

## ДУХ ГОТИКИ

### *О происхождении имени «готика»*

В античном мире, когда толпа кидала камнями в человека, заслужившего её не-расположение, мстительная рука, прежде чем бросить камень, одушевляла его написанным на нём ругательством. В борьбе за жизнь почётные имена приобретаются от врагов. Ругательные клички становятся знаком отличия. В истории искусства большинство имён школ и направлений, если проследить их происхождение, являются такими окаменелыми ругательствами. То, что кидалось в лицо художникам как оскорбительная кличка, часто принималось ими как знак отличия и впоследствии становилось именем школы.

Так же, как на наших глазах группа художников подхватила брошенную им кличку «кубисты», так ещё вчера ругались словами «импрессионизм», «символизм», «декадент<ст>во». А между тем уже теперь они звучат для нас как точные исторические термины, полные своего объективного содержания. И если для иных, стоящих далеко от поля борьбы эстетических теорий, в слове «декадент<ст>во» есть ещё оттенок презрительной клички, то в терминах «реализм», «романтизм», «натурализм», «сантиментализм», «классицизм» нет уже ничего, кроме точного и отстоявшегося исторического имени. Между тем как три-четыре поколения назад это были плоские ругательства, писавшиеся на камнях, которыми побивались художники и писатели, как теперь кубисты, футуристы, декаденты.

Это в точном смысле имена, взятые для борьбы, «les noms de la guerre», клички и прозвища, данные бывшими <?> противниками. Очень редко художественная школа остаётся известной под тем именем, которым она сама себя называет. Это относится не только к нашему времени. В прошлых веках мы встречаем совершенно то же самое. Имя «Плеяды», например, ни Ронсар, ни кто другой из поэтов его группы, вопреки общепринятому взгляду, не применял к себе. Оно было опять-таки кличкой, кинутой в насмешку одним из неизвестных критиков эпохи.<sup>1</sup> Образование таких имён в общем тождественно с процессом образования имён аристократических родов, с течением времени облагораживающих старые боевые и часто вульгарные прозвища.

Имя «Готика» не составляет исключения в этом смысле. Во времена её рождения и расцвета у неё не было имени, потому что она была единым христианским искусством, вне которого не существовало ничего другого. Термин «готика» возникает в Италии XVI века для обозначения старого-варварского, северного искусства «Maniera

---

<sup>1</sup> В данном случае Волошин не прав. Термин «Плеяда» как обозначение группы выдающихся французских поэтов-современников (по аналогии с группой из семи крупнейших александрийских поэтов III в.) был изобретён самим Ронсаром (впервые употреблён им в «Элегии Кретофлю Шуазелю», 1556). См.: *Виппер Ю. Б.* Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М.: Наука, 1976. С. 16-17.

tedesca» или «gotica». В этом смысле употребляет его Рафаэль в письме к Аретину<sup>1</sup>, и это, если не ошибаюсь, является первым в литературе упоминанием этого слова.

В слове «Готика» нет никакого указания на расу в точном смысле. Мы вправе его перевести просто словом «варварский». Им Италия Возрождения, осознавшая свои дохристианские корни, отмежевывается от средне-европейского христианского искусства. Вместе с распространением художественных форм итальянского Ренессанса это слово переходит на север.

Так, Филибьен говорит: «Гирландайо, учитель Микеланджело, писал в готической манере».<sup>2</sup>

В Диксионере Треву (Trévoux) под словом «Архитектура» значится: «Готический – фигурально значит: грубый, дикий. Готическая архитектура та, что в наибольшей степени удалена от античных пропорций и не имеет ни правильности в профилях, ни вкуса в химерических украшениях».<sup>3</sup>

Начиная с Ренессанса непонимание средневекового христианского искусства идёт всё возрастая. Начинается великое затмение, длившееся почти четыре века.

Монтень ещё говорит, что он был проникнут некоторым благоговением, созерцая мрачные громады старых соборов: «Но беспокойная таинственность их действует скорее отталкивающе».<sup>4</sup>

Филибер Делорм не хочет обесценивать этой архитектуры, которую рабочие между собою называют «французской манерой», и соглашается, что в ней есть хорошие черты и трудные осуществления («у'a faict et pratiqué de fort bons traicts et difficiles»), но что теперь те, кто хоть сколько-нибудь знакомы с настоящей архитектурой, наследуют больше этой манере.<sup>5</sup>

В XVII веке «готика», как ругательство, приобретает ещё более широкий смысл. Так, Буало говорит о «готических» произведениях Ронсара. Его готика длится до Малерба.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> По всей вероятности, подразумеваются слова Рафаэля в письме, обращённом не к итальянскому писателю Пьетро Аретино, а к папе Льву X (1519): «Здания же из времён готом до такой степени лишены всякого изящества и всякой манеры, что они не сходны ни с античными, ни с современными» (Мастера искусства об искусстве. М.: Искусство, 1966. Т. 2. С. 160).

<sup>2</sup> Цитата заимствована Волошиным из введения к кн.: *Michel A. Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Т. II. Formation, expansion et évolution de l'art gothique. Paris, 1906. P. I (далее сокращенно: *Michel*). Жан-Франсуа Фелибьен – автор «Рассуждения об античной и готической архитектуре» (1699).

<sup>3</sup> *Michel*. P. I (контаминация определений из статьи «Architecture» в кн.: *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. Tome I. Paris, 1743. P. 639).

<sup>4</sup> Цитата из Монтеня приведена в кн.: *Michel*. P. I.

<sup>5</sup> *Ibid*. P. I. Филибер Делорм – один из крупнейших архитекторов и теоретиков зодчества французского Возрождения, автор трактата «Первый том архитектуры» (1567).

<sup>6</sup> *Michel*. P. I-II. Франсуа Малерба – основоположник поэзии французского классицизма, реформатор литературного языка и стиха.

(On diroit que Ronsard, sur ses pipeaux rustiques,  
Vient encor fredonner ses idylles gothiques.)<sup>1</sup>

Мольер говорит о

«Безвкусии готических соборов –  
Чудовища невежественных лет»  
( «Le fade gout des monuments gothiques,  
Ces monsters odieux des siecles ignorants» ).<sup>2</sup>

Расин, проезжая через Шартр, пишет: «Шартский собор велик, но построен в варварском стиле».<sup>3</sup>

XVIII век выступает с ещё более резким отрицанием средневекового искусства. Архитектора этого века учили, что «средневековая архитектура является продуктом распада всех элементов греческой и римской архитектуры ... что стиль построек, называемых готическими, возник из стольких разнородных элементов и во времена такой смуты и невежества, что крайнее разнообразие форм, его образующих, вдохновляемое чистым капризом, может в действительности внушать разуму только идею беспорядка».<sup>4</sup>

Жан-Жак Руссо как бы формулирует всё отношение своего века к готике словами: «Порталы наших готических соборов, которые сохранились только на позор тех, кто имел терпение их построить».<sup>5</sup> Вольтер предпочитал фасад Сен Жерве фасаду Нотр-Дам.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Цитата из «Поэтического искусства» («L'art poétique», 1674) Никола Буало (песнь II, ст. 21-22). В переводе С. С. Нестеровой:

*Вот, например, Ронсар петь вздумал на свирели,  
Идиллии его по-варварски звенели.*

(Буало. Поэтическое искусство. СПб., 1914. С. 29; в подстрочном примечании переводчик оговаривает, что употребленное Буало слово *gothique* «В его время означало варварский стиль, как в архитектуре, так и в поэзии»).

<sup>2</sup> *Michel*. P. II. В этом источнике, которым пользовался Волошин, цитата из стихотворения Мольера «Слава куполу Валь-де-Грас» («La Gloire du Val de Grâce», 1669) приведена неточно; в оригинале 1-я строка: «Et non du fade goust des ornemens Gothiques». В переводе А. Эфрон:

*Не варварских красот готического строя  
Чудовищная тень, покрывшая собою  
Искусство...*

(Мольер. Полн. собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1967. Т. 4. с. 302).

<sup>3</sup> *Michel*. P. II.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.* – цитата из «Письма о французской музыке» («Lettre sur la musique française», 1753) Руссо. См.: Руссо Ж-Ж Избр. соч.: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1. С. 197.

<sup>6</sup> Церковь Сен-Жерве в Париже (1616-1621, архитекторы С. де Бросс и Л. Метезо) построена в традициях архитектуры Ренессанса; собор Парижской Богоматери (Notre-Dame de Paris; строительство начато в 1163, закончено в середине XIV в.) – шедевр ранней французской готики.

К концу XVIII века отрицание готического искусства доходит до своего апогея. Его крайней точкой можно считать проект архитектора Petit-Radel, выставленный в Салоне 1800 года. Он выставил тщательно разработанный план «разрушения готических церквей при посредстве огня: вынув камни из-под основания колонн и заменив их деревянными балками, в промежутки между которыми кладутся щепки и поджигаются ... Всё здание рухнет менее чем в десять минут».<sup>1</sup>

Отрицание готического искусства продолжалось в академических кругах до самой второй половины XIX века.<sup>2</sup>

Катрмер де Кенси писал в своем «Dictionnaire historique d'architecture»: «Тот род построек, которому дают имя готических, вдохновлён только одним капризом и является вырождением античного орнамента, скурильной традицией и беспорядочным смешением трёх греческих ордоров, в котором коринфские листья, ионийские завитки и дорические капители нагромождены без мысли, без выбора, и выполнены неискусно».<sup>3</sup>

«Готика прекрасна, но ей не хватает порядка и света, а без света и строя нет ничего вечного в искусстве», – писал Ламартин в 30-х годах.<sup>4</sup>

Как ни странно – готическому искусству, построенному исключительно на стройжайшей системе символики и сложнейших сочетаниях чисел, ставилось в упрек отсутствие системы и строя.

Ещё в 1857 г. с университетской кафедры можно было слышать такие слова: «Эта архитектура, которой неведомы ни идеальные пропорции, ни чистота деталей, ни божественное совершенство линий, мнит выражать Бога силою беспорядка и без помощи красоты».<sup>5</sup>

«В этой архитектуре невозможно найти основание ни системы пропорций, ни системы конструкции, ни системы орнаментации – три вещи, вне которых архитектура существовать не может» (Катрмер де Кенси)<sup>6</sup>. «Наследница всех излишеств и всех смешений, свидетелями которых были века варварства, готическая архитектура только доканчивает дело разрушения в избытке хаоса и ничтожества» (Idem).

---

<sup>1</sup> Michel. P. II.

<sup>2</sup> Было: Но выступление ни Шатобриана, ни Гюго не помешало отрицаниям готического искусства, раздававшимся до самой второй половины XIX века.

<sup>3</sup> Цитата из статьи «Gothique» (*Quartremere de Quincy*. Dictionnaire historique d'architecture. Tome I. Paris, 1832. P. 674). Антуан Кризостом Катрмер де Кенси, благодаря своему преклонению перед искусством классической древности, заслужил репутацию «французского Винкельмана».

<sup>4</sup> Цитата заимствована Волошиным, по всей вероятности, из статьи «Готика» («Gothique») в Энциклопедическом словаре П. Ларусса (*Grand Dictionnaire universel du XIX-e siècle*, par Pierre Larousse. T. 8. Paris, s. a. P. 1382).

<sup>5</sup> Michel. P. III.

<sup>6</sup> Резюме положений из статьи «Gothique» (*Quartremere de Quincy*. Dictionnaire historique d'architecture. P. 647-679).

В 1846 <г.> Париж<с>к<ая> Академия изящных искусств утверждала, что готические соборы не удовлетворяют тем требованиям, которые мы предъявляем теперь к зодчеству.<sup>1</sup>

«Упрёки, которые ставит готике классическая школа: каприз, беспорядок, отсутствие принципа. Это основные пороки, по мнению академических эстетов, того искусства, которое, однако, и логично и разумно» (Андре Мишель).<sup>2</sup>

---

Когда проследишь эту эстетическую слепоту за 5 веков, истекших со времён начала Ренессанса, то становится понятным то ожесточённое гонение, те материальные разрушения, которым подвергались в XIX в. и на наших глазах памятники готического искусства.

Разрушение Реймского собора – это только деталь, только одно из звеньев великой цепи.<sup>3</sup> Оно потрясло массы только потому, что Реймский собор был классифицирован <?> среди памятников мирового искусства, только потому, что он был патентованным шедевром в глазах большой публики, которая принимает таковые на веру, не зная их. Рядом с этим разрушением произошли сотни других разрушений не менее ценных памятников средневековья, о которых никто не говорил, так как не знали <?> их ценности. Увы! Разрушение Реймского собора – это одно из проявлений духа современности, нашедшего себе выражение в простодушном проекте упомянутого архитектора Пети-Радела.

В мирное время разрушалось не меньше готических памятников, чем во время войны. Это позорно и чудовищно, но немцы, разрушая Реймс, только продолжали дело тех тёмных <?> республиканских дельцов, которые несколько лет назад ликвидировали наследство церкви во время отделения церкви от государства и запрещения <?> «конгрегаций».<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Michel*. P. III.

<sup>2</sup> *Ibid.* В 1901 Волошин слушал в Париже лекции Андре Мишеля (см. письмо Волошина к Ю.А. Галабутскому от 30 апр. 1925// ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 30).

<sup>3</sup> Собор был разрушен немецкими войсками в сентябре 1914 при артиллерийском обстреле Реймса (реставрационные работы, начатые после окончания Первой мировой войны, закончены в 1938). Реймский собор (XIII в.) – памятник зрелой французской готики, «благороднейший из всех соборов Франции» (Карл VIII), традиционное место коронации французских королей. 19 февр. 1915 Волошин написал, в связи с разрушением собора, стихотворение «Реймская Богоматерь» (см.: Т. I наст. изд. С. 240-241).

<sup>4</sup> Конгрегации – объединения католических монастырей, принадлежащих к одному и тому же ордену. В начале XX в., в период деятельности премьер-министра радикала Эмиля Комба (1902-1905), правительством Франции был предпринят ряд мер по отделению церкви от государства, а также по ограничению (и частичному запрещению) деятельности конгрегаций.

Письмо мэра Во (Volx) к Турин г-Клубу:

«М. Г., имею честь уведомить Вас, что действительно меры к разрушению старой часовни посредством четырёх динамитных шашек приняты ... Она, как Вы утверждаете, есть достояние наших предков, но она напоминает нам те эпохи, когда наши отцы принуждены были терпеть жестокое и властное иго клерикалов. Подумайте только – её построй<ка>, как говорят, восходит к XII веку; значит она пережила и Варфоломеевскую ночь, и Инквизицию, и Драгоннады ...»<sup>1</sup>

«Господи! зачем ты создал их такими глупыми?» – восклицает Баррес, приводящий это письмо в своей книге «Великая разруха церковей Франции».<sup>2</sup> «Я не могу оторваться от созерцания его глупости», – бормочет со. Антоний Флобера, когда видит о кошмаре чудовищное животное, пожирающее собственные свои лапы, не замечая этого.<sup>3</sup>

Текст закона о разделении.

«Общины владетельницы<?> могут поддерживать церкви, но не обязаны: они свободны от всяких расходов по содержанию. Если здание в слишком плохом состоянии и грозит падением, они вправе его разрушить».

Но ликвидаторы имущества конгрегаций были далеко не первые. Они были только слабыми и сравнительно бессильными подражателями Великой Революции, которая тоже разрушала в готике не только варварский стиль, претивший духу классицизма, но и символы тираний и насилий. А между тем были ещё сами католические священники, вкус к «Бондьеэри» (*Bondieuserie*)<sup>4</sup> – всё то пресное безвкусие, которое влилось в католицизм со времён Тридентского собора.<sup>5</sup> Переделки, обновления, побелки, хозяйственные приведения в порядок, уничтожение того, что было непонятно или шокировало мещанские вкусы современности.

<sup>1</sup> *Драгоннады* (фр. *dragonnades*) – постой драгун, введенные во Франции в 1681 с целью терроризировать гугенотов и предупредить их восстания в связи с запрещением кальвинистского культа; гугеноты, обязанные содержать драгун, подвергались с их стороны грабёжам и насилиям.

<sup>2</sup> Цитируется книга Мориса Барреса «*La Grande pitié des églises de France*» (Paris, 1914. P. 24-25), составленная из его статей и выступлений в Палате депутатов.

<sup>3</sup> В VII части драматической поэмы Гюстава Флобера «Искушение святого Антония» («*La Tentation de Saint Antoine*», 1874) появляется Катоблеп, черный буйвол со свиной головой, говорящий Антонию: «Был случай, что я сожрал собственные лапы, сам того не заметив»; Антоний замечает: «Его глупость привлекает меня» (Флобер Г. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1936. т. 4. с. 196).

<sup>4</sup> *Bondieuserie* (фр.) – ханжество.

<sup>5</sup> Тридентский (Триентский) собор – вселенский собор католической церкви, заседавший в Триенте и Болонье с 1545 по 1563 (с перерывами) и определивший доктрину и политику католической церкви в эпоху Контрреформации. Постановления Тридентского собора утвердили все традиционные догматы католического вероучения, организационно укрепили католическую церковь; их результатом было усиление гонений на ересь и свободомыслие, расширение деятельности инквизиции.

А потом рядом с этим равнодушием пришли с романтизмом в 30-х годах прошлого века любовь, люди, дилетантизм, собрания брик-а-брака,<sup>1</sup> и, что страшнее всего, – ученые и односторонние реставрации соответственно той или другой односторонней доктрине. Те, кто работали над пониманием готики, часто работали и над искажением её лика и смысла. Словом, из того огромного священного леса, под стрельчатыми сводами которого в течение столетий жила и молилась вся Европа от лугов Англии до ворот Константинополя и пределов Московии, мы видим теперь только жалкие кустики да изредка вековые деревья, которые время от времени ломаются ураганом или падают под топором дровосека.

Равнодушие и ненависть, непонимание и ложное толкование, политические страсти и модные теории, наконец, любовь и музейные теории работали попеременно над разрушением того искусства, в котором была заключена вся душа старой Европы и в котором скрыты ключи к пониманию всей истории и дальнейших судеб христианско-европейской культуры. Настоящее исследование и понимание готики пробивается тоненькой струйкой среди этого океана разрушения и невежества.

Тридентский собор, из которого вышел готовым новый католицизм, ославленный иезуитами и приспособленный для борьбы с Реформацией, был той датой, с которой начинается затмение готики в европейском сознании. С этого момента готика перестаёт быть понятной и ясной книгой для христианского духа. И надо, чтобы прошло четыре столетия, чтобы пришли учёные, археологи, которые шаг за шагом, с трудом, тратя громадные запасы учёности и остроумия, подобно Шамполиону<sup>2</sup>, разбирающему египетские иероглифы, стали дешифровать тот наглядный язык, который ещё так недавно был ясен каждому неграмотному (а ими были все) крестьянину и горожанину Европы.

---

[Это состояние умов художественно передано, между прочим, в повести Анатоля Франса «Рассказ волонтёра 1793 года».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Bric-à-brac* (*фр.*) – старье, хлам, подержанные вещи.

<sup>2</sup> Жан-Франсуа Шампольон, основатель египтологии, изучив трёхязычную надпись на Розеттском камне, разработал основные принципы дешифровки древнеегипетского иероглифического письма.

<sup>3</sup> Герой рассказа «Записки волонтёра», входящего в сборник Анатоля Франса «Перламутровый ларец» («*L'Étui de nacre*», 1892), сопоставляет архитектурные памятники Средневековья и Нового времени: «Гений искусств в течение двух веков расточал свои сокровища на прославленных берегах Сены. Мне же знакомы были лишь готические замки и соборы, мрачность и суровость которых навевает грустные мысли. В Париже, впрочем, сохранилось несколько таких варварских зданий. Кафедральный собор, что высится в старинной части города, свидетельствует нарушением пропорций и смещением стилей о низкой архитектурной культуре той эпохи, в которую он был воздвигнут. Парижане прощают ему его безобразие ради его древности. < ... > Но совершенно иное

Но тут же наступает и перелом: начинается медленный процесс реабилитации средневекового искусства. Первым голосом, раздавшимся в защиту готики, был «Гений христианства» Шатобриана (1802 год).

Поэты и художники в этом перевороте предшествовали архитекторам и археологам. Винкельман по отношению к готике стоит вполне на точке зрения XVIII века.<sup>1</sup>

Шатобриан был предвозвестником: решительный удар был сделан «Собором Парижской Богоматери» В. Гюго. Этот роман не только формулировал идеи романтиков, не только прорыл новые русла для вкусов большой публики – больше – он дал толчок к созданию целой школы археологического исследования средневековья. Первые серьёзные труды по готической иконографии вызваны были тем энтузиазмом, которым проникнута книга Гюго.

---

Виоле Ле Дюк<sup>2</sup> (о романтиках):

«Средневековое искусство стало предлогом для звонких фраз, со стороны этих мечтателей, любителей туманной поэзии, которые в этих памятниках, в которых всё методично, разумно, ясно, стройно и чётко, в которых всё имеет своё место, намеченное заранее, видели только стрельчатые арки, устремлённые к небу, каменные кружева, таинственную и фантастичную скульптуру».

Но романтики и их предшественники – мечтатели предыдущих поколений, как Montfaucon, видевший на фасадах соборов сцены из истории Франции, Гобино де Монлюизан, читавший на фасаде Notre Dame секрет философского камня, Дюпюи, искавший подтверждения солярной гипотезы в знаках Зодиака на западном фасаде Notre Dame,<sup>3</sup> – все осмеянные строгими археологами XIX века, тем не менее, как Шатобриан и Гюго, внесли свою долю и подготовили поворот интереса к готике.

---

впечатление оставляют памятники утонченного века! Цельность архитектурного замысла, гармоническое соотношение частей, широкое применение колонн всех ордоров, наконец красота ансамбля, возрождающего классические формы, – вот отличительные качества блистательных творений зодчих нового времени» (*Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 2. С. 750-751. Пер. Н. Г. Яковлевой).

<sup>1</sup> Иоганн Иоахим Винкельман в своей «Истории искусства древности» (1763) утверждал нормативный характер античной красоты.

<sup>2</sup> Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк – авторитетнейший исследователь готики и автор ряда проектов реставрации готических памятников.

<sup>3</sup> Сведения заимствованы Волошиным из предисловия к книге Эмиля Маля «Религиозное искусство XIII века во Франции». См.: *Mâle É.* L'art religieux du XIII-e siècle en France. 5-e éd. Paris, 1923. Р. II. Шарль Франсуа Дюпюи пытался согласовать с астрономией и физикой мифологические и религиозные представления.



То, что робко и косноязычно выражал Вите<sup>1</sup> в своей полемике против Grimouard de St. Laurent, то, что пробивалось ещё у мечтателей и археологических фантазеров, как Дюпюи и Ленуар, Гюго обобщает и формулирует в той главе своего романа, которая носит имя «Ceci tuera cela» – книгопечатанье убивает архитектуру, книга обесмысливает собор, <которой> суждено было стать одной из самых плодотворных в исследовании готики.<sup>2</sup> Собор – это книга, которую надо суметь прочесть от первой буквы до последней. Вся готическая иконография, начиная с Дидрона и Кайе (Cahier) и кончая Эмилем Малем, следовала этой программе исследования.

В Германии происходило то же движение, начиная с братьев Шлегелей.<sup>3</sup>

Таким образом, можно сказать, что только с XIX века со времён романтиков слово готика получает то значение, которым оно полно для нас. До этого оно было ругательством и поношением. Но ...

### ***Исторические границы готического искусства***

У больших эпох искусства нет точно намеченных граней. Эпоха готического искусства (стрельчатого стиля) граничится, с одной стороны, романским стилем, с другой – Ренессансом; но корни её глубоко уходят в то, что принято называть романским стилем и глубже, а символический дух её проходит через весь Ренессанс и последние влияния средневековой доктрины погасают только в XVI веке, вместе с самим Ренессансом.

Ошибочно смотреть на Ренессанс как на мятеж нового человека против средневекового Духа. Это верно в областях морали и общественности, но в искусстве дело обстоит иначе. Вся иконография Ренессанса развивается постепенно и последовательно из средневековых канонов, и творчество средневековых миниатюристов, стекольщиков и каменотёсов путем последовательной и нигде не прерывающейся эволюции заканчивается в Тициане и Микель Анджело.

У готики есть центр, из которого она лучится, – это XIII век (точнее, шесть десятилетий между 1180-1240 гг. – время, в которое были созданы планы и заложены основания всех больших готических соборов Европы).

<sup>1</sup> Людовик Вите в 1830-1834 – главный инспектор исторических памятников.

<sup>2</sup> Во II главе пятой книги «Собора Парижской Богоматери» «Вот это убьёт то» («Ceci tuera cela») Гюго даёт развёрнутую трактовку слов архидьякона Клода Фролло (одного из героев романа): «Вот это убьёт то. Книга убьёт здание». По мысли Гюго, книгопечатание, являющееся выражением и важнейшим признаком культуры Нового времени, приходит на смену зодчеству – символу культуры Средневековья.

<sup>3</sup> См. работу Фридриха Шлегеля «Основные черты готического зодчества» («Grundzüge der gotischen Baukunst», 1806) (Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. II. С. 259-260, 425-426).

К тринадцатому веку ведут два столетия романского монументального стиля (XI и XII-ое). Романское искусство является как бы циклопическим цоколем, на который опираются музыкальные стебли готических стрел. Это сравнение можно принять почти буквально, потому что в большинстве соборов подземные крипты, на которых вырастают церкви, – романского стиля. Только в XIII веке готика расцветает во всей своей строгой логике гармонической ясности символов. Уже с начала XIV века вливаются новые веяния, нарушающие цельность готического кристалла, и постепенно приводят к Ренессансу. Но не надо упускать из виду, что Ренессанс в своём возникновении есть явление национально итальянское, в такой же степени как готика явление национально французское.

В XIII веке сердце искусства бьётся в Париже. В XIV вся Европа захвачена однородным искусством. В XV скиптр власти приходит к Италии. Но в то время как Италия переживает всю полноту Ренессанса, в северной Европе ещё продолжается органическое развитие готического искусства. Во Франции только в начале XVI века явно сказываются влияния итальянского Ренессанса, но не нарушают средневековой логики её искусства.

Только в конце XVI века являются признаки омертвения. Старые символы теряют смысл, священные иероглифы<sup>1</sup> становятся непонятными, изображения начинают казаться кощунственными, католическая церковь, потрясённая Лютеровым мятежом, сама начинает отрекаться от старых формул веры и на Тридентском соборе подписывает смертный приговор всему искусству Святого Средневековья. Готический дух убивают иезуиты и реформация, но не Ренессанс.

---

С Ренессансом кончается процесс кристаллизации духа. Реформа и иезуиты снова делают историю церкви – словесной. Стиль, т. е. общий закон образования кристаллов, отлипает от монументального искусства.

После веков великих воплощений наступают века развоплощения. Иезуиты ещё меньше понимают в мистике иконографии, чем протестанты. Иезуиты спасают Рим от гибели, но церковь начинает новую историю.

Готика родилась из «десяти безмолвных веков». Дант был их голосом, стрельчатый стиль – их кристаллизацией.

Смерть готики – не Ренессанс, а Реформа – вернее, её обратное лицо – Иезуитизм.

Готика – это Дант, это Фома Кемпийский<sup>2</sup>, это Винцент де Бове<sup>1</sup>. Это догма, выраженная в золотых равновесиях числ и образов. В XIII веке она создаётся сразу и

---

<sup>1</sup> От греч. *hieros* – священный и *glyphe* – то, что вырезано.

<sup>2</sup> Фома Кемпийский, по всей вероятности, является автором трактата «О подражании Христу» («De imitatione Christi»), получившего широчайшее распространение у всех христианских народов.

достигает вершины расцвета в течение 60 лет. Но тотчас же в область строгой догмы начинает вливаться новая струя, перерождающая церковь: пафос и чувство св. Франциска<sup>2</sup>. Она перерабатывает и постепенно видоизменяет самую сущность готики и наконец естественным и последовательным путём преображает готический дух в дух Ренессанса.

---

### О Шатобриане

Соблазнительная и красивая гипотеза Шатобриана о происхождении стрельчатой арки из лесистого свода<sup>3</sup> была принята сперва архитекторами романтической эпохи, а затем отвергнута нашим временем как не научная. Последнее, конечно, верно. Но как поэтический образ это сравнение содержит **иную правду**. Если стрельчатая арка и не вытекает из переплёта ветвей, то во всяком случае она соответствует ему как жест. Колонна – это древесный ствол, в своём возникновении. Камень не подражает дереву, но, принимая его формы, подчиняется и растительным законам развития. В Греции она расцветает капителями различных ордеров, в Средневековье пускает ветви и образует переплёты, как в лесу. Шатобриан был неправ только, приписывая готическим архитекторам натурализм: желание повторить впечатление леса. Они не изошли из него, но пришли к нему, через жест рук, молитвенно сложенных и поднятых над головой.

Жест рук – и растительная линия.

---

Прочеть готический собор от его первой страницы до последней, от портала до самого острия стрелки, венчающей его крышу, расшифровать его гримуары, рас-

---

<sup>1</sup> Винсент из Бовэ, автор «Зеркала» («Speculum universale»), одной из самых популярных средневековых энциклопедий.

<sup>2</sup> Франциск Ассизский – основатель францисканского движения и нищенствующего монашеского ордена, в котором точное следование Евангелию было поставлено выше регламентированных норм монашеского образа жизни.

<sup>3</sup> В трактате Франсуа Рене де Шатобриана «Гений христианства» («Génie du Christianisme», 1802) характеристике готических соборов посвящена специальная глава (ч. III, кн. 1, гл. 8). Утверждая, что истоки готической архитектуры коренятся в самой природе, Шатобриан пишет: «Галльские леса < ... > передали свой облик храмам наших предков < ... > Своды, украшенные каменной листвой, столбы, поддерживающие стены и неожиданно обрывающиеся, подобно срубленным стволам, прохлада святилища, сень алтаря, сумрачные приделы, тайные ходы, низкие двери – всё в готическом храме воспроизводит лабиринт лесов, всё внушает священный трепет, всё исполнено таинственности и напоминает о Боге. < ... > Зодчий-христианин не только создал храм, подобный лесу внешним обликом; он наполнил его лесной музыкой: вздохи органа вторят вою ветра, а звон колокола перекликается с раскатами грома в чаще» (В кн.: Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 190. Пер. О. Э. Гринберг).

крыть его иероглифы – вот желание, которое охватывает, когдаходишь внутрь этого архитектурного папируса, испещрённого письменами.

И состояние теперешнего знания готического мира даёт возможность раскрыть тайну многих знаков, а там, где не хватает точного знания смысла отдельных слов, общий смысл фразы всё же можно постигнуть приблизительно.

Как для того, чтобы найти ключ к зашифрованному письму, надо представить манеру мышления и намерения писавшего, так и в готическом искусстве: надо представить себе все мировоззрение человека тех времён, надо поверить в его верования, начать думать его мыслями, проникнуться уважением к его авторитетам, словом, усвоить себе его душу.

И тогда мы найдем её отпечатки в каждом изгибе камня, как в раковине тело моллюска, и готика зазвучит для нас, как звучат впадины воскового цилиндра, когда к ним прикасается ясновидящая игла микрофона.

---

## Распятие

Живопись в катакомбах не дерзает ещё представить Христа распятым. Романское искусство изображает его прикованным ко кресту, украшенному драгоценностями, эмальями, в короне, с широко раскрытыми глазами, с поднятой головой, подобного триумфатору.

Только искусство XIII века, более человеческое и менее догматичное, закрывает Иисусу глаза, наклоняет голову, распростирает руки. Оно обращается к чувству, а не к пониманию.

## Символизм готики

Когда мы употребляем слово «символизм» по отношению к готическому искусству, понятие это имеет иное содержание, чем теперь.

Наш символизм есть выражение платонизма. Его определением могут служить заключительные слова Фауста: «Всё преходящее есть только символ»<sup>1</sup>. Его формула: «Что вверху, то и внизу»<sup>2</sup>. Он предполагает *соответствие* различных планов мира.

Символизм же средневековый скорее определяется понятием «знака». Он сводится к иероглифу, обозначающему понятие.

---

<sup>1</sup> Слова, произносимые Мистическим хором в заключительной сцене «Фауста» Гёте («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß»), интерпретируются Волошиным в том смысле, в каком они признаны одним из основоположений символистской эстетики.

<sup>2</sup> Формула из «Изумрудной скрижали» – оккультного текста, приписываемого Гермесу Трисмегисту (модификация мифологического образа Гермеса в поздней античности как покровителя оккультных, «герметических» наук).

Для готики весь внешний мир является сложным гиероглифическим письмом, повествующим о трагедии грехопадения и искупления.

Наш символизм ищет соответствий. Средневековый искал уподоблений. Разница та же, что между геометрической проекцией предмета (т. е. его рисунком) – и между гиероглифом.

Наш символизм уводит от аллегории. Средневековый же, постепенно вырождаясь, привёл к аллегориям Ренессанса. (Т. е. гиероглиф выродился в ребус).

Что вызвало это почти четырёхвековое затмение великого искусства и почему стало оно постепенно проясняться перед нами в наше время? Почему то искусство, которое понятно во всех своих формах каждому безграмотному крестьянину Средних веков и было для него открытой книгой, в которой он читал свободно, становится невнятным и непонятым для веков разума и просвещения?

Мы несём в своей душе как бы систему зеркал, обращённых к прошлому; и в то время, как одни области истории освещаются и отражаются чётко в зеркалах сознания, другие меркнут и погасают для нашего понимания. Направление этих зеркал находится в соответствии с меняющимся строем нашего познания и восприятия мира.

Раз смысл огромной готической книги стал проясняться, раз её начертания перестали пугать и возмущать эстетическое чувство – это значит, что мы сами вступаем в область представлений, в некотором отношении близких тем душевным процессам, что откристаллизировались в сталагмитах средневековых соборов.

Та область сознания, которая открыла нам возможность понимания средневекового искусства, – это символизм. Именно символическое понимание мира в его соответствиях и аналогиях было совершенно закрыто XVII и XVIII веками – веками разума и логики.

Всякий символизм являет<ся> выражением платонизма. Его основной предпосылкой является мир идей и представление о различных планах мира, в которых они отражаются. Его основной закон – формула аналогии Изумрудной Скрижали: «Что вверху, то и внизу».

С того момента, когда были произнесены заключительные слова Фауста: «Всё преходящее есть только символ», внутренний мост к утраченному пониманию средневекового искусства был уже внутренне переброшен.

Человечество, описавши круг, снова подошло к пониманию средневековья.

Принято говорить о средневековой ночи Европы, об утре Возрождения. Образы эти имеют свой реальный смысл. XVI век замкнул «роговые двери» души, через которые выходят сновидения, и наступили века дневного, ясного логического познания, которое вспоминало о своих средневековых снах как о нестройном и безобразном бреде.

Но когда в XIX веке начали вытягиваться вечерние тени, а к нашему времени зазолотились сумерки новой ночи, то многое стало вновь понятным.

Между нашим символизмом и символизмом средневековья есть разница, которая объясняется тем, что наш символизм находится в периоде образования и ещё сам не знает ни своих пределов, ни своего заключения, в то время как подходя к средневековому искусству, мы имеем дело с миром умершим, законченным и строго замкнутым в самом себе.

Символизм нашего времени словесный – поэтический. Он находится в периоде творческого исследования. Он руководим внутренним, органическим чувством, которое подымается в человечестве. Он интуитивно нащупывает основы формирующегося мирозерцания.

В готическом же храме мы имеем дело с символизмом пластическим. У него свои законы развития.

Нормальный процесс развития пластического символизма – это его превращение в идеографическое письмо. Из зыбкой смены образов и соответствий он выбирает твёрдые знаки, которые оставляет незыблемыми. Это буквы и слога алфавита. Определёнными синтаксическими законами они слагаются в живую речь. Гиероглифическое письмо – это кристаллизация сво<бо>дного символического творчества.

Это его нормальное и здоровое развитие.<sup>1</sup>

Но рядом с этим процессом есть другой, иногда близкий по формам, но в сущности противоположный, т<ак> к<ак> является признаком упадка, разложения, окостенения живого символического чувства. Это аллегория.

Аллегория тем отличается от символа или знака, что в то время, как последний предполагает естественное *соответствие* на всех планах, аллегория даёт только уподобление. Символический знак может стать гиероглифом, образовать письмо. Аллегория становится ребусом, загадкой.

---

<sup>1</sup> *Другой вариант фрагмента:* Символизм нашего времени ~ Это его нормальное и здоровое развитие:

Наш символизм – символизм поэтический, символизм чувства. Он находится в периоде творческого исследования. Он руководится интуицией. Он ощупью намечает грани будущего идеалистического мирозерцания.

Символизм же Средневековья шёл как раз с обратной стороны. В основе его лежало заранее данное, догматически обоснованное религиозное мировоззрение. Он исходил от догмата и следил во внешнем мире его проявления – прообразы, уподобления христианской трагедии, лежащей в основе мира.

Пластическому искусству церковь диктовала свои символы. В начале романского периода, когда техника мастеров была косноязычна, этот символизм был почти гиероглифическим письмом.

Но после на всём протяжении Средних веков мы можем наблюдать удивительный процесс – знаки гиератического алфавита постепенно, с развитием средств изобразительности, начинают преображаться изнутри, становиться самодовлеющими художественными величинами и приходить естественным логическим путём к свободному искусству Ренессанса.

Можно сказать, что аллегория есть только внешнее подобие символа. Это условное обозначение сходства, в котором не закреплено живой органической связи.

В средневековом искусстве мы видим одновременно два процесса. И наравне с живым языком символов, принимающим четкие иероглифические формы, мы можем видеть и развитие аллегии.

Точно так же различные священные персонажи имеют свои определённые признаки, по которым их можно сейчас же узнать; так, апостол Пётр должен изображаться с вьющимися волосами, с короткой и жёсткой бородой и тонзурой; апостол Павел с длинной бородой и лысиной; Богородица с покрывалом на волосах – символом девственности; евреи – в конических колпаках.

Расположение фигур в изображаемых сценах тоже предугадано. При изображении Тайной Вечери с одной стороны должен сидеть Иисус и апостолы, а Иуда с противоположной; при Распятии – справа должна стоять Богородица и копьеносец, а слева Иоанн и губко-носец.<sup>1</sup>

К XIII веку эти признаки перестают быть просто иероглифами. Воспитанные церковью художники начинают становиться мастерами. Статуи, ими изваянные, начи-

<sup>1</sup> Ср. наброски Волошина к разделу «Символизм готики»:

«Иерархия. Место по правую руку – почётное. < ... >

Поэтому Св. Пётр всегда изображается по правую руку от Христа при Распятии и Страшном Суде. Богородица – справа» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 232, л. 14);

«В иконографии Средневековья имеет громадное значение место, соответствие, симметрия, число.

Вся церковь распределена от востока к западу. < ... >

Значение стран света: север (ночь, холод) посвящён Ветхому Завету. Полдень – Новому. Западный фасад почти всегда посвящён Страшному Суду. Заходящее солнце освещает великую сцену последнего вечера мира» (Там же, л. 15);

«Симметрия – внешнее выражение таинственной гармонии.

12 патриархов. 12 пророков. 12 апостолов.

4 великих пророка – 4 евангелиста (Шартр. Исаия, Иезекииль, Даниил, Иеремия) несут на плечах евангелистов).

24 старца Апокалипсиса и 12 пророков и 12 апостолов. Параллели между добродетелями и искусствами.

Средневековье наследовало от пифагорейцев и неоплатоников учение о смысле чисел. Св. Августин считает числа выражением мысли Божией. «Божественная мудрость постигается по числам, свойственным всем вещам». < ... >

12 – число вселенской церкви = 3 x 4. 3 – Троица и душа. 4 – стихии. < ... >

7 = 3 + 4 – число человеческое по преимуществу.

Всё относящееся к человеку идёт сериями семи: семь эпох человеческой жизни. 7 добродетелей. Семь чтений Отче наш. 7 таинств. 7 грехов. 7 планет.

< ... > 7 дней творения – соответствуют семи эпохам человеческой истории. Семь тонов григорианского пения – есть чувственное выражение мирового порядка» (Там же, л. 16).

нают жить самостоятельной жизнью, хотя и не отступают от канонов, определённых церковью. Оставаясь безымянным и внеиндивидуальным, искусство этого века приобретает всю глубину народного эпоса.<sup>1</sup>

«Кто нашёл дивный жест Иисуса, показывающего на свои раны людям на Страшном Суде, как не само христианское сознание? Мысль теологов, инстинкт толпы и живая восприимчивость художников творили вместе».

**Печатается по черновым автографам разделов, озаглавленных Волошиным: «О происхождении имени "готика"» (другой вариант заглавия: «О происхождении слова "Готика"») – ИРЛИ. ф. 562, оп. 1, ед. хр. 231, 16 л.; «Исторические границы готического искусства» – Там же, ед. хр. 233, 17 л.; «Символизм готики» – Там же, ед. хр. 232, 19 л.**

Указанные разделы приводятся только в составе связного авторского текста и фрагментов текста, передающих законченную авторскую мысль. В публикацию включены только те цитаты из других источников и пересказы, которые инкорпорированы Волошиным в собственно авторский текст. Описки и погрешности Волошиным при воспроизведении французских цитат и собственных имён исправлены без специальных оговорок. Помимо связного чернового текста эти разделы включают также различные творческие заготовки – выписки из источников (в переводе на русский язык), краткие пересказы и указания на заимствованные из них фактические сведения, предварительные наброски и планы, библиографические заметки. В архиве Волошина сохранились также планы и предварительные наброски, не приобщённые к этим трём разделам (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 230, 8 л.).

Впервые – Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исследований и материалов. Л.: Наука, 1986. С. 317-346. В составе публикации А. В. Лаврова «"Дух готики" – неосуществлённый замысел М. А. Волошина». Та же работа вошла в кн.: *Лавров А. В. Русские символисты. Этюды и разыскания.* М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 303-329.

Книгу о готике Волошин предполагал написать для московского издательства М. и С. Сабашниковых по завершении им выполненного для этого издательства перевода книги Поля де Сен-Виктора «Боги и люди», вышедшей в свет в ноябре 1913 в серии «Страны, века и народы» (см.: Т. 4 наст. изд. С. 326-645). Сохранился предварительный черновой план задуманной работы (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 230, л. 1-1 об.):

«Дух Готики.

Готическая культура.

Романский стиль и готика.

Архитектурная эволюция.

Готический собор – энциклопедия жизни.

Характер символизма готической мысли и архитектуры.

<sup>1</sup> В другом варианте: XIII век создаёт искусство величье и глубокое. Достигает величия тех произведений, в творчестве которых участвовали столетия.



Готика XIII века.

- 1) Отражения природы
- 2) – " – научных теорий
- 3) – " – морального мира

Библия

Евангелие

Апокрифы

Жития святых

История

Апокалипсис

Готика XIV и XV вв.

1) Готика и театр.

2) Выражения новых чувств в готик<е>.

а) пантеизм б) нежность с) характер святых d) новые черты культа <?>

3) Упадок символическо<го> твореств<a>.

Рост влияния книги.

Судьбы человека – Жизнь. Пороки и Добродетели. Смерть. Могила. Страшный Суд.

Конец готического искусства».

Как видно из этого плана, Волошин ставил перед собой широкую и ответственную задачу интерпретации готики как квинтэссенции всей средневековой западноевропейской культуры, как непосредственного выражения средневекового миропонимания, намечая при этом раскрыть тему в исторической перспективе, выявить внутренние законы эволюции готического искусства. Высылая в мае 1913 из Коктебеля в Москву М. В. Сабашникову «Приблизительную программу книги о готике», Волошин дополнительно указывал в письме: «Я предполагаю назвать её "Дух готики" или "О духе готики" – это всего вернее. Т<ак> к<ак> я предполагаю, что она будет без иллюстраций, как остальные книги серии, то хочу её сделать возможно более литературно образной. Главной путеводной нитью мне будут служить два громадных труда Émile Mâle "L' Art du XIII-e siècle" и "L' Art de la fin du Moyen Age". Я постараюсь дать их экстракт в IV и V отделах книги. Но попутно включу туда и свои обобщения и дополнения. Главная цель книги: чтобы с нею в руках можно было прочесть готический собор сверху донизу, как в его архитектуре, так и в его символическе. Дать полный ключ к готике. Но кроме Mâle я буду пользоваться и многими другими трудами конечно <... > Иллюстрирую всё остальное из Гюисманса, Гюго и др<угих> писателей, подходивших к готике. Что меня приводит в некоторое смущение – это вопрос об экономической стороне готических построек. Это не моя область. Правда, вопрос о корпорациях каменщиков меня бы мог очень заинтересовать – но об этом во французской литературе нет никаких обобщающих книг, а добыть сюда в Коктебель различные издания, служащие источниками, конечно невозможно. < ... > Что касается срока, то я думаю всю эту работу исполнить к началу декабря, т.е. к моему возвращению в Москву, не раньше» (Из переписки М.В. и С. В. Сабашниковых с авторами/ Публ. С. В. Белова// Книга. Исследования и материалы. М.: Книга, 1979. Сб. XXXVIII. С. 145).

Сабашников согласился с планом Волошина, указав при этом, что «книга не должна состоять из одних впечатлений, но содержать и объективные данные, содержать "материал"», и

выдвинул встречное предложение: «Мне не представляется возможным выпустить такую книгу без иллюстраций. Чем конкретнее, объективнее, "материальнее" будет текст, тем больше он конечно будет требовать иллюстраций – для уяснения читателю того, о чём говорится. < ... > Прошу поэтому иметь в виду, что необходимое количество иллюстраций может быть дано» (Письмо к М. А. Волошину от 2 июня 1913// ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1057).

За работу по подготовке книги Волошин взялся осенью 1913. «... Читаю материалы по готике», – сообщал он К.В. Кандаурову 10 сентября 1913; 15 ноября писал ему же: «Занимаюсь исключительно литературной работой – именно работой по готике» (РГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41 ). К этому же времени относится предложение Волошина написать статью о готике для журнала «Аполлон». Редактор «Аполлона» С. К. Маковский отвечал ему 30 дек. 1913: «Приветствую также статью на тему о готическом искусстве. Мне лично больше всего улыбалась бы готическая скульптура, при условии, что можно найти подходящие фотографии < ... >» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 812). Замысел статьи для «Аполлона» не был реализован.

Рассказывая в письме к Ю. Л. Оболенской от 25 нояб. 1913 о своём возросшем интересе к антропософским сочинениям Р. Штейнера, Волошин отмечал: «Теперь мой день распределяется между тремя вещами: готикой (для книги), циклами Штейнера и немецким языком, за который я принялся вплотную < ... > Сейчас живу исключительно этим» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 82). Однако срок, который Волошин сам назначил для завершения книги о готике, – конец 1913 – оказался заведомо нереальным: за несколько месяцев невозможно было написать масштабное и глубокое исследование, требовавшее большой предварительной работы, которому автор к тому же не мог посвятить всего себя целиком, занимаясь параллельно и другими темами; кроме того, далеко не все необходимые издания оказались доступны для Волошина в Крыму (Сабашников пошёл ему навстречу, обеспечив закупку нужных книг из Франции за счёт издательства). 27 нояб. 1913 Волошин извещал Сабашникова о ходе своей работы над книгой о готике: «Лето у меня сложилось весьма неблагоприятно для работы, а также и Одесская цензура почти два месяца (!) задерживала нужные книги. Словом, я мог начать работать только в октябре. Но так как я никуда зимой из Коктебеля не выеду, то надеюсь сделать её к весне. (Я предупреждал, что для такой работы не смогу назначить точного срока). План работы моей всё разрастается (не в смысле размеров книги, а в смысле того материала, который я туда вложу). Посылаю Вам в качестве оправдательного документа счёт от книжного магазина Альф. Пикар» (РГБ, ф. 261, карт. 3, ед. хр. 29). 2 дек. 1913 Сабашников отвечал Волошину: «Что касается Вашей книги о готике, то мне приходится мириться с задержкой в выпуске этой книги и буду рассчитывать получить от Вас рукопись весной 1914 года. Желательно, чтобы рукопись была вполне готова к печати (окончательно отредактирована) и чтобы иллюстрации были намечены заблаговременно» (Книга. Исследования и материалы. Сб. XXXVIII. С. 146).

Новый срок сдачи «Духа готики» в издательстве также не мог удовлетворить Волошина: по мере работы над книгой ему открывались новые аспекты темы, дополнительные источники сведений, корректировавшие и обогащавшие первоначальный замысел. «Книга моя о готике, конечно, не будет кончена весной, – писал он Ю. Л. Оболенской 13 февр.

1914. – Как всегда бывает со мною – я пользуюсь случаем "растекаться мыслью по древу" и читаю и выписываю всё новые и новые книги по относящимся сюда вопросам. Сейчас ушёл к литургическим поэтам ср<едних> век<ов>. И еще очень хочется осветить ясно вопрос о влиянии античного мира в Средневековье (которое было громадно) и чем оно отличалось от влияний на Ренессанс. Мне чувствуется здесь некоторая путаница, что была и в истории искусства до Винкельмана: неясное различие между античным и греческим миром. Ведь если из римской религии вычесть все греческие влияния – мы имеем *весь католицизм*, сложившийся за шесть стол<етий> до Р<ождества> Х<ристового>. А дальше уже в христианстве – то же самое: надо учесть приливы и отливы византийских влияний. Средневековье – всё на латинских корнях. А Ренессанс – в новой волне эллинизма. Но это все надо выявить и обосновать. Мне ведь хочется дать готику как кристалл духа и найти соответствия и значения всех граней этого кристалла в жизни. Это всё только теперь начинает точно оформливаться» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 82).

Темы, обозначенные в этом письме (соотношения между античной и христианской культурой, латинские корни католицизма и пр.), не нашли связного отражения в Сохранившихся фрагментах «Духа готики». О том, что Волошин собирался разработать их в своём исследовании, свидетельствуют отдельные наброски и сжатые формулировки идей: «Христианство покрыло собою языческий мир. Католицизм возник в Лациуме задолго до христианства. < ... > Статуя Марса была сброшена с цоколя. Но на него ставилась женская статуя. Марс превращался в св. Марту.< ... > Те боги, которых христианство приняло, – стали святыми. Те, которых отвергло, стали бесами, злыми духами, и культ их не умер, но превратился в колдовство. Гр<игорий> Великий пишет монаху Августину: "Сокрушайте идолов, но не разрушайте храмов; если храмы крепки – ими надо пользоваться"; «Часто идол, почитаемый народом, не разрушался. Им только меняли имя. Но качества оставили» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 230, л. 4, 5); «В то время как христианство стало официальной религией Римской империи – язычество было ещё в полной силе. Церковь не в состоянии была его истребить и потому приняла в себя целиком. Деметра-кормилица < ... > становится Девой с младенцем. Голубь Венеры – св. Духом. Венера – S-te Venise – св. Венизой, изображаемой совсем нагой с лентой вокруг чресл» (Там же, л. 6); «Христианское искусство как в тёмной утробе матери зарождается в катакомбах языческого мира (А. Мишель. 1 т<ом>, послесл<овие>)» (Там же, л. 8).

Не сумев закончить книгу весной 1914, Волошин летом уехал за границу, в Швейцарию, на строительство антропософского центра Гетеанума в Дорнахе (намерение участвовать в этой коллективной работе внутренне поощрялось для него типологической аналогией с «анонимным» всенародным созиданием готических соборов). В Дорнахе, где он провёл последующие полгода, писать «Дух готики» не было возможности: отсутствовали необходимые для этого книги. 2/15 янв. 1915 Волошин приехал из Швейцарии в Париж, где надеялся завершить своё исследование (о намерении закончить в Париже в 1915 «книгу о готике» он писал матери 1 янв. 1915// ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 63), начал посещать с этой целью Национальную библиотеку. Однако и на этот раз «Дух готики» отступил на задний план перед другими, более актуальными замыслами, целиком поглотившими Волошина: стихи о войне, занятия живописью, цикл статей-репортажей под общим

заглавием «Париж и война» и т. д. После 1915 Волошин, насколько можно судить по сохранившимся рукописям и документальным свидетельствам, к работе над «Духом готики» уже не возвращался.

По аналогии со многими другими своими произведениями на западноевропейские темы Волошин собирался построить «Дух готики» как реферативное изложение наиболее авторитетных трудов по данному вопросу (иногда переходящее в пересказ с пространными цитатами), подчинённое ходу авторской мысли и согласованное с собственной культурологической концепцией, пронизанное собственными наблюдениями, ассоциациями, образными характеристиками. Помимо двух указанных в письме к Сабашникову основополагающих исследований «Религиозное искусство XIII века во Франции» («L'Art religieux du XIII-e siècle en France») и «Религиозное искусство позднего средневековья во Франции» («L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France») крупнейшего французского искусствоведа-медиевиста Эмиля Маля (1862-1954), Волошин опирался также на многотомную «Историю искусства» Андре Мишеля (из 2-го тома которой, посвящённого готике, он заимствовал много цитат и фактического материала), предполагал использовать сочинения Виолле-ле-Дюка, Гастона Париса, Реми де Гурмона и ряда других крупных французских искусствоведов и критиков. Не меньшее значение для Волошина имели интерпретации готического искусства о художественной литературе и об эстетических построениях писателей: собственную историческую концепцию готики он во многих отношениях проецировал на теоретические рассуждения Виктора Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери» («Notre-Dame de Paris», 1831), предполагал опираться также на творчество Ж.К. Гюисманса, в романе «Собор» («La Cathédrale», 1898) вдохновенно и обстоятельно живописавшего Шартрский собор, А. Франса, М. Барреса, на книгу О. Родена «Соборы Франции» («Les cathédrales de France», 1914) и археологические очерки П. Мериме.