падающим с машикулей. Понятно, что атака врукопашную на этом узком проходе была почти невозможна. Древний пример таких внешних лестниц можно видеть в донжоне Аллюи (Эр и Луар). Они еще очень распространены в Корсике и даже использовались в гражданском строительстве прошлого века. У многих донжонов, даже очень обширных, никогда не было дверей. Любопытный пример этой системы наблюдается в замке Мовуазен (Верхние Пиренеи), внутренняя ограда которого представляет собой квадрат со стороной не менее 110 метров.

Мы уже заметили, что до изобретения пороха средства обороны значительно превосходили средства нападения; поэтому замки, укрепленные умелыми инженерами, брались, как правило, только блокадой или же внезапным нападением; против этой последней опасности накапливали несколько средств сопротивления, легко применяемых несколькими людьми против многочисленного отряда. Так, проход лестниц, ведущих во внутренние залы, преграждали решетками или прочными дверями, защищали машикулями и бойницами, иногда прерывали провалами в ступенях; провалы, которые можно было преодолеть только по своего рода подвижному мостику. Наконец, каменные шары значительного диаметра, запасенные на верхних площадках, можно было скатывать по лестницам, чтобы преградить проход и даже опрокинуть врага, одержавшего победу. Подобные каменные шары находят во многих замках; но их назначение не вполне

определенно. Мы привели наиболее распространенное мнение; однако возможно, что эти своего рода ядра предназначались для метания машинами или даже из огнестрельных орудий.

Если донжон имеет некоторую протяженность, он сам заключает в себе редут, предназначенный предоставить после взятия донжона убежище, которое донжон должен был дать защитникам зависящего от него замка. Этот редут – башня, более мощная, чем другие, которую называют то главной башней, в силу её размеров, то башней-беффруа, потому что там обычно помещался колокол тревоги. На юге часто дают этой башне названия «турасс», «турийясс», и даже «труйясс», по обычной для местных наречий перестановке букв. Мы остановимся здесь только на этой башне, ибо, как уже было сказано выше, укрепления донжона представляют лишь уменьшенное воспроизведение укреплений внешней ограды.

Главная башня почти всегда имеет свою лестницу устроенной так, чтобы не сужать площадь внутренних помещений. Отсюда обычай заключать эту лестницу в башенку, пристроенную к главной башне. Поскольку толщина оболочки или лестничной клетки обычно меньше, чем других стен, её размещали на том участке, где машины врага были наименее опасны. Очень часто лестница не доходит до верхнего этажа; она останавливается на площадке, и чтобы подняться выше, пользовались лестницей, которую убирали внутрь. Это

устройство, насколько мы могли судить, более часто встречается на юге, чем на севере. В Пиренеях и в Корсике оно, так сказать, повсеместно. Помещение, которое занимал папа Педро де Луна в замке Авиньона, таким образом отделено от нижних залов того же замка.

Лестница, ввиду её очень стесненных размеров, едва ли могла служить для подъема на верхние этажи оружия и припасов. Чтобы устранить этот недостаток, обычно оставляли достаточно большое отверстие в сводах или перекрытиях различных этажей, и через это отверстие поднимали нужные предметы тем же способом, каким доставляют на палубу корабля припасы, содержащиеся в его трюме.

Первый этаж башни служил складом, и поскольку, как правило, на этой высоте не было двери, доступ к нему осуществлялся только через упомянутое отверстие или по специальной служебной лестнице. Кроме того, нижние залы были почти непригодны для жилья из-за царившего в них мрака, ибо едва ли решались пробить в них узкие бойницы. Однако эти залы часто содержали печь для выпечки хлеба; кроме того, сообщающиеся с ними кабинеты служили при необходимости тюрьмой, ибо именно в донжонах всегда содержали важных пленников. Иногда под нижним залом находится один или несколько подземных этажей.

Предназначенные для жилья владельца замка, верхние залы главной башни часто были украшены с роскошью и изяществом, и именно там прежде всего можно найти те укра-

шения, которые характеризуют эпохи строительства. Почти все они имеют огромные каминные с массивными наличниками, увенчанные коническим колпаком. Своды часто украшены висячими замковыми камнями, гербами, девизами или росписями. Очень маленькие кабинеты, устроенные внутри стен, примыкают к этим залам. Большинство служили спальнями.

В общем, жилье владельца замка находится на очень большой высоте – либо чтобы быть более защищенным от внезапного нападения, либо особенно чтобы быть вне досягаемости снарядов врага. Окна, почти всегда пробитые беспорядочно, не соответствуют друг другу от этажа к этажу. Боялись, без сомнения, ослабить стены, проделывая в них отверстия на одной линии. Пробитые в очень толстых стенах, их амбразуры образуют как бы множество кабинетов, приподнятых на одну или две ступени над полом зала, который они освещают. Каменные скамьи идут по обе стороны. Это было обычное место обитателей башни, когда холод не заставлял их приближаться к камину.

Как последнее следствие общего принципа, изложенного нами в начале – который состоит в том, чтобы сделать части крепости способными быть изолированными –, придумали разделить главную башню на две независимые друг от друга части, отделенные капитальной стеной, имеющие каждая свою отдельную лестницу и сообщающиеся друг с другом только посредством узких дверей. Донжон Шалюссе (Верх-

няя Вьенна) представляет пример такого, впрочем довольно редкого, устройства.

Во многих древних крепостях замечают, посреди кладки стен, пустоты, оставленные намеренно, образующие как бы узкие колодцы, назначение которых все еще весьма проблематично, ибо я не знаю, чтобы какой-либо из них был исследован так, чтобы знать, куда он выходит. Одни предполагали, что эти пустоты служили тем же целям, что и отверстия в сводах, о которых мы говорили выше, то есть для транспортировки боеприпасов на верхние этажи; другие, с большей правдоподобностью, видели в них голосовые трубки, предназначенные для связи между лицами, находящимися на разных этажах. Очень изменчивые, но обычно стесненные размеры этих труб могут дать повод еще к нескольким другим интерпретациям, которые было бы бесполезно приводить здесь. Желательно было бы знать выходы этих полостей, почти всегда загроможденных камнями, и мы можем только рекомендовать это исследование усердию антикваров. Эти трубки или колодцы, ибо трудно дать им название, в общем, вертикальные или слегка наклонные. Не следует путать их с подобными, но горизонтальными полостями, которые встречаются в некоторых замках, в частности, в Жизоре. Предполагают, с большой долей вероятности, что эти полости первоначально содержали деревянные брусья, выполнявшие функцию анкеров или связей, для укрепления кладки и увеличения её сопротивления. Я наблюдал в этих

отверстиях фрагменты сгнившего дерева, которые едва ли позволяют оспаривать только что указанное назначение.

В Туре, на улице Тре-Пюсель, есть кирпичный дом XV века, известный под названием Дома палача, и народное предание делает его жилищем Тристана Отшельника. – Происхождение этой традиции самое смехотворное и целиком основывается на скульптурном канате вокруг наличников; однако этот канат, очень частый орнамент, как известно, в глазах простого народа считается веревкой для повешения, и из этого заключили, что подобная вывеска могла подходить только товарищу Людовика XI. – На последнем этаже одной башенки этого дома замечают маленькую нишу, куда выходит отверстие круглой трубки диаметром около 0,15 м. Другой конец неизвестен. Известно лишь, что он спускается довольно низко, ибо недавние ремонтные работы показали, что он продолжается до подножия башенки. Отсюда трубка заложена. Поскольку она не облицована ни свинцом, ни даже раствором внутри, нельзя предположить, что она служила водостокom; возможно, эта трубка служила рупором для передачи приказов на нижний этаж.

Редко главная башня не является также самой высокой в замке. Однако иногда расположение местности потребовало постройки башни, специально предназначенной служить наблюдательным постом или «гуэт», как говорили в Средние века. Башни такого рода очень высоки, но легкой постройки, не играющие никакой роли в материальной обороне. Любо-

пытный пример тому – в замке Кастельно близ Альби. Часто эти башни соответствуют другим башням, расположенным на господствующих высотах, так что с помощью условного сигнала можно было быть извещенным в самое короткое время о приближении вражеского отряда. Много таких башен видят в Пиренеях – в Руссильоне их называют «аталя» –, и в Корсике они образуют как бы своего рода пояс вокруг острова. Их встречают в довольно большом количестве во всех горных странах и вдоль больших рек. Изучение связи этих башен между собой было бы интересно, ибо оно могло бы дать ценные сведения о границах провинций в Средние века.

У некоторых замков два донжона, или даже больше. Это развитие, или, если угодно, преувеличение принципа изоляции сооружений, составляющих систему укреплений. Так, в Шовиньи (Верхняя Вьенна) видят, в пределах одной ограды, четыре донжона, каждый достаточно большой, чтобы заслужить название замка.

Одновременное существование нескольких замков, очень близко расположенных друг к другу, но не включенных в одну ограду и принадлежащих разным владельцам, – факт нередкий, но объяснение которого все еще весьма затруднительно. В эпоху, когда замковые сеньоры жили по отношению друг к другу в состоянии если не враждебности, то по крайней мере постоянного подозрения, такое сближение имеет что-то непостижимое. Мы видели весьма замечатель-

ный пример в Турнемире, близ Орийака, где на одном и том же плато существуют руины пяти замков или донжонов, по-видимому современные (XIII–XIV вв.), имевших разных хозяев и расположенных на расстоянии полета стрелы друг от друга. На берегах Рейна и Мозеля, и вдоль восточных склонов Вогезов также видят множество замков, расположенных так близко друг к другу, что следует предположить, что первоначально они были построены одним владельцем и составляли часть одной системы укреплений. – См. в «Хронике дона Перо Ниньо» очень любопытное описание замка адмирала Арно де Три, чья жена жила в отдельном замке с подъемным мостом, но включенном в укрепленную ограду, заключавшую в себе замок адмирала. *Cronicas de Castilla*, Cr. de don Pero Niño, p. 116.

Использование донжонов сохранялось вплоть до укреплений XVI века.

11. ПОДЗЕМЕЛЬЯ. Большинство замков и особенно донжонов содержат более или менее обширные подземелья, имевшие различное назначение. Большинство служили складами; некоторые принимали пленников; другие, наконец, выходящие на довольно большом расстоянии от принадлежащего им замка, по-видимому, предоставляли в некоторых местностях средство тайно сообщаться с окрестностями и покидать замок, когда его стало невозможно защищать. Фруассар приводит несколько примеров подобных фактов. В руинах замка Шинон видны некоторые галереи, которым

можно приписать то же назначение.

Нам нечего сказать о погребках или подземных складах, представляющих только устройства, принятые в гражданской архитектуре.

Что касается темниц, то заметят иногда, с какими варварскими ухищрениями лишали узника света и почти всякой возможности освежать воздух. Есть темницы, которые получают воздух только через узкие трубки, часто изогнутые на своем пути – либо чтобы затруднить побег, либо чтобы помешать свету проникать хотя бы на мгновение в жилище пленника. Тюрьма Людовика Сфорца в замке Лош получает свет только через коридор, отделяющий её от стены крепости. Кандалы, каменные скамьи, колодки, в которые, говорят, заковывали ноги пленников, встречаются иногда в этих ужасных местах.

Именно в подземельях замков, или по крайней мере в нижних залах, допрашивали заключенных и подвергали их пытке. Часто зал был предназначен специально для этого использования, и ещё можно видеть один такой в папском дворце в Авиньоне, чье название «Вейлка» напоминает об орудии пытки, которое он содержал. Однако мы должны предупредить наших читателей, чтобы они остерегались местных преданий, связанных с подземельями донжонов. Слишком часто придают средневековую ужасные краски, и изображение слишком легко принимает сцены ужасов, которые романисты помещают в подобных местах. Сколько погребов

или дровяных складов не были приняты за страшные темницы! Сколько костей, кухонных отходов, не были приняты за останки жертв феодальной тирании!

С такой же осторожностью следует рассматривать темницы, обозначаемые названием «убиетт» (oubliettes), своего рода колодцы, куда спускали пленников, обреченных умереть от голода, или же убивали, сбрасывая их туда с высоты, пол которой уступал под их ногами. Не отрицая абсолютно существования убиетт, следует, однако, считать их весьма редкими и допускать только тогда, когда подобное назначение хорошо доказано. Вероятные убиетты, которые мы осматривали, состоят из глубокого колодца, устроенного в массиве построек и прежде покрытого настилом. Иногда двери открываются в верхней части этих колодцев, без видимой лестницы или машины, чтобы спуститься. Такова в общих чертах устройство убиетт, которые показывают в руинах замка Шинон, и которое лучше пояснит приведенный выше разрез.

Дверь круто выходит во внутреннее пространство колодца. Отверстия, расположенные на несколько метров выше, в четырех стенах, образующих стенки колодца, указывают на то, что существовал настил. Предполагают, что в нём была ловушка, которую можно было привести в действие из двери. Назначение наклонной плоскости нелегко понять. Впрочем, дно колодца заполнено обломками, и сейчас нельзя судить о его глубине.

Возможно, дно этого колодца было образовано острым углом, чтобы сделать положение несчастного, которого туда спускали, более мучительным, мешая ему таким образом лечь. Это изощренная жестокость, другой пример которой увидят в убиеттах Бастилии.

Мы последовательно проанализировали все части, составляющие крепость Средневековья; теперь мы рассмотрим вкратце устройство некоторых укреплений.

А. ГОРОДСКАЯ ОГРАДА. Ситэ Каркассона. Она занимает плато очень трудного доступа, на западе. У неё две ограды: первая (внешняя ограда) построена на склоне холма; вторая, более высокая, следовательно, господствует над ней. Две ограды сливаются только в одной точке, со стороны запада, потому что там естественные обрывы казались достаточной защитой. Замок поместили на той же стороне, по той же причине, и потому что атакующий должен был, по всей вероятности, начать свои атаки с противоположной стороны. Этот замок, касающийся обеих оград, может быть изолирован от них: с одной стороны, он сообщается с городом, с другой – с окрестностями через барбикан. Заметят, что внутренняя ограда города заметно сильнее внешней и что её башни расположены гораздо ближе друг к другу; наконец, что у неё есть несколько закрытых башен, в то время как внешняя ограда имеет только башни, открытые с горла. Главные ворота города (Нарбоннские ворота, со стороны востока) открываются между двумя мощными башнями, свя-

занными между собой, которые сами по себе образуют как бы своего рода независимый замок. Часть внутренней ограды, некоторые башни и их куртины, построенные из мелких камней, перемежающихся рядами широких кирпичей, считаются постройкой римского времени, но более вероятно, что это работа последних вестготских королей. Остаток той же ограды, а также замок, по-видимому, принадлежат XIII веку, за исключением одной башни и некоторых участков стен, которые можно отнести к XII веку. Внешняя ограда датируется, по всей видимости, концом XIII или началом XIV века.

Б. ЗАМОК, ЗАВИСЯЩИЙ ОТ ГОРОДА. Замок Фужер. Он построен в нижней части города. Здесь именно уязвимое место города защищалось замком, если только замок, или по крайней мере его донжон, не древнее города.

Заметят, что первые ворота защищены тремя башнями, что, преодолев это препятствие, встречают мост через очень глубокий ручей, и что враг, овладев воротами и мостом, все еще получил лишь очень небольшое преимущество, ибо он подвергается стрелам башен, господствующих над двором между двумя воротами.

Следует отметить необычные размеры этих башен. У них есть амбразуры для пушек и они должны были обстреливать, одна – пространство между замком и городом, другая – куртину, защищенную, впрочем, скалами, представляющими очень крутой обрыв. Эти две объединенные башни защи-

щают выступающий угол ограды, естественно наиболее уязвимый. Они кажутся относительно современной постройки.

Ворота, или скорее высокое окно, по-видимому, имели прежде подъемный мост для сообщения с передовым сооружением, ныне разрушенным.

Двор донжона значительно выше, чем нижний двор. Весь донжон, по-видимому, древнее остальных укреплений. Две башни восходят, вероятно, к XII веку. Остаток замка, по-видимому, датируется с XIV по XVI век. Большинство башен и куртин собственно замка принадлежат XV веку.

Лувр. Круглая башня или донжон, изолированный в центре нижнего двора. Трое ворот, защищенных каждые двумя башнями. Жилые здания расположены вдоль куртин, фланкированных круглыми башнями, очень сближенными. Угловые башни гораздо более выступающие, чем остальные. Ров окружает весь замок. Небольшие передовые сооружения у подходов к мостам. Лувр был начат Филиппом Августом в первые годы XIII века. Он примыкал к парижской стене и защищал город с запада.

Бастилия. Её план образует почти параллелограмм. Восемь больших круглых башен с коническим основанием, очень сближенные, связанные между собой куртинами такой же высоты, как башни; зубцы и машикули; рвы с внешними парапетами на контрэскарпе; жилые помещения в башнях и вдоль куртин; два нижних двора, разделенных корпусом здания. Нет донжона в собственном смысле слова; эта-

жи башен сводчатые или на деревянных конструкциях; последние двойные, чтобы затруднить сообщения между узниками (современное устройство); убиетты, или «cul-de-basse-fosse», дно которых представляет перевернутый конус.

Бастилия была начата в 1370 году.

В. ИЗОЛИРОВАННЫЙ ЗАМОК. Замок Шалюсе. Он расположен на своего рода треугольном полуострове, образующем возвышенное плато между двумя глубокими ручьями и доступен только с одного или другого своего конца, поскольку ручьи и крутые обрывы защищают его фланги от любой атаки. Именно у слияния двух ручьев склон более пологий и местность понижается больше всего. Подумали, что это уязвимая сторона крепости, и именно на этом участке накопили средства обороны. Преодолев мост, который, без сомнения, был прежде укреплен, находят сплошную стену, охватывающую всё плато; минуя эту стену, встречают квадратную башню, изолированную, с глубоким рвом. Это отдельный форт, который нужно было взять, прежде чем атаковать замок. Затем предстает стена, преграждающая всякое сообщение с верхней частью плато.

За ней открывается другая невысокая стена, образующая своего рода редут перед воротами замка.

Эти ворота открываются слева от ворот редута и защищены массивной кладкой и башней, которая их фланкирует, выступая вперед за периметр замка. Находят первый двор, затем вторые ворота. Тогда оказываются внутри замка; спра-

ва и слева – жилые постройки, склады и т.д.

Донжон очень неправильной формы расположен в углу нижнего двора. Он разделен на две части большой капитальной стеной, поднимающейся до самого верха. Каждая часть этого донжона имеет свою независимую лестницу.

С противоположной стороны, то есть у основания треугольника, образуемого плато, в скале вырыт ров, представляющий первое препятствие; за ним возвышается стена, фланкированная очень сближенными башнями; затем идет внутренняя ограда замка, заключающая в себе нижний двор.

Хотя крутизна склонов и два ручья, казалось бы, ставят две большие стороны треугольника вне опасности любой атаки, обрывы всюду окаймлены стенами, и иногда даже ограда двойная.

Замок Шалюссе, ныне сильно разрушенный, по-видимому, был построен или, по крайней мере, значительно расширен к концу XII века. К этой эпохе можно отнести все его основные устройства, подправленные, впрочем, как кажется, вплоть до XVI и XVII веков.

Г. БАШНИ или МАЛЕНЬКИЕ ИЗОЛИРОВАННЫЕ ЗАМКИ. Кастера, близ Бордо. Большая квадратная башня с башенками на углах. Нет нижнего двора; никаких передовых сооружений. Ввиду ширины этой башни первый этаж разделили капитальными стенами, чтобы обеспечить опору для перекрытия второго этажа.

Кастера, по-видимому, датируется XIII веком.

Д. УКРЕПЛЕННЫЕ ЦЕРКВИ. Во Франции существует несколько церквей, построенных или устроенных таким образом, чтобы при необходимости принимать гарнизон и выдерживать осаду. У большинства высокие окна, галереи, идущие вдоль стен и окаймленные зубцами и машикулями. Некоторые окружены зубчатой оградой, внутри которой окрестные жители находили убежище в момент вторжения. В ограду церкви Люз (Верхние Пиренеи), представляющую собой мощную зубчатую стену, проникают через низкую дверь, пробитую в квадратной башне и защищенную машикулем. Церковь увенчана очень высокой колокольной, служащей одновременно донжоном и наблюдательным постом. Замечают, что проемы этой колокольни пробиты в кладке беспорядочно; каждый обращен к одному из выходов из долины. При приближении врага раздавался колокол тревоги, и жители окрестностей тотчас запирались в ограде со своим скотом. Колокол Люза, кроме того, с помощью сигналов соответствовал некоторым башням, возведенным в горах.

ОСАДЫ.

Чтобы сделать эту работу менее неполной, мы присоединяем к ней очень краткое изложение операций, обычно применявшихся в Средние века для атаки и обороны городов.

До усовершенствования артиллерии существовало большое число неприступных городов. Любой замок, построенный на достаточно крутых высотах, чтобы туда нельзя бы-

ло подвести машины, любая стена, основанная на граните и, следовательно, недоступная для кирки сапера, могли бросить вызов многочисленной армии и уступали только голоду. Однако в то время, когда не было постоянных армий, строгая блокада была трудной, и, как правило, ограничивались наблюдением за городом с помощью гарнизонов, размещенных в окрестных замках; они старались перехватывать обозы и выжидали случая попытаться внезапно напасть.

Чем дальше от римской эпохи, тем более наука инженера, по-видимому, теряет свое значение в атаке и обороне городов. В XIV веке осады сводятся, так сказать, к смелым штурмам, особенно на севере Европы, где античные традиции забывались быстрее, чем на юге; и можно заметить по этому поводу, что пока Фруассар не рассказывает ни одной достопамятной осады, Айяла описывает подробно огромные работы и мощные машины, применявшиеся для взятия городов первого ранга. Испанские инженеры были, по большей части, мусульманами, и вплоть до XVI века турки и арабы считались превосходящими западных в полиоркетике.

После рекогносцировки города первой операцией осаждающих было взять и разрушить передовые сооружения, такие как потерны, барбиканы, барьеры, одним словом, все укрепления, возведенные перед рвом. Большинство этих сооружений были деревянными, их разрушали ударами топора или же сжигали стрелами, снабженными серными фитилями или любой другой зажигательной смесью.

Если сам город не был слишком хорошо укреплен, чтобы сделать невозможной атаку врукопашную, сразу же пытались штурмовать. Для этого засыпали ров фашинами или спускали в него лестницы, которые затем ставили к стене. Тем временем лучники стрелами отгоняли защитников с платформ и из окон. Солдаты, которым поручали эту службу, носили большие щиты, называвшиеся павезами, часто снабженные на нижнем конце железным острием, позволявшим втыкать их в землю. Укрываясь за этими щитами, стрелки, размещенные на обратном скате рва, прикрывали солдат, идущих на штурм. При отсутствии павез пользовались досками, часто дверями, снятыми с окрестных домов. Редко лучники подвергались открыто залпам осажденных. Арбалетчики, особенно те, что натягивали свои луки с помощью довольно сложного приспособления, требовавшего времени для подготовки оружия к выстрелу, нуждались в том, чтобы быть хорошо «павешированными» (прикрытыми павезами), согласно выражению Фруассара. Переносные деревянные парапеты, называвшиеся мантелетами, применялись для той же цели. Мы даем здесь чертеж двух таких машин.

Если осада затягивалась, осаждающий прикрывал свои подходы деревянными, земляными и даже каменными сооружениями, достаточно высокими, чтобы позволить своим лучникам вести сверху прицельный огонь по платформам осажденного города и с высоты обстреливать с преимуществом тех, кто их защищал. Деревянные башни в несколько

этажей монтировались по частям у края рва, или же их строили вне досягаемости машин врага и подкатывали на катках к подножию стен. При осаде Тулузы в 1218 году Симон де Монфор велел изготовить подобную машину, которая, если верить автору поэмы об альбигойцах, правда, склонному к преувеличению, должна была вмещать пятьсот пятьдесят человек.

«Я велю сделать кошку, чьи настилы, бока, балки и стропила, дверь и своды, балконы и парапеты будут из железа и стали, кругом обитые. Четыреста лучших рыцарей, какие у нас есть, сто пятьдесят лучников для полного гарнизона, я помещу их в кошку». (ст. 7843)

Романское название *gata*, кошка, данное этой машине, – намек на хитрость и ловкость кошки для поимки добычи. На севере Франции эти башни обозначаются названиями *chats* (коты), *châteaux* (замки), *bretèches* (бресчи), *beffrois* (беффруа). Автор «Хроники в стихах о Бертроне Дюгеклене» называет этим последним именем башню, которую англичане велели построить при осаде Ренна в 1356 году.

Большой беффруа из дерева велели они построить

И велели привезти затем в Ренн,

До самого края рвов велели его притащить.

И был тот беффруа очень высок, когда его подняли;

Огромное множество людей могло в него войти. (ст. 1855)

Когда стрелы, пущенные с верхних этажей этих башен, выгоняли осажденных с платформ, опускали мост на стену, и тогда завязывалась рукопашная схватка.

Осажденный, чтобы помешать или замедлить приближение этих грозных машин, метал против них огромные камни и горящие стрелы; иногда он подкапывал или заливал водой местность, по которой они должны были катиться, так что они опрокидывались под собственным весом. Как видно из цитированных выше стихов, многочисленные железные скрепы казались достаточными, чтобы защитить беффруа от ударов снарядов. Их покрывали свежеснятыми шкурами и обмазывали глиной, чтобы уберечь от огня; наконец, тщательно зондировали и выравнивали местность, которую они должны были пройти до подножия стен.

Катящиеся башни имели целью быстро доставить атакующего на гребень стен. Для взятия городов применяли также подкоп, мину и машины.

Саперы, вооруженные кирками, спускались в ров под прикрытием отряда лучников. Наклонная крыша, составленная из толстых брусьев или же мантелетов, укрывала их от снарядов, которые на них бросали сверху с куртин. Под этой крышей они работали над пробитием стены, выламывая ка-

мень за камнем, пока не делали достаточно широкое отверстие, чтобы несколько солдат могли проникнуть туда сразу.

Понятно, что осажденный, видя, на какую сторону враг направляет свои усилия, старался собрать на этом участке все свои средства обороны. То он пытался раздавить мантелеты весом больших камней; то, построив контр-стену, бесконечно затягивал успехи рабочих.

Мины имели то преимущество перед подкопом, что осаждающий, не будучи на виду, мог застать врага врасплох.

Для этого в некотором отдалении от осажденного города рыли подземную галерею, которую продвигали прямо под фундаменты стен и особенно башен. По мере рытья галереи грунт поддерживали креплениями. Добравшись под фундаменты, их подпирали брусьями, так что они держались только на этой деревянной конструкции. Затем вокруг подпорок размещали хворост и горючие материалы и поджигали их. Когда подпорки сгорали, стены рушились, предоставляя атакующему широкий пролом, на который он тотчас бросался.

Эта операция представляла, понятно, большие трудности; во-первых, чтобы скрыть работу от осажденного, которого мог встревожить шум кирок, вынос земли или самые колебания подкопанных стен. Однако видно из Айялы, что инженеры Энрике Трастамарского в 1368 году сумели подвести мину под башню Толедо, не будучи обнаруженными; но их подпорки были плохо установлены, и когда они их сожгли, башня осталась стоять. (*Cronica del rey don Pedro*, p. 531.)

Англичане столь же бесполезно применяли мину при осаде Ренна в 1356 году. Губернатор города обнаружил место, где работали саперы, велел поместить в разных местах города металлические тазы с шариком внутри. Колебания, вызванные ударами кирки, заставляли шарик двигаться и таз звенеть, выдавая присутствие врага.

Тогда велел Торсбуйё высоким голосом,

Чтобы каждый повесил таз в своем доме.

И благодаря этим тазам услышали звук

Там, где была мина, и через это узнали об этом,

Хроника Дюгеклена, ст. 1185.

Медленный и тяжелый труд сапера с успехом заменялся более энергичным действием машин, предназначенных разрушать стены. Эти машины, впрочем, очень несовершенно известные, по-видимому, заимствованы у древних; и правдоподобно, что инженеры Средневековья сохранили многие традиции, которые с тех пор утрачены. Даже сделав скидку на преувеличения, естественные для авторов, обычно чуждых военному искусству, нельзя не признать грозной мощи орудий, употреблявшихся до изобретения пороха. Во время войн гвельфов и гибеллинов в XII и XIII веках, в частности, при осадах Кремы в 1159 году, Александрии в 1175 го-

ду, Модены в 1249 году, видели, как башни были опрокинуты ударами камней, брошенных в них; и авторы, достойные доверия, свидетельствуют, что бриколи бросали на большие расстояния глыбы скал, достаточно крупные, чтобы служить фундаментами для зданий. Болонцы при осаде Модены перебросили через стены до самого центра города мертвого осла, подкованного серебром. Фонтан, куда упало животное, существует до сих пор и носит название *Fontana dell'Asino*.

Попробуем с помощью немногих редких памятников и описаний, сохранившихся у некоторых историков, реконструировать эти машины, которые более страшная мощь пороха быстро предала забвению. Их можно разделить на два класса: одни предназначены для пробития бреши вблизи; другие – для действий на более или менее большом расстоянии от стен осажденного города.

Таран, по-видимому, был известен с глубокой древности. Памятники Ниневии дают его изображение, и он встречается в Средние века под большим числом разных названий, среди которых замечают *chai* или *chatte* (кошка), родовое название, как кажется, применимое ко всем машинам, служащим для взятия городов.

Анонимный автор «Хроники альбигойцев» описывает его под названием *bosson*; и следующие стихи довольно хорошо выражают действие этого орудия и средства, применявшиеся для борьбы с ним:

В святую Пасху боссон поставлен на позицию; он длин-

ный, окованный железом, прямой, заостренный; так бьет, и рубит, и ломает, что стена пробита; но они сделали петлю из веревки, натянутой машиной, и в этот узел голова боссоны поймана и удержана. (ст. 4487)

Таран – это длинное бревно, подвешенное за середину на козлах. Сторона, обращенная к стене, против которой он действует, оканчивается либо железным наконечником, либо острым острием. Это бревно, приводимое в движение силой рук и постоянно ударяя о стену, расшатывало камни и опрокидывало их или же разбивало один за другим, пока не образовывалась брешь. Некоторые рукописи изображают голову орудия, завершенную двумя или несколькими остриями, и, по-видимому, после удара о стену бревну иногда сообщали вращательное движение вокруг своей оси; тогда оно действовало как бурав и просверливало отверстие в уже расщепленных первыми ударами камнях. Когда особые обстоятельства не позволяли подвесить таран, его устанавливали на колесах и били по стенам, попеременно прокатывая вперед и назад.

Со своей стороны, осажденные делали усилия, чтобы сломать окованную железом голову тарана, бросая на него камни или большие бревна, или же, как видно из предыдущих стихов, захватывая её петлей из веревок. Мощный рычаг и система противовесов поднимали тогда таран и делали его бесполезным. Иногда ему противопоставляли толстый тюфяк, на котором его удары затухали.

Если стены имели лишь среднюю толщину, не утруждали себя установкой козел или платформ для постановки тарана на позицию. Длинного бревна, которое несли несколько человек, толкавших его все вместе в стену, было достаточно, чтобы пробить брешь. Фруассар предоставляет нам любопытный пример таких таранов, импровизированных в момент штурма.

Граф Геннегау после неудачной атаки на крепость Сен-Аманд собрал рыцарей: «Тут был некто, кто сказал: – Сир, сир, в этом месте мы их никогда не возьмем, ибо ворота крепки, и путь узок; слишком дорого обошлось бы вашим людям их завоевание: но велите принести большие дубовые бревна, обработанные вроде сваи, и бить в стены аббатства. Мы уверяем вас, что силой их пробьют во многих местах, и если мы окажемся в аббатстве, город наш, ибо между городом и аббатством нет никакого промежутка». Тогда велел названный град сделать так, как для лучшего ему советовали, и для скорейшего взятия. И искали большие дубовые бревна, и потом их тотчас обработали и заострили спереди; и собирались у одной сваи двадцать или тридцать человек, и наклонялись, и затем били с большой силой о стену; и так били с большой силой и так доблестно, что пробили стену аббатства. (Кн. I, 1-я ч., гл. 137.)

Понятно, что этот примитивный способ пробития бреши, который мог удаться против ограды монастыря, не мог быть успешно применен против толстых стен военной крепости.

Машины, предназначенные для метания снарядов на дальние расстояния, описываются под разными названиями, между которыми сегодня почти невозможно обнаружить различия в форме и употреблении. Мы не будем пытаться установить различия между перрьеррами, бриколами, мангонелями, эспрингалями, акверелями, трабушами и т.д. Все эти машины, кажется, соответствуют катапульте древних и служили для метания ядер или камней, иногда зажигательных веществ.

Орудие для метания камней изображено на барельефе, существующем сегодня в церкви Сен-Назер в Каркассоне. Сюжет и эпоха его одинаково неизвестны. Гравюра, которую мы приводим, почти избавила бы нас от описания. Очень длинное бревно уравновешено на деревянных козлах и вращается на оси. На одном из его концов оно несет своего рода мешок или двойной крюк, куда помещается округлый камень. К другому концу бревна прикреплены веревки, управляемые несколькими людьми, размещенными сзади, ниже снаряда. Сильно натягивая к себе веревки, они заставляют бревно быстро вращаться вокруг оси, и в этом вращательном движении камень вырывается и летит вдаль. Эта машина – большая праща, прикрепленная к гигантскому рычагу. Рис. 82, взятая из рукописи XIII века, дает грубое и, так сказать, сокращенное изображение той же машины; только можно предположить, что для придания больше силы и быстроты движению бревна веревки, прикрепленные к его концу,

были связаны с большими колесами, которые, вращаясь, заставляли его резко опрокидываться.

Другой вид орудия, описываемый под названием мангонель, бриколь, трабуш и т.д., состоял из деревянного станка, образованного толстыми брусьями, соединенными под прямым углом. Между двумя боковыми частями натягивали жилы, пеньковые веревки или сильно скрученную конскую гриву. Посреди этих скрученных веревок поднимался шест, называвшийся *style* у римлян во времена Аммиана Марцеллина и *cuilleron* (черпак) у шевалье Фолара, реконструировавшего эту машину. Действием скрученных веревок шест оттягивается вперед против перекладки, возвышенной над станком. Она снабжена прочной подушкой для смягчения удара. Люди, размещенные у ворота на конце станка, опускают шест горизонтально и таким образом натягивают веревки, подобно тому как натягивают пилу, вращая её ключ. Шест может быть временно закреплен на задней части станка крючком, который приводится в движение спусковым механизмом, своего рода защелкой. Затем заряжают орудие, помещая снаряд в черпак, находящийся на конце шеста. Как только отпускают защелку, шест, насильственно отброшенный против перекладки действием скрученных веревок, с силой выбрасывает несомый им снаряд. Согласно Витрувию, существовали катапульты, метавшие камни в двести пятьдесят фунтов. В его десятой книге можно видеть детали конструкции этих орудий и правила, по которым он устанавли-

вает соотношение, которое должно существовать между весом снаряда и диаметром скрученных веревок.

Отдача или, скорее, реакция этой машины была такова, говорит Аммиан Марцеллин, что они поколебали бы и опрокинули платформы, на которые их ставили на позицию, если бы не приняли предосторожности поместить под станок толстый слой соломы или дерна. Этот род матраса гасил отдачу, следовавшую за каждым выстрелом.

Во времена историка, по которому мы приводим эти подробности, шест удерживался в горизонтальном положении с помощью чеки и крючка. Инженер, отвечавший за наводку, освобождал шест, выбивая чеку ударом молотка. Этот несколько варварский прием, по-видимому, был усовершенствован в Средние века. Это был спусковой механизм, защелка, которая освобождала шест: отсюда слово *décliquer* (спустить курок), часто употребляемое нашими древними писателями в смысле «выстрелить снарядом». Его применяли даже к пушкам, хотя у них не было спускового механизма.

Бриколи наводили, поднимая или опуская с помощью деревянных клиньев одну из малых сторон станка, удлиняя или укорачивая шест; наконец, увеличивали силу скручивания веревок, поливая их водой.

Понятно, что камни в сто фунтов, ударяя один за другим о стену, могли пробить в ней брешь; однако самое обычное применение бриколей было в разрушении крыш домов и раз-

битии лесов, возведенных на стенах. Тем же способом металы зажигательные ядра и сосуды, наполненные горючими веществами. Одна хроника Эльзаса упоминает о странном средстве нападения, успешно примененном против одного из тех мелких феодальных тиранов, который, засев в хорошо укрепленном замке, обкладывал данью целую провинцию. Его осаждало ополчение Страсбурга. Инженер этого города, бывший одновременно старшиной цеха золотых дел мастеров, велел доставить в свой лагерь все нечистоты, все падаль, какие только можно было найти в окрестностях. Нагруженные этими своеобразными снарядами, страсбургские бриколи стреляли три дня по замку. Стояла пора наибольшей жары. Гарнизон, стесненный в малом пространстве и подавленный этим отвратительным дождем, не смог выдержать заражения и сложил оружие. Это странное средство взятия городов преподается, впрочем, в любопытной рукописи Национальной библиотеки, и согласно этой рукописи, машина, служащая для метания либо огня, либо нечистот. Это бревно, подвижное на оси, нагруженное на одном своем конце Б тяжелыми железными дисками. К другому концу бревна прикреплен своего рода вилы и веревка, оканчивающаяся петлей, которая зацепляется за крючок. Помещают снаряд на вилы и закрепляют его с помощью веревки; затем с помощью ворота опрокидывают бревно до тех пор, пока нагруженный весом конец не поднимется в воздух. Если внезапно прекратить действие ворота, бревно быстро поворачивается на сво-

ей оси, противовес опускается, и центробежная сила вырывает петлю из крючка. Тогда снаряд, направляемый вилами, выбрасывается вдаль. Автор рукописи предполагает, что эта машина помещена на корабле и защищена мантилетом.

В музеях видят гигантские арбалеты, которые, установленные на станках, метали огромные стрелы. Не знаю, было ли их применение так же часто в Средние века, как у древних. При осаде Марселя Юлием Цезарем осажденные выпускали из своих баллист деревянные брусья длиной в двенадцать футов и снабженные железным острием, которые пробивали четыре парাপета из ивняка, прежде чем вонзиться в землю. (ЦЕЗАРЬ, Гражданская война, II). Лук этих баллист был не стальной, а деревянный. Он состоял из двух частей, каждая из которых, подобно шесту катапульты, была вставлена в скрученные веревки, но натянутые вертикально. Упругость дерева, соединенная со скручиванием веревок, сообщала стрелам поразительную скорость.

Казалось бы, из весьма неясного описания, которое дает Аммиан Марцеллин баллисты, что эта машина была лишь катапультой, чей шест выталкивал стрелу, помещенную в желоб, служащий для её направления. Шест баллисты, как и шест катапульты, приводился в действие скрученными веревками.

Использование машин, которые мы только что описали, сохранялось довольно долго после изобретения пороха. Видно, в войнах XIV века, в частности, при осадах Тарасоны,

Барселоны и Бургоса, трабуши применялись одновременно с пушками. Усовершенствование этой новой артиллерии, позволявшее пробивать брешь на довольно большом расстоянии, привело к отказу от орудий из дерева и веревок к концу XV века. Вскоре после этого произошла великая революция в искусстве атаки и обороны городов. Изобрели бастионы, которые, выступая в поле и прикрывая друг друга, отдаляли атакующего гораздо эффективнее, чем построенные прежде с той же целью башни.

История этой великой перемены не входит в план данной работы; мы ограничимся лишь замечанием об одном из её главных результатов. Усовершенствование артиллерии не сделало войну менее кровопролитной, как слишком легко полагают; и если сравнить кампании Наполеона с кампаниями Цезаря, неизвестно, какие пролили больше крови. Но открытие орудия разрушения, которое лишает превосходства физическую силу и, надо сказать, моральную силу, дало массам неотразимое преимущество. Прежде нужна была измена, чтобы миллион человек победил трехсот спартанцев, укрепившихся у Фермопил; сегодня инженер рассчитывает с точностью до нескольких килограммов, сколько будет стоить железа и пороха самый хорошо защищенный город. Победа отныне обеспечена большим батальонам; и если надо радоваться, что больше нечего бояться мелких тираний привилегированных каст, угнетавших Средневековье, не стоит ли опасаться, что могущественные нации злоупотребят сво-

ей силой, чтобы угнетать великодушные народы, слишком бедные, чтобы противопоставить своим захватчикам достаточное количество ружей и пушек?

СКУЛЬПТУРА.

Если христианство принесло глубокие изменения в нравы, оно оказало не меньшее влияние на искусства, и император Константин, отказавшись от поклонения идолам, ознаменовал разрыв старого общества с новым, которое он увлекал за собой. Возведение многочисленных базилик, их великолепное украшение, передача резцом, осязаемым образом, евангельского спиритуализма – вот что стало главной заботой этого благочестивого монарха. Золото и серебро не жалели: они заменили мрамор, который уже считали слишком вульгарным для изображения членов божественной иерархии. В Константинополе храм, построенный Константином, представлял, с одной стороны апсиды, Спасителя мира сидящего, окруженного двенадцатью апостолами, а напротив него, с другой стороны апсиды, – также сидящего на троне Христа, сопровождаемого четырьмя ангелами, у которых вместо глаз были инкрустированы камни из Алабанды; все фигуры были из кованого серебра, в натуральную величину, и каждая весила от девяноста до ста двадцати фунтов. В той же церкви киворий, изображавший апостолов и херувимов, с рельефами из полированного серебра, весил более двух тысяч фунтов. Номенклатура, которую библиотекарь Анастасий (*Hist. de vit. rom. pontif.*) приводит, описывая богатства этой базилики, занимает десять страниц. Он особен-

но останавливается с удовольствием на священном источнике, полностью облицованном порфиром, где Константин принял крещение из рук епископа Сильвестра.

Часть, куда стекала вода, была украшена листовым серебром на протяжении пяти футов; на это потребовалось три тысячи восемь фунтов этого драгоценного металла. В центре источника возвышались колонны из порфира, поддерживавшие золотую лампаду весом в пятьдесят два фунта, в которой во время пасхальных праздников горело, с фитилем из асбеста, двести фунтов ароматного масла. Золотой агнец из литого золота, весом в тридцать фунтов, изливал воду в резервуар источника. Справа был виден Спаситель, статуя в натуральную величину, весом сто семьдесят фунтов; слева – святой Иоанн Креститель, такого же роста, как Христос, держащий в руке скрижали, на которых были начертаны слова: «Вот Агнец Божий, вот тот, кто берет на себя грехи мира!» Этот Агнец из серебра весил сто фунтов, и семь ланей, также из серебра, которые, размещенные вокруг памятника, изливали воду в чашу, гармонировали по размерам с Агнцом и персонажами.

В книге Анастасия напрасно искать деталей. Его сжатость беспощадна; он никогда не описывает: он перечисляет, не дает почувствовать ни формы, ни выражения и не называет ни одного художника. Но мы знаем, что гений древней Греции пробудился для украшения многочисленных базилик благочестивого императора; что многие древние божества были

превращены в персонажей, принадлежащих новому культу, и что часто достаточно было сменить голову или стереть имя, чтобы сделать из Юпитера – Бога-Отца, а из Венеры – Деву.

В Риме, как и в Константинополе, в Трире, как и в Риме, превращение великих фигур язычества в христианские произошло довольно быстро; и некоторое время спустя, когда город Арль стал столицей Западной империи, его элизимские поля открылись для статуй, вдохновленных верованиями католицизма, как они открывались для статуй Олимпа. Это чудовищное соседство сохранялось долго. Инстинкт прекрасного спас множество памятников; современные творения не заставили отвергнуть древние; и до того, как искусство приняло новую технологию, соответствующую католической догме, пришлось сохранять традиции, унаследованные от прошлого.

Закладывая основы христианского искусства, Константин не пренебрег украшением главных городов империи: Антиохия, Константинополь, Рим увидели возведение нескольких статуй в честь этого государя и его матери, принцессы Елены. С другой стороны, создание различных саркофагов, среди которых упоминаются саркофаги Сатурнина, Мусы и Юния Басса, хранящиеся в Ватикане (ДЮСОММЕРАР, табл. II и III, Бозио, с. 45, БОТТАРИ, табл. XVIII), свидетельствует о импульсе, данном монументальной скульптуре императорской администрацией. Преемники Константина, провинциальные правители, префекты, такие как Орфит, воздвигший

в Париже статую императора Юлиана, ныне помещенную в музее Лувра, следовали той же системе исторической мнемоники.

К сожалению, преувеличенное благочестие побудило некоторых понтификов извлечь из катакомб несколько саркофагов, слишком светского характера, которые были утрачены или изувечены, и многие фрагменты которых послужили для украшения княжеских захоронений, которые без зазрения совести окружали художественными воспоминаниями язычества.

В Греции больше, чем где-либо, и говоря о Греции, мы подразумеваем также и Константинополь, скульптура сохранила смутное воспоминание о принципах, которые принесли ей славу; рисунок сохранил прекрасные формы, и в расположении предметов сохранялось похвальное соответствие правилам, которым следовали древние. Вероятно, художники уже не изучали природу; но, окруженные превосходными образцами, они могли еще приближаться к ним и не впасть в роковые заблуждения, в которые впали художники Галлии.

Нашествие варваров, возможно, меньше, чем предполагают, поставило под угрозу судьбы скульптуры. Эти люди Севера, справедливо замечает Эмери Давид (*Recherches sur l'art statuaire*, с. 399), не оставались бесчувственными к красоте шедевров людей Юга; и вместо того, чтобы обвинять Алариха, Гейзериха, Рицимера, Тотилу в разрушении памятников великого народа, следует, напротив, как очень вер-

но заметил ученый Пьетро Анджело Барджео (*De ædif. urb. Rom. evers.*, ap. GRÆVIUM, IV col. 1870 и след.), восхищаться инстинктом религиозного сохранения, который руководил их действиями. Теодорих, этот просвещенный монарх, столь достойный собрать в своей могучей руке обломки, уцелевшие после крушения империи, входя в Рим, почтительно склонился перед этим населением из мрамора и бронзы, которое наполняло город на семи холмах, населением, на челе которого искусство отпечатало печать благородства, которой уже не обладало другое население, склонившееся под игом завоевателя; Теодорих, рассматривая совершенство монументальной скульптуры как результат огромного труда, *labor mundi* (КАССИОДОР, lib. VII, Formul. Theod., 13), создает графа, которому поручает охрану статуй. «Мы желаем, – говорит он в своем декрете, – чтобы Ваша Светлость заботилась о сохранении античных памятников и возводила новые, которым для равенства с древними не хватает только ветхости. Сколько знаний вам необходимо: как вы должны быть искусны, неподкупны, чтобы выполнять обязанности такой важности: Украшенный золотым жезлом, вы будете шествовать непосредственно перед нами, среди многочисленных чиновников, нас окружающих, дабы мы никогда не могли забыть, как важно для королей, чтобы их дворцы возвещали об их великолепии».

Теодорих, Аталарих, королева Амаласунта, убежденные, что общественное восхищение должно защищать античные

памятники от всякого рода оскорблений, *reverentia cuslodire*, с глубокой болью смотрели на увечье статуй, назначали значительные ежегодные средства на их содержание и обязывались не только защищать искусства, но и делать это покровительственное действие явным через блистательные примеры. (КАССИОД., lib. VII, Formul. Theodor., 18; lib. I, epist. 21, 25, 44; lib. III, epist. 44; lib. IV, epist. 30, 51; lib. IX, epist. 21.) Они полагали, что, заботясь о сохранении произведений античности, они сравниваются с государями, которые предшествовали им (КАССИОД., lib. IV, epist. 51), и ничто не казалось им более достойным, чем таким образом чтить материальные традиции старого мира, в ожидании, пока новый мир сможет породить другие чудеса.

В то время как большая скульптура, скульптура из мрамора и бронзы, застыла под властью неподвижности, фактически отступая назад, ибо искусства отступают, когда не продвигаются вперед, малая скульптура, скульптура бытовая, по крайней мере, проявляла некоторую активность. В соответствии с древними обычаями, великие персонажи посылали друг другу на память диптихи из слоновой кости, на внешней панели которых вырезались небольшие барельефы, напоминавшие о памятном событии; монархи при своем восшествии на престол жаловали диптих провинциальным правителям, епископам, и последние, дабы свидетельствовать о добром согласии гражданской власти с религиозной, обычно помещали диптих на алтарь. Брак, крещение, любой успех

становились поводом для создания диптихов. Их было сделано огромное количество. В течение двух веков художники жили, так сказать, только этим видом работы; ибо большая скульптура, становившаяся с каждым днем все более редкой, обеспечивала лишь очень небольшое число привилегированных ваятелей.

Требовались чрезвычайные обстоятельства, чтобы возник новый памятник. Именно после спасения Италии от ярости Аттилы папа святой Лев повелел выполнить из бронзы статую святого Петра, которую еще можно видеть в ватиканской церкви. (КАНЦЕЛЛАРИУС, *De sacr. nov. basilic. Vat.*, т. III, col. 1504–1510.) Именно для того, чтобы почтить искусство и себя одновременно, Зенон Исаврийский приказал воздвигнуть в Константинополе, перед своим дворцом, конную статую Теодориха. (ИОРНАНДЕС, *De reb. Goth.*, cap. LI.) Именно восхитившись поэзиями Клавдиана, сочинениями Сидония Аполлинария, римский сенат постановил воздвигнуть им бронзовые статуи на форуме. (КЛАВД., *proef. Bell. Get.*; СИД. АПОЛЛ., *lib. IX*, ep. XVI и *carm. VIII*.) Падение цены на мрамор и использование металлов окружали скульптуру двойной сетью трудностей: одни проистекали из стоимости материала, другие – из требований литья, трудностей, которые могли преодолеть лишь очень немногие художники.

В шестом веке как замечательные упоминались кафедральные соборы Рима, Трира, Меца, Суассона, Лиона, Ар-

ля, Буржа, Родеза, Шалона-на-Соне; аббатства Сен-Медар в Суассоне, Сен-Уэн в Руане, Сен-Мартен в Туре. Эти базилики, эти монастыри выходили из скромного состояния, в котором их долго удерживали медленные и трудные успехи нового культа; щедрость Хлотаря и Сигеберта, роскошная щедрость Гунтрамна, просвещенный импульс святого Элуа, епископа Нуайонского, давали о себе знать, но их стены были еще лишь безжизненным камнем, без украшений, без скульптуры; чтобы стать живыми камнями, *vivi lapides*, они ждали другого века. Вся система украшения, применявшаяся в церквях, относилась либо к алтарю, напоминанию о гробнице Иисуса Христа, который иногда украшали барельефами из бронзы или серебра, либо к купели, металлическому бассейну, часто покрытому фигурами или рельефными украшениями; другие части святилища оставались почти голыми. Гробницы великих персонажей, даже монархов, отличались самой элементарной простотой: простой крест, в крайнем случае – изображение, выгравированное вглубь на каменной плите.

Однако Франция, посреди своих бесконечных войн и бедствий, обладала несколькими людьми, в сердцах которых не угасал священный огонь искусства, людей редких, правда, непонятых тогда, забытых с тех пор, но к которым мы должны сохранять чувство глубокого почитания. Эти люди видны собранными в трех основных точках: в Провансе, вокруг архиепископов Арля, наследников блеска и власти римских

преторианских префектов; в Австразии, близ трона Брунгильды или понтификов Реймса; в Бургундии, при дворе короля Гунтрамна.

Король Гунтрамн и некоторые принцы его семьи тогда заказывали выполнение из серебра и позолоченного серебра барельефов, образующих картину, семь с половиной локтей в высоту и десять в ширину, где в довольно хорошем стиле были изображены Рождество и Страсти Христовы. Эти барельефы, помещенные в церкви Сен-Бенинь в Дижоне, были уничтожены лишь около 992 года аббатом Гильомом, когда этот прелат перестраивал свою церковь. (Д'АШЕРИ, *Spicileg.*, I, с. 383: *Chronic. S.-Benign. Divion.*) Бургундцы, мирного нрава, любившие мир, ремесла, жившие на плодородной земле, под счастливым солнцем, умножали монументальные постройки и, не довольствуясь одним центром, казалось, питали сразу несколько очагов: Отён, Дижон, Лион и Вьенн. Школа Вьенна, ибо ей можно было дать это название, сохранила драгоценные воспоминания о греческом и римском искусстве. (ПЛАНШЕ, *Histoire générale de Bourgogne*, I, 46, 78, 83, 107, 108; *Hist. Litt. de la France, par les Bénédictins*, II, с. 26; III, с. 20.) В Меце искусный скульптор изображал на широкой плите из белого мрамора, впоследствии использованной при возведении гробницы Людовика Благочестивого, Переход через Чермное море с таким воодушевлением, таким пониманием, что достойны великих веков искусства; в Вердене, Горзе, Толе, Сен-Трюйдоне, Прюме, мест-

ностях, зависевших от австразийской короны, можно было видеть столько же художественных школ, из которых вышли знаменитые архитекторы, искусные скульпторы и выдающиеся литейщики, возможно, единственные, которых могут назвать анналы шестого и седьмого веков. Несмотря на дискредитацию, преследовавшую круглую скульптуру, этот вид скульптуры продолжал украшать внешность некоторых зданий; и святой Виргилий, архиепископ Арля, строя церковь Сен-Онора, не колебался повелеть изобразить на мраморных барельефах, покрывавших ее стены, историю жизни Иисуса Христа. (САКСИУС, *Pontif. Arel. hist.*, с. 249; БУИ, *La royale couronne d'Arles*, с. 359, 364.)

Париж, Суассон, Бурж также обладали несколькими знаменитыми художниками: в Бурже – Жан Лафримп, архитектор-ваятель, о котором не говорит ни одна биография и чье имя спаслось от забвения в огромном крушении художественных репутаций, заслуживает почетного места; в Суассоне – неизвестный автор гробницы королевы Фредегонды, мастер мозаики, который, конечно, не ограничился этим видом композиции; в Париже – святой Элой, превосходный чеканщик, миниатюрист, но который, должно быть, также лепил и высекал. Кресло Дагоберта, которое традиция приписывает святому Элою, нечто вроде кафедры, сравнимой с кафедрой святого Максимиана, архиепископа Равенны, по-видимому, восходит к той эпохе. К сожалению, это знаменитое кресло, хранящееся в сокровищнице церкви Сен-Дени, из-

менено некоторыми более современными добавками.

Когда греческое искусство, выродившись, пав в область ювелирного дела, уже не излучало в Европе ничего, кроме бледных отсветов; когда вместо мраморных статуй для представления библейских персонажей, святых или принцев довольствовались простыми медальонами из бронзы, золота или серебра, обычно вставленными в реликварии или подвешенными на стенах, как делали Вольвин и аноним из Кёльна, за морями рождалось Византийское искусство или искусство византийское.

Смесь эллинских воспоминаний и христианского чувства, наивное выражение во всей своей простоте и обретающее характер от условной неподвижности поз, которые оно закрепляет, византийское искусство пробило себе путь лишь к середине шестого века. При императоре Юстиниане, умершем в 565 году, еще выполнялись, согласно греческим традициям, бесчисленные произведения скульптуры из бронзы, даже из мрамора. Колоссальная конная статуя монарха, отливка которой происходила у него на глазах, казалось, закрепила последние усилия греческого искусства: она была водружена на форуме Августеум на колонну, покрытую барельефами (ПРОКОПИЙ, *De ædific.*, lib. I, cap. VIII), и пережила века до эпохи взятия Константинополя турками, которые разрушили ее, чтобы сделать пушки.

После Юстиниана скульптура пришла в заметный упадок: она стала почти невыполнимой из-за цены, которую прихо-

дилось за нее платить; и поскольку художникам ставили в вину, что они неверно передают вид выражения, подходящий новым идеям, поскольку понимали буквально анафему, которой римские понтифики и проповедники поражали поклонение изображениям, энтузиазм к произведениям греческого резца уменьшался. Этот уклон вел к пропасти; почти целое поколение бросилось в нее, и когда с высоты кафедры начали судить светское искусство, вера устроила суд над самим искусством, искусством, взятым в самом благородном его значении, в самых разумных его проявлениях, в самых целомудренных его вдохновениях.

Прежде чем вспыхнуть, прежде чем обрести последовательность ереси, потрясшей мир, эта дискредитация развивалась два века, часто останавливаемая влиянием какого-либо превосходного ума, примером какого-либо монарха и, особенно, чувством привязанности слабых умов к материальным предметам, формы которых дают тело, определенность их смутным мыслям, их нерешительным верованиям.

Когда византийская скульптура достигла восьмого века, эпохи восстания иконоборцев против изображений, она имела вполне определенный характер: сухость контуров, худощавость форм, удлиненность пропорций, но большое богатство одежд, мощное выражение несчастной покорности и величия. Монументальная скульптура той эпохи вовсе не обычна; она никогда таковой не была, и история искусства представила бы некоторые разрывы преемственности, если

бы малая скульптура, в частности скульптура диптихов, не посвящала нас в судьбы всего искусства.

Гори (*Thesaurus diptychorum, Florentiæ, 1759, in-4°*) различает четыре вида церковных диптихов: диптихи, предназначенные для записи имен новокрещенных; диптихи, куда вписывались имена благодетелей Церкви, государей и пап; диптихи во славу святых и мучеников; диптихи, посвященные сохранению памяти верных, умерших в лоне веры. Внешняя панель этих небольших предметов обогащалась скульптурами из слоновой кости, представлявшими сцены из Нового Завета и Святых Евангелий. Часто там фигурировал Иисус, молодой, безбородый, с головой, окруженной нимбом без креста. Число диптихов стало очень значительным; чем больше преследовали изображения официально, тем больше те, кто их уважал, старались хотя бы увековечить их традицию. Греческие художники сами благоприятствовали этой моде, как и моде на картины со створками, единственным средством, которые у них оставались, чтобы работать и жить.

В течение времени гонения, возбужденного иконоборцами, при папах Павле I, Адриане I, Пасхалии I, греческие монахи, скульпторы и живописцы, не переставали искать убежища в Италии. Эмиграция этих художников стала даже столь многочисленной, что упомянутые понтифики построили монастыри, чтобы их там собирать. (АНАСТ., in *Vit. Paul. I, Adr. I et Pasch. I.*) Их влияние вскоре распространилось в Европе. Искусство, которое до того влачило нере-

шительно, обрело неведомый ранее характер твердости, благородства и точности; будь то скульптор работал с деревом, слоновой костью, бронзой, мрамором или камнем; будь он действовал один, следуя независимым вдохновениям своего гения; будь он связан с архитекторами, подрядчиками зданий, чей план он принимал, чьи идеи он переводил, его доля оставалась отличной, его роль определенной. В мире тем охотнее приняли византийскую форму, что она сопровождалась богатством украшений, всегда любимым простонародьем; что она прибывала под покровительством выдающихся художников, и что Карл Великий, имея постоянные связи с двором Константинополя, с двором Кордовы, покровительствовал введению стиля, который, возможно, больше всего подходил для великолепия его замысла.

Однако несколько епископов, среди которых знаменитый Агобард, опасаясь, что поклонение изображениям станет обожанием, склонялись к мнению иконоборцев; но искусство имело на своей стороне разум, избранные сердца и руку народа, этого народа, который в Риме только что низверг статуи, воздвигнутые императору Льву Исавру, и увенчал статуи понтификов.

Королевские дома в Ахене, Годдинге, Аттиньяке, Теодонис-Вилле; монастыри Сен-Арнульфа, Фульды, Трира, Сен-Галла, Зальцбурга и Прюма ощутили благотворный импульс, который Карл Великий оказал на искусства. До революции 1789 года еще можно было видеть в некоторых из этих мест-

ностей драгоценные остатки, восходящие к восьмому веку; и различные капители дворца Ингельхайма, ныне помещенные в музее Майнца, доказывают, что старались как можно вернее сохранять добрые традиции римской античности. Карл Великий всегда проявлял к ней почтительное уважение, будь то пышно украшая собор в Ахене, своим любимом городе; будь то повелевая построить для своей любимой супруги Хильдегарды, в церкви Сен-Арнульф в Меце, обширную гробницу, для освещения которой он назначил доходы с значительного земельного владения. Чувство предпочтения, которое император, возможно, отдавал византийскому искусству перед другими трансформациями греческого искусства, не заставляло его запрещать ломбардскую манеру, более близкую к античной и, следовательно, более удаленную от христианского духа. Эти различные формы встречались то отдельно, то смешанными друг с другом: упоминался великолепный алтарь, посвященный Деве и святому Петру, покрытый барельефами из серебра и золота, *auro argentoque imaginatum*, который воздвиг аббат Сен-Трюйдона (*Chron. abb. S. Thrud., ap. D'ACHERY, Spicil., II, c. 661*); алтарная преграда знаменитой базилики Реймса, где был представлен в барельефе Иисус Христос на троне, рядом с ним Карл Великий, а у его ног аббаты Фульк и Эрве (*МАРЛО, Metrop. Rem. hist., I, c. 328, 330, 342*); восхищались в аббатской церкви Сен-Фарон гробницей герцога Отгера, украшенной семью круглыми статуями и девятью фигурами в барельефе (МА-

БИЛЬОН, *Annal. ord. S. Bened.*, II, с. 376), значительным для той эпохи памятником, чье расположение и тщательное исполнение соперничали с порталом и апсидными фигурами базилики Сен-Рикье. Ангильбер, аббат Сен-Фарона, скульптор, архитектор, дал идею и, без сомнения, также предоставил рисунок Рождества, которое было помещено в тимпане фасада, тогда как внутри он расположил другие группы, а именно: в глубине хора – Страсти; на севере – Воскресение; на юге – Вознесение; все выполнено из гипса и в круглой скульптуре, сопровождаемое позолотой, мозаиками и драгоценными красками: *ex gypso figuratæ et auro, musido, aliisque pretiosis coloribus composita*. Две алтарные преграды, из золота и серебра, покрытые изображениями животных, человеческими фигурами в барельефах, украшали то же святилище. (*Vit. S. Angilb., apud D'ACHERY et MABILLON, Act. SS. ord. S. Bened.*, V, с. 109, 127.)

Основание аббатств Сен-Мийель (Лотарингия), Иль-Барб, Амбурне и Роман (Бургундия); основание нескольких великих монастырей в Эльзасе, Суассоне, Бретани, Нормандии, Провансе, Лангедоке и Аквитании (ГОЛЬБЕРИ, *Antiq. d'Alsace*, с. 31, 47, 121, 122; РАЙНАЛЬ, *Hist. du Berry*, 1, с. 283; Д. ПЛАНШЕ, *Hist. de Bourgogne*, I, с. 111); строительство великих базилик Меца, Туля, Вердена, Реймса, Отёна и т.д. (ЭМИЛЬ БЕЖЕН, *Hist. de la cath. de Metz*, I, с. 83, 84; БЕНУА ПИКАР, *Hist. de Toul*, с. 284; *Hist. de Verdun*, с. 119, 138–147; *l'Ancienne Auvergne*, II, с. 16, 17; Д. ПЛАНШЕ,

Hist. de Bourgoigne, 1, с. 135, 136, 137; ГОЖАЛЬ, Essai sur le Rouergue, с. 175), ремонты, украшения, производившиеся в аббатствах Без, Сен-Бенинь в Дижоне, Сен-Галл, Ремирмон, Сен-Арнуль-ле-Мец, Люксёй, имели достаточно значения, чтобы занять бесконечное множество художников-архитекторов и скульпторов, которые, подобно монаху Гунделанду, аббату Лаурсхайма, держали циркуль и молоток не менее искусно, чем посох. (Chron. Laurish., ap. DUCHESNE, III, с. 490; ЭМ. БЕЖЕН, Metz depuis dix-huit siècles, т. II, с. 243–250.) Ничто не равнялось великолепию некоторых монастырей, истинных очагов интеллекта, где изящные искусства, собранные вместе, помогая друг другу, руководимые мастером, который сам имел чувство вещей, процветали без шума, но не без пользы. Читаем в жизни Ангезива, аббата Люксёя (МАБИЛЬОН и Д'АШЕРИ, Acta SS. ord. S. Bened., V, с. 633, 636), что независимо от значительного количества чеканного серебра, которое он заказал для своего дома, он обогатил его алтарной преградой, украшенной фигурами из серебра и барельефами, anaglypho operifactum. В аббатской сокровищнице Сен-Трюйдона, составленной двумя комиссарами в 870 году, значатся два мавзолея и два алтаря, облицованные серебром, украшенные фигурками в круглой скульптуре и барельефами из того же металла, с инкрустациями и золотыми пластинами; двадцать одна рака из золота и серебра и множество предметов скульптуры и чеканки. Французские художники, как и немецкие, сохраняли двой-

ной обычай отливать статуи из металла и выколачивать их в круглой скульптуре под молотком, материальные изображения, преданные анафеме Агобардом в пуританстве его совести: *Quicumque aliquam picturam vel fasilem, sive ductilem adorat statuam, simulacra veneratur.* (Des Imagin., т. II, Opera, с. 264.)

Очевидно, малая скульптура и чеканка, сочетаемые с литьем, составляли главную манеру художников восьмого и девятого веков. Что касается исполнения большой скульптуры, то здесь сдерживал страх перед иконоборцами, чья подавленная секта еще волновалась; не менее сдерживали, после смерти Карла Великого, гражданские войны и нашествия, которые приостанавливали и разоряли архитектурные работы: можно было спасти реликварий, алтарь; нельзя было спасти портал, и наследственная ненависть, которую питали друг к другу принцы, отражалась на их изображениях.

Когда умер Карл Великий, вместо того чтобы призвать скульптуру к исполнению своего мавзолея, сочли более достойным его выкопать склеп и поместить его туда, бальзамированного и раздетого, на серебряное кресло; но внешняя часть склепа была украшена светскими барельефами, заимствованными из римского искусства. (АЛЕКСАНДР ЛЕНУАР, *Descrip. des monuments franç.*, 6-е изд., с. 109, 140.) Гробница Людовика Благочестивого также была окружена мраморным барельефом в стиле другой эпохи, но лучше приспособленным к сюжету. Ему дали в качестве опор четырех

каменных львов, которых, как уверяет нас господин Эмиль Бежен, он видел; верх катафалка представлял изображение этого императора, выполненное просто, из желтого местного камня (средний оолит). Изображение, гравированное в «Monarch. franç.» Монфокона и цитируемое Эмери Давидом и др., говорит нам еще господин Бежен, не принадлежало девятому веку. Эта статуя из белого мрамора, чья голова существует в Меце, относится к более поздней эпохе. Карломан, брат Карла Великого, имел гробницу, высеченную по образцу саркофага Йовина, при Валентиниане I, гробницу, которая была помещена возле гробницы святого Ремигия в базилике Реймса.

К концу девятого века эта же церковь, которую искусство не переставало украшать, была декорирована другим погребальным памятником – знаменитого архиепископа Инкмара, черты которого вполне заслуживали сохранения для потомства; тогда как в другом месте Карл Лысый был представлен в полурельефе из бронзы на своей гробнице.

Это двойное почтение скульптуры по отношению к двум людям, которые ее больше всего благоприятствовали, лучше всего понимали, свидетельствует о паузе, остановке, сделанной среди мучений будущего и тревог настоящего. Пробыл час норманнских нашествий, роковой час для искусств; видели, как вдоль рек и на всех морских берегах опускались странные популяции, которых не останавливало никакое препятствие, которые презирали железо слабых наслед-

ников франкской нации и которые смеялись над анафемами, исходившими из Рима. Не стало больше художников, больше монахов; все взялись за оружие, все стали солдатами, и общая опасность придала некоторую энергию нашим перепуганным предкам.

Стоит ли удивляться, что в таком положении дел библиотекарь Анастасий, менее озабоченный формой, чем внутренней ценностью скульптурных предметов, проявил удручающее равнодушие и что его бесцветный стиль похож на стиль аукциониста, составляющего оценочную ведомость? Высокие судьбы христианства исключительно занимали Анастасия, как они занимали все великие умы; но мы воздержимся сказать вместе с господином Левеком (*Bulletin des Arts*, 1846, с. 335), что в такую эпоху ничего не умели выражать и что не было ни живописи, ни скульптуры, ни чувства какого-либо искусства.

Более спокойный на византийском троне, чем были наши короли на раздробленном троне Карла Великого, император Василий Македонянин восстанавливал изображения и давал монументальной скульптуре поощрения, которые выводили ее из глубокого упадка, куда она впала. Константин Багрянородный, государь не менее художник, чем ученый, подражая своему августейшему предку, благоприятствовал изучению изящных искусств личными трудами; но они получили от иконоборцев удар, от которого никогда не должны были оправиться. Восстанавливая культ изображений, чтя скульп-

туру и живопись, монархи из приличия или страха изгоняли искусство из храмов, и когда позволяли ему вернуться туда, опутывали его истощающими требованиями дисциплины, которая убивала гений. На Востоке, с восьмого века до наших дней, христианское искусство, искусство, приспособленное к культу, никогда не переступало определенных границ.

Несмотря на жестокие превратности в Европе, оно было здесь более счастливо, потому что было более свободно, и, когда нашествия прекратились, бедствия, причиненные этими же нашествиями, послужили его прогрессу. Сначала возникла полная система новых построек, рожденных необходимостью, – построек замков, которые покрыли все провинции; затем Церковь, имея тысячу бедствий для исправления, возвела или отреставрировала множество монастырей или базилик, которые имели отчетливо выраженную физиономию, греко-латинский характер, словно свидетельствуя, что византийское искусство уже получило на нашей почве права натурализации. Соборы Осерра, Клермона, Туля; церковь Сен-Поль в Вердене; аббатства Мутье-ан-Дер и Горз (Лотарингия); Мюнстер (Эльзас); Клюни (Бургундия); Сель-сюр-Шер (Берри); Сен-Флоран в Сомюре, Шантенж (Овернь) и т.д. специально облеклись скульптурным характером той эпохи: умножились распятия в круглой скульптуре, введение которых в монументальную скульптуру произошло только в начале девятого века, при понтификате Льва III; против-

поставляли в аркатурах порталов, как это виделось в соборе Осерра, избранных и осужденных; уделили Деве ее долю обожествления; и рука скульптора, не ограничиваясь более украшением фасадов и клуатрров восхитительными фигурами, *mirâ lapidum sculpturâ*, как это было сделано под вдохновением Амальберта и Роберта, аббатов Сен-Флорана, распространилась повсюду с необычайной роскошью: амвоны, сиденья, своды, купели, колонны, карнизы, башенки, гаргульи – ни одна часть религиозных сооружений не ускользнула от нее. Можно сказать, что художники того времени примирили скульптуру с камнем, который предоставил ей обширную область для разработки. Почти все фигуры представлены одетыми по-римски, с короткой туникой и хламидой, застегнутой на плече. Это, впрочем, был еще придворный костюм, единственный, который, следовательно, подходил для пластического представления великих персонажей христианства. (Неопубликованное сочинение господина Эмиля Бежена об искусстве в Восточной Франции; ЛЕБЁФ, *Mém. concernant l'histoire d'Auxerre*, I, с. 219; МАРТЕН и ДЮРАН, *Ampliss. Collecta*, col. 1099 и 1106; *L'ancienne Auvergne*, II, с. 80, 81, 108, 139, 140, 220, 221, 223; РАЙНАЛЬ, *Hist. du Berry*, 1, 234, 235, 241, 244, 245, 260, 315, 326 и след.; 339, 340, 403; ГОЛЬБЕРИ, *Antiq. d'Alsace*, с. 55; *Hist. de Toul*, 305, 342, 343; *Hist. de Verdun*, 159, 164, LXVI.)

Даты, имена почти нигде не встречались на фасадах этих зданий; поэтому общая история и биографии, даже специ-

альные, могут быть для нас лишь очень слабой помощью. В любопытном сочинении господина Феликса Буркло, озаглавленном «История пластических искусств», не находится до десятого века ни одного имени скульптора, а для десятого века появляются лишь два: Тутелон и Гуго. Тутелон, монах Сен-Галла, о котором господин Буркло и другие биографы говорят, что он умер в 908 году, но о котором господин Эмиль Бежен, лучше информированный, определяет смерть 28 марта 898 года (Hist. de la cath. de Metz, I, с. 111), был выдающимся художником, поэтом, скульптором и живописцем, который украсил своими произведениями базилики Майнца и Меца. Что касается Гуго, аббата Мутье-ан-Дер, скульптора и живописца, родившегося около 960 года в маленьком городе Бриенне, он приобрел, в действительности, свою репутацию лишь сорока годами позже. Таким образом, вот десятый век без художников-скульпторов; но господин Эмиль Бежен указывает нам на двух: Адсона и Анстей: Адсон, аббат Мутье-ан-Дер, архитектор и скульптор, предшественник аббата Гуго; Анстей, аббат Горза, умерший 7 сентября 960 года. Эмери Давид указывает аббата Морара, который, при содействии короля Роберта, перестроил в конце десятого века в Париже церковь Сен-Жермен-де-Пре. Благочестию того же монарха, благочестию герцогов Бургундских, другой аббат, по имени Гийом (Wilengus levita), был обязан частью необходимых средств для восстановления своей церкви; поэтому их изображения, смешанные с изображени-

ями патриархов и ангелов, украшают портал этой церкви: узнали Сен-Бенинь в Дижоне. Гийом, архитектор-скульптор, прибывший около 980 года в Дижон, взял под свое художественное и нравственное руководство сорок монастырей и стал главой школы так же, как и религиозным главой. Портал церкви Аваллона, Нантюа, Вермантона, выполненные в превосходном стиле, засвидетельствовали строгость усовершенствованного вкуса.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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