

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.1>

Демченко Александр Иванович

ВОЗРОЖДЕНИЕ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (ОЧЕРК ПЕРВЫЙ)

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность и Средневековье.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 2. С. 181-187. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность и Средневековье.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
Центр комплексных художественных исследований
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ВОЗРОЖДЕНИЕ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Очерк первый

Историческая наука широко пользуется понятием *Новое время*. Этой эре в жизни человечества предшествовали Древний мир (включающий первобытнообщинную стадию), Античность и Средневековье. Открывала летоисчисление Нового времени именно *эпоха Возрождения*, или в другом обозначении – *Ренессанс*. Данная эпоха во многом носила переходный характер, и мы неоднократно будем сталкиваться с различными проявлениями того, что шло в ней от традиций, сложившихся в Средние века.

Хронологические границы Ренессанса обычно определяют тремя столетиями: с XIV-го по XVI-е. Это удобно, легко для восприятия, но весьма приблизительно. Чтобы быть более точным, нужно сместить датировку примерно на полстолетия вниз и исчислять данную эпоху с середины XIII до середины XVI века.

Рассмотрение этого времени начнём с того, что находится как бы на периферии Возрождения, если иметь в виду привычные представления о нём. В соотношении с этими традиционными представлениями нас будут интересовать такие явления тех столетий, как художественная культура Востока, искусство православного мира, готика и «контркультура».

* * *

В Средние века *Восток* явно опережал Европу во многих областях, в том числе в сфере художественных достижений. И здесь раньше, чем в Европе, вызревали те идеи, которые позже стали определять как ренессансные.

В интересующий нас период, который в отношении Европы именуется эпохой Возрождения, наиболее ощутимыми были достижения *Среднего Востока*. Для ориентации напомним:

- есть Ближний Восток – это нынешние Египет, Сирия, Израиль, Ирак, Турция и т.д.;
- есть Дальний Восток – это Япония, Китай, Корея;
- и есть то, что мы понимаем под Средним Востоком, – это Узбекистан, Туркмения, Таджикистан, Иран, Афганистан с отчасти примыкающей к ним Индией.

В числе самых ярких явлений искусства Среднего Востока – *архитектура Самарканда*. В конце XIV века Тимур (в другом написании – Тамерлан, выходец из Монголии), завершив свои завоевания, сделал Самарканд столицей новой империи, вознамерившись превратить его в лучший из городов мира.

Надо признать, что ему и его преемникам многое удалось. Архитектура Самарканда развивалась в опоре на лучшие традиции мусульманского зодчества и дала законченные эталоны различных типов зданий, характерных для Среднего Востока.

Один из наиболее ранних таких эталонов – **мавзолей Гур-Эмир** (1403–1404). *Гур-Эмир* означает *Могила эмира* (эмир – повелитель). Здание возводилось как усыпальница Тимура и его наследников – Тимуридов.

Оценивая данное сооружение, можно с достаточным основанием говорить о самаркандском «ренессансе», поскольку всё здесь овеяно духом возвышенности, поэзии, красоты, а воплощено это в формах купольной конструкции, к которой настойчиво стремились и зодчие европейского Возрождения.

Монументальная восьмигранная призма мавзолея перекрыта высоким ребристым куполом, и он безусловно доминирует в данном сооружении, являясь точкой зрительного притяжения. Его сравнивают с голубым тюльпаном, плотно сложившим свои лепестки. Купол покрыт узором из синих и голубых изразцов, что выделяет его и чисто колористически – эта цветовая гамма стала главенствующей для Самарканда.

Большим достоинством зодчества Среднего Востока является то, что во времена Тимуридов создавались крупные и сложные ансамбли – они задумывались как архитектурные центры городов. В Самарканде таким центром стала площадь **Регистан** (*реги + стан – песчаное место*).

Она с трёх сторон окружена зданиями медресе (медресе – высшая духовная мусульманская школа, где студенты учились и жили). В её оформлении выдержана полная симметрия – тот принцип, которому была подчинена и архитектура европейского Ренессанса. Всё здесь отличается подчёркнутой ясностью, чёткостью, величавым характером, и это опять-таки именно те качества, которых искали европейские зодчие того времени.

В данном ансамбле обращает на себя особое внимание здание справа: медресе **Шир-Дор**. Оно построено в XVII столетии, но во всём продолжает традиции предшествующей эпохи, и известны имена его создателей – зодчий *Абу́л Джабба́р*, художник *Мухамме́д Абба́с*.



Медресе Шир-Дор – фасад (Самарканд)

В его фасаде мы находим те же принципы и качества, о которых только что говорилось, но в приложении к отдельному зданию: величественное, монументальное сооружение, законченная симметричность – арка портала, по сторонам от которой расположились плоскости стен, башни минаретов и купола. Геометрическая ясность пропорций, их соразмерность поддержана общим характером сдержанности и уравновешенности.

То же и в декоре: созвучность орнаментальных рисунков, единство цветовой гаммы. Некоторое отступление сделано только для фигур животных на арке портала – она украшена полосатым тигром, догоняющим лань (отсюда название здания: *Шир-Дор – тигров имеющее*). Это было и чрезвычайно редким отступлением от запрета в мусульманском искусстве на изображение живых существ.

В пространстве внутреннего двора особенно хорошо ощутима классичность самаркандской архитектуры: ясность и уравновешенность форм, светлый лик белокаменного здания. Причём при всей монументальности и торжественности подобные сооружения ничем не подавляют. Им присущи стройность, лёгкость и светский характер (мягкость форм, живописность общих очертаний и отделки), то есть всё здесь сопряжено с представлением о человеке, обращено к нему.

Симптоматичны и справедливы были слова *Навои́*, поэта того времени и той земли: *«Небо стало близким и опустилось ниже»* (под небом подразумеваются Вышние Силы, надчеловеческое начало).

В подобную настроенность свою лепту вносил архитектурный декор. Самаркандские мастера использовали особую технику цветных изразцов, поливной керамики и расписанных глазурью плиток. Замечательный пример облицовки находим в том же ансамбле Регистан – в **медресе Улугбека** (1417-1420). К слову, Улугбек был внуком Тимура и слыл одним из самых образованных людей своего времени.

В отмеченной облицовке совершенно очевидна исключительная изобретательность орнамента (в основном это стилизация растительных мотивов). Но при всём богатстве и многообразии форм – строгая логичность, математически точный расчёт и геометризм. И главенствуют в этом пышном многоцветии бирюзово-голубые тона (цвет небес) – излюбленные тона самаркандских построек.

В великолепии, щедрости и нарядности красок преломилось жизнелюбие человека того времени, присущее ему чувственное, радостное ощущение жизни (мир для него – роскошный сказочный сад), что опять-таки было созвучно тону эпохи европейского Возрождения.

Другой пример восточного архитектурного «ренессанса» – зодчество Индии тех времён, когда здесь правила династия Великих Моголов (с XV века). Это были потомки монгольских завоевателей Среднего Востока, которые принесли с собой новую веру – ислам.

В соединении того, что шло от зодчества Среднего Востока, с тем, что базировалось на местных традициях, возникла так называемая *индомусульманская архитектура*, причём она быстро обрела истинно классические очертания. Помимо храмовых зданий, в рамках этого стиля воздвигались величественные форты (сооружения оборонительного характера) и мавзолеи.

Один из образцов – **форт в Агре** (XVI век, Агра была столицей Индии наряду с Дели). Совершенно очевидно, что форт из военной крепости превращается скорее в постройку гражданского, светского назначения, напоминая дворец. Акцент делается на эстетической стороне, во главу угла поставлены красота, изящество, стройность конструкции.

Из мавзолеев подлинной жемчужиной индомусульманской архитектуры стал **Тадж-Махал** (около 1630-1652) – усыпальница, построенная правителем из династии Великих Моголов в память своей любимой жены Мумта́з-Махал. Это постройка более позднего времени, но в ней поддерживаются каноны, сложившиеся с XV века.

Перед нами блистательный аналог европейской ренессансной архитектуры с характерным для неё типом центральнокупольного сооружения. Стройность и гармоничность пропорций основаны на абсолютной симметричности:

- два яруса ниш с арками, прорезанных в стенах, располагаются по сторонам от главной арки портала;
- средние по величине купола окружены малыми куполами на четырёх минаретах по углам;
- подкупольные ротонды на минаретах вторят ротондам средних куполов.

Геометрическая строгость, лежащая в основе планировки, сочетается с мягкостью очертаний. Это качество преломилось и в изумительном по своей музыкальности общем рисунке здания, и в том, что стреловидные арки смягчены почти до округлых, а центральный купол поднят на высоком барабане, что придаёт ему особую грацию и лёгкость.



Мавзолей Тадж-Махал (Индия)

* * *

Обратимся теперь к поэзии Среднего Востока – в тех её сторонах, которые были созвучны ренессансным веяниям европейской литературы.

Знаменем этого времени стал гуманизм, и на Востоке он заявил о себе значительно раньше, чем в Европе, – по крайней мере, с середины XIII века. Тогда же там появился и сам термин *гуманизм*, то есть за два столетия до его возникновения в среде итальянских интеллектуалов.

Ренессансный гуманизм означал утверждение достоинства и могущества человеческой личности. Уже в середине XIII века поэт **Руми** поднимает личность до высот обожествления.

*Вы, взыскующие Бога средь небесной синевы,
Поиски оставьте эти, вы – есть Он, а Он – есть вы.*

*Если вы хотите Бога увидеть глаза в глаза –
С зеркала души смахните муть смиренья, пыль молвы.*

*И тогда, Руми подобно, истиною озарясь,
В зеркале себя узрите, ведь Всевышний – это вы.*

Примечательно, что поэт называет в стихах своё имя («И тогда, Руми подобно...»). Это становится отныне традицией, что служило свидетельством резко возросшего самосознания творцов искусства и в чём состояла одна из ярких примет эпохи Возрождения.

В мироощущении человека бурно вторгается радостное упоение жизнью, начинается настоящий бунт против всякого рода запретов, налагавшихся аскетизмом религиозной морали.

К примеру, герой **Хафиза** (персидский поэт второй половины XIV века) отвергает посулы загробного существования, он хочет жить полнокровной земной жизнью и её грешными уладами. Здесь встретится слово *гурии* – по Корану, сказочные девы, улаждающие праведников в раю; гурией поэт называет свою земную возлюбленную.

*Праведник! Что мне кредит! Только наличность я чту:
Гурия есть у меня, раю подобен мой дом!*

*Христианин, даже тот молвил мне как-то: «Хафиз!
Как опостыдел мне звон там, под высоким крестом».*

И, наконец, главное в поэзии Среднего Востока – то, что стало главным и для европейской лирики Возрождения: многогранная обрисовка чувства любви. По мысли **Навои** (узбекский поэт, вторая половина XV века), только это чувство по-настоящему наполняет жизнь человека содержанием и смыслом.

*Любовь – душа души, она чиста,
А без неё мертва и красота.*

*И если нет любви – зачем она,
Вселенная? Зачем и жизнь нужна?*

В атмосфере духовной раскрепощённости и подчеркнутого свободомыслия чувство любви и возлюбленная часто сопоставляются с верой, святынями, самим Богом. В «**Книге любви**» (она названа именно так!) узбекского поэта **Хорезмий** (XIV век) находим такие строки:

*Мир озарён твоею красотой,
Она – Творцу предвечному хвала!*

*За родинку твою, за поцелуй –
Бессмертие душа бы отдала!*

По тому же поводу **Бабур** (поэт-царь, основатель державы Великих Моголов) восклицает: «*Любимая, ты – Мекка мне, тебе поклоны бью*». И для нас понятна «планка» подобного сравнения, ведь Мекка – священный город мусульман, место паломничества.

* * *

То, о чём до сих пор шла речь, – явления сильные, самого высокого художественного порядка. Тем не менее на протяжении эпохи Возрождения Восток постепенно сдавал художественные позиции, уступая роль лидера Западной Европе.

Теперь, передвигаясь к этому континенту, остановимся на том явлении, которое во времена Ренессанса было «окраиной» европейской культуры – *искусство православного мира*.

По разным историческим причинам (Византия пала под ударами турок, Русь долгое время находилась под монголо-татарским игом) художественное развитие здесь замедлилось, многое оставалось в рамках средневековой традиции.

И всё-таки определённые сдвиги происходили – пусть хотя и косвенно, но искусство православного мира в чём-то отзывалось на веяния Ренессанса. Отчётливее всего это заметно в церковной живописи, основными жанрами которой были икона и фреска.

Если христианская икона Раннего Средневековья шла от образа к лику и, следовательно, от конкретного изображения к условному канону, то уже со времени Позднего Средневековья начинается обратное движение: от канона и лика к конкретному, всё более жизненному человеческому облику. Иконографические изображения как бы оживают, обретают естественность и непринуждённость.

Процесс этот совершенно очевиден в поздних византийских иконах. Вот, допустим, образ **Феодора**, который мы находим в иконе «Апостол Филипп, св. Феодор, св. Димитрий». Как можно заметить на примере этого изображения, в иконографии появляются вполне реальные человеческие лица, объёмным становится контур фигур, они наполняются движением.

Или византийская икона XIV века «**Двенадцать апостолов**», где групповой портрет святых превращается в живую сценку, а каждый из персонажей представлен в индивидуальном облике, со своим поворотом головы, корпуса – ни одного повтора, и как мастерски проработано каждое лицо!



Двенадцать апостолов (византийская икона)

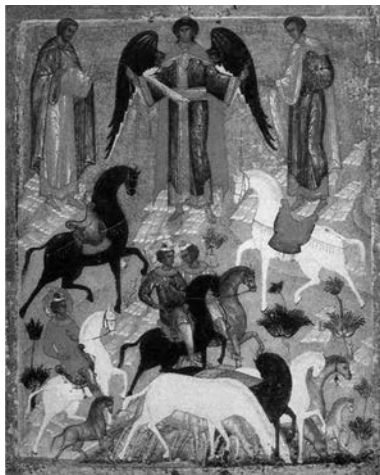
Среди мастеров времени перехода от Средневековья к Возрождению яркой, ошеломляющей новизной художественных решений выделился **Феофан Грек** (вторая половина XIV века). Он начинал в Византии, а вторую родину обрёл на Руси, где его творчество произвело огромное впечатление (именно здесь он и получил прозвание *Грек*).

Феофан принёс в живопись православия страстную взволнованность, сильнейшую экспрессию, динамизм и свободу композиции. Его искусство дало толчок новому этапу развития русской живописи. Один из примеров – икона «**Преображение**», выполненная в мастерской Феофана Грека (возможно, принадлежащая его собственной кисти).

Внешне всё здесь соответствует евангельской традиции – Христос на горе Фавор предстаёт преображённым: его лицо просияло как солнце, одежды сделались белыми как свет, ученики в испуге пали ниц, закрыли лица. Но, в сравнении с аналогичными средневековыми иконами, мы находим здесь полную свободу поз и жестов, неожиданность и остроту ракурсов, чрезвычайное обогащение колорита.

Как раз в Новгороде, где работал Феофан, и начинался раньше всего отход от устоявшегося канона в русской иконографии. В традиционные схемы вторгается реальная жизнь, в изображениях появляются животные, пейзажные фоны, здания, бытовые подробности. Один из опытов такого рода – «**Чудо о Флоре и Лавре**» (конец XV века).

В верхней части иконы (так и хочется сказать, картины) – Флор и Лавр, покровители лошадей, и эти святые ходатайствуют за них перед архангелом. На переднем плане – беседующие всадники, пасущиеся лошади, элементы пейзажа. Всё названное передано живо, непосредственно, красочно, в яркой цветовой гамме.



Чудо о Флоре и Лавре (новгородская икона)

Как известно, вершиной русской живописи времён Возрождения стали произведения Андрея Рублёва (начало XV века). В формальном отношении его творчество как бы подчинено традиции и канону. Однако по внутреннему своему содержанию это явление совсем иного порядка.

Условность иконописного изображения Рублёв преобразует в высокую обобщённость – именно тот признак, которым определяют лучшие произведения итальянской живописи Ренессанса (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело и, кстати, это имена, появившиеся столетием позже Рублёва).

И ещё одно коренное свойство сближает его творения с искусством художников Возрождения – ярко выраженная гуманистическая направленность. В его образах не остаётся и следа от неприступности святых в изображениях предшествующего времени. Всем своим существом они обращены к людям, несут на себе печать глубокой человечности.

Всматриваясь, к примеру, в изображение **апостола Петра** (фрагмент фрески «Идут святые в рай»), находим, что столь характерные для Рублева обобщённость и гуманистическая направленность предстают как пронзительный в своей щемящей проникновенности лик страдающего русского человека, вырастающий до значения страждущего лика Руси, образа извечной несчастной доли Русской земли, обречённой на тяготы и печали.

Ещё одно высокое обобщение отметим в иконе Рублёва «**Спас**». Образ Иисуса предстаёт здесь как олицетворение русской духовности: лик строгий, истовый, взыскующий, не приемлющий ничего суетного и преходящего.

Даже сильные повреждения, нанесённые временем прославленной иконе, по-своему сопутствуют символике изображения: это как бы та опала, те гонения и бичевания, которым постоянно подвергается на Руси правдивое, праведное слово. Однако сохранилось главное – сам лик, словно подтверждающий, что истина как-им-то чудом всё-таки живёт.



Андрей Рублев. Спас

Данный образ несёт в себе и ещё одну обобщающую мысль: каким-то чудом живёт и сама Русь. Есть в её корнях нечто, помогающее выстоять в любых обстоятельствах. Об этом «нечто», которое невозможно выразить словами, безглагольно вещает рублёвская «Троица» (начало 1410-х годов, или 1422-1427).

Главная, знаменитейшая из работ мастера воспринимается олицетворением лучших сторон русской души, символом её миролюбия, доброты и долготерпения. Три ангела, восседающие за тихой, сокровенной беседой – это и ещё одна, столь характерная для русского менталитета «троица»: вера, надежда, любовь.

Как художник утверждает эти устои? Во-первых, проникновенным лиризмом настроения, мягкостью и поэтичностью линий, движением круга, который образуется соотносённостью фигур. А во-вторых, благозвучием и чистотой палитры (сочетание тёплых, нежных тонов, создающее ощущение гармонии и удивительной просветлённости).

Сходная настроенность проникала и в знаменное пение этого времени. Показателен один из пасхальных напевов XVI века – «Задостойник», своего рода русское “*Ave Maria*” с характерным для него просветлённым, гармоничным звуковым строем. В целомудренной чистоте и красоте преломились черты вдумчивости и глубины русской души.

* * *

Теперь мы окончательно перемещаемся в Западную Европу. Рассмотрение её художественной культуры начнём с *готики*, поскольку корни данного стиля уходят во времена Позднего Средневековья.

Во многом из-за столь далёких истоков итальянские гуманисты, отрицавшие наследие Средневековья, с неодобрением относились к этому стилю, считали его порождением варваров и уничижительно называли его *maniera gotica*, хотя на самом деле к варварским племенам готов он никакого отношения не имел, своего расцвета достиг как раз в эпоху Возрождения и в большинстве стран был определяющим архитектурным стилем времён Ренессанса.

И в других видах искусства многое напоминало этот стиль. Если взять литературу, то, к примеру, «Божественную комедию» Данте отождествляют с готикой, называя эту книгу «величественной готической громадой».

Переходя к музыке, отметим прежде, что на смену одноголосию, которое господствовало во времена Средневековья, приходит *многоголосие*, причём в формах *полифонии* (подразумевается одновременное сочетание нескольких равноправных голосов). С точки зрения готики очень симптоматичны искания композиторов *нидерландской полифонической школы*.

Эта школа была ведущей в европейском музыкальном искусстве времён Возрождения, и её мастера, подобно зодчим, соединяли в своих композициях рационально-интеллектуальное начало (строгий математический расчёт, конструктивная изобретательность) с самой прихотливой фантазией. Их отличала изощрённая техника многоярусных звуковых напластований, искусное кружево детализированного звукового письма.

Один из выдающихся мастеров этого стиля – *Якоб Обрехт* (1450?-1505). Как и для многих других представителей нидерландской школы, основным жанром его творчества была *месса*. Месса – центральное богослужение Католической церкви, её основные разделы *Kyrie eleison* (*Господи, помилуй*), *Gloria* (*Слава в вышних Богу*), *Credo* (*Верую*), *Sanctus* (*Свят*), *Agnus Dei* (*Агнец Божий*).

Вслушиваясь, допустим, в музыку *Gloria* из мессы Обрехта “*Super Maria Zart*”, замечаем, что полифония предстаёт здесь как автономия звуковых линий, словно бы независимых друг от друга. И это «многоглазие» нацелено на то, чтобы возвестить хвалу, славословие, причём в характере чрезвычайно воодушевлённой, даже воинственной проповеди.

Истовости тона отвечает «готика» звукового письма: множественность линий, возносящихся ввысь (напоминая «каменное кружево» храмов с его весьма суровым колоритом) и остроугольный, «стрельчатый» контур общей конфигурации.

Возвращаясь к готике в архитектуре, необходимо прежде отметить следующее. В эпоху Возрождения инициатива всеобщего прогресса переходит к городам, в которых формируется новое сословие. Построим соответствующую этимологическую цепочку: *бург* или *бюрг* (город) – *бюргер* – *бюргерство* – *буржуазия*.

С появлением этого сословия, что происходило как раз в эпоху Возрождения, начиналась эра господства буржуазных отношений, и город становится центром деловой и духовной активности, центром интенсивного развития всех сторон человеческого существования, в том числе и художественной культуры.

Именно тогда города начинают воздвигать готические соборы как символы своего могущества. Собор являлся средоточием городской жизни, предметом гордости города.

Это было справедливо хотя бы потому, что он являл собой чудо строительной техники, а положенная в его основу смелая и чрезвычайно сложная конструкция (каркасно-нервюрная система) представляет собой одну из вершин мирового зодчества. Подобного рода конструкция позволила перекрывать большие пролёты, прорезать в стенах огромные окна, развивать пространство интерьера по вертикали.

Определяющее качество готической архитектуры – устремление ввысь, всемерный вертикализм, что реализуется через вытянутость всех элементов вверх, через стрельчатые очертания арок и проёмов и как бы вздымающийся лес колонн, шпилей, остроугольных башен и башенок.

Грандиозность и торжественное величие (некоторые соборы выше 150 метров – например, в Кёльне и Ульме, Германия) сочетаются с изяществом силуэта, с ажурностью и лёгкостью форм (не случайно готические здания сравнивают с каменным кружевом). Можно напомнить некоторые типичные сооружения Франции, откуда собственно и повёл своё начало готический стиль: **Реймский собор** (собор Нотр-Дам в Реймсе) и **Собор Парижской Богоматери** (собор Нотр-Дам в Париже).

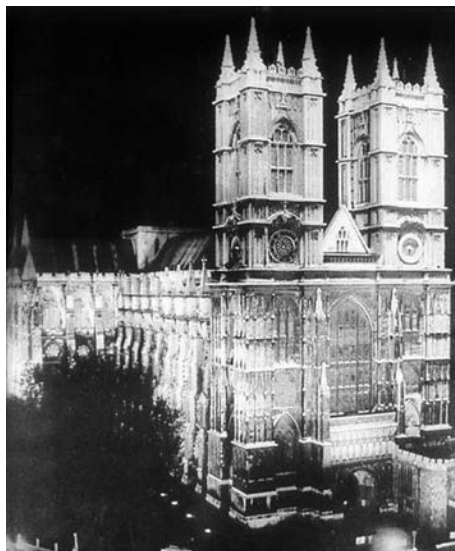


Собор Парижской Богоматери – интерьер (собор Нотр-Дам в Париже)

Почти неотъемлемым компонентом готического собора являлся *витраж*. Искусство витража своей кульминации достигло именно в период готики. Витражи с их исключительной интенсивностью и глубиной цвета создавали неповторимый эффект. Свет, пройдя сквозь цветные стёкла, сказочно преображался. Он наполнял помещение атмосферой таинственности.

Богатство форм и эффектов готической архитектуры дополнительно умножалось благодаря существованию различных её региональных вариантов. Например, для английской готики были характерны массивность, растянутость здания по горизонтали, господство прямых линий (что сказалось и в возведении прямоугольных башен), многосоставность сооружения – оно складывается из многих как бы самостоятельных объёмов.

Чтобы убедиться в этом, достаточно осмотреть панораму **Сити** (центр столицы Британии) и **Вестминстерский собор** (Вестминстер – исторический район Лондона, где находятся королевская резиденция, парламент и правительственные учреждения).



Вестминстерский собор (Лондон)

Англия – это крайний запад Европы. И по контрасту приведём пример готической архитектуры на её восточной оконечности, в Прибалтике. Пусть это будет **костёл св. Анны в Вильнюсе** (Литва, рубеж XVI века), в котором впечатляют исключительная оригинальность облика, его динамизм, скульптурность и гармоничность.

Главный фасад – строго симметричный, лёгкий, грациозный. Изящество общей композиции подчёркнуто необыкновенным мастерством декоративной обработки камня. Наполеон, увидев эту церковь, воскликнул: «Если бы я мог, я поставил бы его на ладонь и перенёс в Париж», – и это говорил человек Франции, которая была родиной готики и дала её классические образцы.

Продолжение следует.