

БОЛЬШИЕ № КНИГИ

Джон Рёскин

СЕМЬ СВЕТОЧЕЙ
АРХИТЕКТУРЫ

ЛЕКЦИИ
ОБ ИСКУССТВЕ

«АЗБУКА»



Джон Рёскин
Семь светочей архитектуры.
Камни Венеции.
Лекции об искусстве.
Прогулки по Флоренции
Серия «Non-Fiction. Большие книги»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67968713

Семь светочей архитектуры. Камни Венеции. Лекции об искусстве.

Прогулки по Флоренции:

ISBN 978-5-389-21929-8

Аннотация

Джон Рёскин (1819-1900) – знаменитый английский историк и теоретик искусства, оригинальный и подчас парадоксальный мыслитель, рассуждения которого порой завораживают точностью прозрений. Искусствознание в его интерпретации меньше всего напоминает академический курс, но именно он был первым профессором изящных искусств Оксфордского университета, своими «исполненными пламенной страсти и чудесной музыки» речами заставляя «глухих... услышать и слепых – прозреть», если верить свидетельству его студента Оскара Уайльда.

В настоящий сборник вошли основополагающий трактат «Семь светочей архитектуры» (1849), монументальный трактат «Камни Венеции» (1851— 1853, в основу перевода на русский язык легла авторская сокращенная редакция), «Лекции об искусстве» (1870), а также своеобразный путеводитель по цветущей столице Возрождения «Прогулки по Флоренции» (1875).

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Семь светочей архитектуры	6
Предисловие к изданию 1849 года	6
Вводная глава	11
Глава I	20
Глава II	56
Глава III	116
Конец ознакомительного фрагмента.	124

Джон Рёскин
Семь светочей
архитектуры. Камни
Венеции. Лекции об
искусстве. Прогулки
по Флоренции

© А. В. Глебовская, перевод, 2009

© Л. Н. Житкова, перевод, 2009

© М. В. Куренная, перевод, 2007

© Н. Г. Лебедева, перевод, 2007

© А. Г. Обрадович, примечания, 2007

© С. Л. Сухарев (наследник), перевод, 2007

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Агтикус“», 2022

Издательство АЗБУКА®

Семь светочей архитектуры

Предисловие к изданию 1849 года

Заметки, составляющие основу нижеследующего очерка, сводились воедино при подготовке одного из разделов третьего тома «Современных художников»². Поначалу я намеревался их расширить, однако если они способны принести практическую пользу, то вред от дальнейшего промедления с публикацией перевесил бы достоинства более тщательной систематизации. В этих моих записях, целиком опирающихся на личные наблюдения, может обнаружиться нечто, существенное и для опытного архитектора; что же касается высказанных на их основе суждений, то здесь я вынужден приготовиться к обвинениям в дерзновенности, каковую нельзя

² Чрезмерная задержка с выходом этого дополнительного тома вызвана была, главным образом, настоятельной потребностью, испытываемой автором, успеть собрать возможно более сведений о средневековых строениях в Италии и Нормандии, ныне уничтожаемых, до того времени, когда процесс разрушения будет окончательно завершён Реставратором или Революционером. Автор всецело оставался поглощён зарисовкой одной стороны здания, тогда как другая сносились каменщиками; не в состоянии он и назвать какой-либо определённый срок публикации заключительного тома «Современных художников»; он может только поручиться, что причиной промедления никоим образом не явится его собственное бездействие. — *Примеч. авт.*

не приписать автору, берущему на себя смелость безапелляционно рассуждать об искусстве, которым он никогда профессионально не занимался. Бывают, однако, случаи, когда глубина переживания не позволяет молчать, а его сила не допускает впасть в заблуждение; категоричность навязана мне обстоятельствами: слишком тяжкие муки испытывал я от вида разрушенных или заброшенных зданий, особенно мне дорогих, и слишком страдал от вида новых, которые мне претят, чтобы с должной сдержанностью излагать доводы, побуждающие меня противостоять мотивам, каковыми руководствовались при порче существующих сооружений или при постройке новых. Я не старался умерить свою настойчивость в провозглашении принципов, твердо мной разделяемых, поскольку в условиях противоречивости и разнобоя современных нам архитектурных теорий мне представляется плодотворным любое *позитивное* мнение, пусть во многом ошибочное, как бесполезны даже сорняки, если они растут на песчаном склоне.

Необходимо, однако, принести читателю извинения за вызванное поспешностью несовершенство иллюстраций. Поглощенный более существенной работой, я хотел сопроводить ими текст ради лучшего понимания хода мысли, однако порой не справлялся даже и с такой скромной задачей: строки, написанные до окончания рисунка, нередко с наивным восторгом превозносят величественную красоту того, что на картинке представлено неясным пятном. Буду признателен

читателю, если он в подобных случаях отнесет мои восторги не к иллюстрации, а к собственно Архитектуре.

Все же, при всей их примитивности и схематичности, эти иллюстрации обладают определенной ценностью, являясь либо копиями набросков, сделанных с натуры, либо (рис. IX и XI) увеличенными и отретушированными дагеротипами, снятыми под моим наблюдением. К сожалению, высокое расположение окна, изображенного на рис. IX, выглядит неотчетливо даже на дагеротипе, и я не могу поручиться за точность воспроизведения деталей мозаики – в особенности тех, что окружают окно и, как мне представляется, выполнены в виде рельефа. Общие пропорции, впрочем, тщательно соблюдены, витки колонн сосчитаны, и впечатление от целого близко к оригиналу в достаточной для иллюстраций степени. За скрупулезность воспроизведения всего прочего я готов поручиться – вплоть до трещин в камне, как и за их число; и хотя небрежность рисунка и живописность, каковая неизбежно проистекает из попыток изобразить старинные здания такими, каковы они на самом деле, могут, вероятно, породить сомнения в точности, эти сомнения не будут оправданы.

Система буквенных обозначений, принятая для тех немногих случаев, где показаны детали здания в разрезе, в ссылках может быть не совсем понятной, однако в целом она удобна. Линия, демонстрирующая направление разреза, если таковой симметричен, обозначена одной буквой, а сам

разрез – той же буквой с черточкой наверху: а. —ā. Если же разрез несимметричен, его направление помечено двумя буквами ā. ā₂ на крайних точках, а сам разрез – теми же буквами с черточками наверху в соответственных крайних точках.

Читателя, вероятно, удивит немногочисленность зданий, на которые я ссылаюсь. Однако следует помнить, что ниже следующие главы есть лишь изложение принципов, проиллюстрированных двумя-тремя примерами, а не трактат о европейской архитектуре; в качестве примеров я обычно указываю либо на особенно любимые мной здания, либо на образцы архитектурных школ, которые, на мой взгляд, описаны менее подробно, нежели они того заслуживают. Я мог бы не менее обстоятельно, хотя и не так точно, как это позволили сделать мои собственные впечатления и зарисовки, проиллюстрировать развиваемые ниже принципы примерами из архитектуры Египта, Индии или Испании, нежели образцами романского и готического стиля в Италии, которые будут по преимуществу предложены вниманию читателя. Однако мои пристрастия, а равно и опыт сосредоточили мои интересы на богатом разнообразии и высокой одухотворенности художественных школ, что простираются обширным водоразделом христианской архитектуры от Адриатики до морей Нортумбрии, ограниченной лишенными особой чистоты школами Испании с одной стороны и Германии – с другой; высшими и главными достижениями этой цепи я полагаю,

во-первых, города долины Арно, представляющие романику и чистую готику Италии; Венецию и Верону, где итальянская готика отчасти смешана с византийскими элементами; и Руан вкуче с нормандскими городами Кан, Байё и Кутанс, в которых мы находим ряд памятников северной архитектуры от романского стиля до пламенеющей готики.

Я желал бы представить больше примеров из нашей раннеанглийской готики, однако никогда не мог работать в наших холодных соборах, тогда как благодаря дневным службам, освещению и курениям в соборах на континенте работать сравнительно легко. Минувшим летом я предпринял паломничество к английским святыням, каковое начал с Солсбери, где после нескольких дней работы почувствовал себя нездоровым: этим мне и приходится оправдывать беглость и несовершенство предлагаемого очерка.

Вводная глава

Несколько лет тому назад автор в беседе с художником, чьи творения являют собой, быть может, единственный в наши дни пример сочетания совершенного рисунка с великолепием колорита, задал ему вопрос: как легче всего достичь этой желанной цели? Ответ был столь же кратким, сколь и исчерпывающим: «Знайте, что вам нужно делать, – и делайте» – исчерпывающим не только применительно к той области искусства, о какой зашла речь; нет, здесь сформулирован великий принцип успеха во всех областях человеческой деятельности: по моему убеждению, неудача вызывается не столько недостатком способов или торопливостью, сколько неясностью представлений о том, что именно нужно делать, и потому если достойна осмеяния, а порой и порицания, попытка достичь совершенства в той или иной области, в то время как трезвое рассуждение показывает, что имеющимися средствами оно недостижимо, то куда более серьезной ошибкой будет, если мы позволим, чтобы оглядка на средства губила наш замысел или – это тоже случается – мешала нам признавать добро и совершенство как таковые. И это стоит особенно хорошо запомнить, так как человеческого разума и совести, подкрепленных Откровением, всегда достанет на то, чтобы, всерьез постаравшись, различить, что правильно, а что нет; однако ни разум, ни совесть, ни

чувство не определяют предел возможного, ибо предназначены они для других целей. Человек не знает ни собственной силы, ни силы своих союзников, а также и того, насколько можно положиться на последних и какого противодействия ждать от противников. Вопрос еще и в том, что суждения человека бывают искажены страстью или ограничены невежеством, однако если то или другое заставит его забыть о долге или истине – в этом будет его собственная вина. Уяснив причины многих неудач, на какие обречены усилия разумных людей – особенно в политической области, я склонен думать, что проистекают они преимущественно именно из названного заблуждения, а не из прочих: прежде чем (а иногда и вместо того, чтобы) определить, что является абсолютно желаемым и справедливым, человек берется исследовать сомнительное, а то и необъяснимое соотношение своих возможностей, шансов, препятствий и необходимых усилий. Ничуть не удивительно, что порой слишком хладнокровный расчет наших возможностей слишком легко примиряет нас с нашими недостатками и даже ввергает в роковое заблуждение, заставляя предполагать, что наши намерения и предположения сами по себе достаточно хороши; иными словами, сама неизбежность сомнений делает их самих чем-то несомненным.

То, что справедливо по отношению к человеческому обществу, представляется мне в равной мере приложимым и к Архитектуре как общественному искусству. Я давно уже по-

чувствовал необходимость ради его развития предпринять целенаправленные усилия с тем, чтобы извлечь из беспорядочного множества предвзятых традиций и догм, каковыми оно было обременено за время несовершенной и несвободной практики, основные неоспоримые принципы, применимые к любому периоду и любому стилю. Связывая технические и художественные элементы столь же существенно, как человеческая природа объединяет душу и тело, архитектура обнаруживает не меньшую неуравновешенность – предрасположенность к преобладанию низшего начала над высшим, к вмешательству конструктивного элемента в бесхитростную простоту мысли. С движением времени эта тенденция, подобно всякому другому проявлению материализма, возрастает, противопоставить же ей нечего, кроме критериев, основанных на частных прецедентах, уже утративших уважение ввиду своей обветшалости; если и не отвергаемые как тиранические, они очевидным образом непригодны для новых форм и функций архитектуры, которые диктуются настоящими сегодняшними потребностями. Насколько многочисленными могут стать эти требования, предугадать трудно: необычные и неотступные, они сопровождают сегодня самую робкую попытку к обновлению. Насколько будет возможно им соответствовать, не принося в жертву основополагающие свойства искусства архитектуры, не подскажут ни расчеты, ни традиция. Нет ни закона, ни принципа, опирающегося на опыт прошлого, который не мог бы быть мгно-

венно опрокинут при возникновении нового условия или изобретения нового материала. Посему наиболее разумный (если не единственный) способ избежать опасности полного исчезновения всего систематического и последовательного в нашей практике и отказаться от стародавних авторитетов, руководящих нашими суждениями, – это временно забыть о растущем множестве конкретных злоупотреблений, ограничений и требований и попытаться определить в качестве ориентиров для каждого нового предприятия некоторые постоянные, общие и незыблемые законы – законы, каковые, будучи основаны на природе человека, а не на его знаниях, обладали бы неизменностью первой и были бы устойчивы к накоплению или неполноте вторых.

Такие законы, вероятно, присущи не одному только отдельно взятому искусству. Сфера их влияния неизбежно охватывает всю совокупность человеческих дел. Однако они видоизменили формы и способы работы в каждой из ее областей, и размах их власти никоим образом нельзя расценивать как уменьшение их весомости. Некоторые стороны этих законов, принадлежащие первому из искусств, я попытался установить на нижеследующих страницах, и, поскольку, верно изложенные, они непременно должны не только охранять против всевозможных ошибок, но и стать мерилom успеха, я думаю, что не притязаю на слишком многое, именуя их Светочами архитектуры; не виню себя и в лености из-за того, что в попытках установить истинную природу и величие их пла-

мении отказываюсь исследовать те слишком частые, иной раз занятные случаи, когда их свет искажается или пригашается.

Если бы такое исследование было предпринято, наша работа наверняка вызвала бы больше нареканий и, вероятно, многое утратила бы из-за ошибок, которых удастся избежать благодаря теперешней простоте ее плана. Но при всей простоте ее размах слишком велик, и придать ей должную завершенность было бы возможно, лишь посвятив данному труду время, которое автор не счел вправе отнять от изучения тех областей, в которое вовлекли его ранее предпринятые работы. Как распределение материала, так и терминология подчинены скорее соображениям удобства, нежели систематичности; первое – произвольно, вторая – непоследовательна; не претендует автор и на то, что здесь разобраны все – или хотя бы ббольшая часть принципов, необходимых для процветания искусства архитектуры. Тем не менее, как заметит читатель, многие весьма важные принципы будут лишь упомянуты в ходе рассмотрения тех, которым в данном исследовании уделено основное внимание.

Более весомые извинения необходимы за гораздо более серьезный промах. Справедливо говорится, что нет ни одной области человеческой деятельности, чьи неизменные законы не имели бы тесной аналогии с законами, управляющими любой другой ее сферой. Более того: как только мы упрощаем для ясности и верности какую-то группу этих практических законов, обнаруживается, что они выходят за рамки

простой связи или аналогии и становятся реальным выражением основного русла могущественных законов, которые правят нравственным миром. Сколь ничтожным и незначительным ни являлось бы то или иное действие, в хорошем его исполнении имеется некий аспект, ставящий его в один ряд с благороднейшими образцами мужественной добродетели; правда, решительность и сдержанность, каковые мы с благоговением чтим в качестве похвальных особенностей существа духовного, накладывают особый, характерный отпечаток на произведения рук человеческих, на движения его тела и на работу ума.

И если, таким образом, всякое действие – вплоть до начертания простой линии или произнесения одного-единственного слога – может обладать определенным достоинством в манере его совершения, что подчас мы одобряем, говоря, что это сделано правильно (правильна линия или верна интонация), то оно может обладать также достоинством и высшего порядка благодаря побуждению, которым оно вызвано. Не бывает действия столь мелкого и столь несущественного, которое не могло бы быть совершено ради великой цели и тем самым облагорожено; не бывает и цели настолько великой, что даже небольшие деяния не могли бы ей способствовать, а они могут совершаться с громадной для нее пользой, и в особенности если это главнейшая из всех целей – угождение Богу. Вот строки Джорджа Герберта:

Мыть пол за счастье те почтут,
Кто помнит Твой закон:
Ведь даже самый черный труд
Тобою освящен.

Следовательно, предлагая то или иное действие или способ его выполнения и настаивая на нем, мы выбираем из двух способов обоснования: один исходит из необходимости или внутренней ценности работы, зачастую ничтожной и всегда необязательной; другой основывается на ее связи с высшими порядками добродетели, на – если на то пошло – угодности ее Тому, кто есть начало всякого добра. Первый метод убеждает, второй решает; правда, кое-кому он может показаться святотатственным, поскольку прибегает к столь весомым доводам, трактуя предметы, ценность которых невелика и преходяща. Я полагаю, однако, что нет заблуждения безрассудней подобного. Святотатство мы совершаем в тех случаях, когда изгоняем Господа из своих мыслей, а не тогда, когда ссылаемся на Его волю по мелким поводам. Лишь ограниченную власть и ограниченный разум нельзя тревожить по пустякам. О сколь бы мелком предмете ни шла речь, испрашивать водительства Божьего есть поступок почтительный, а действовать по собственному разумению – непочтительный; а то, что верно относительно Божества, в равной мере верно и относительно Божественного Откровения. Обращаться к Божественному Откровению как можно чаще – вот в чем состоит истинное его почитание; дерзость же, напротив, в том,

чтобы действовать помимо него; кто чтит его, тот повсеместно его применяет. Мне ставили в вину фамильярное обращение со священными словами. Печально, если я кому-то причинил этим боль; оправдать себя могу только желанием, чтобы эти слова сделались основанием всякого обсуждения и критерием всякого поступка. Мы слишком редко их производим, недостаточно хорошо помним, не слишком преданно следуем им в жизни. Снег, туман, буря исполняют Его слово. Неужели наши дела и мысли легковесней и необузданнее стихий – и мы его забываем?

Посему я отважился, рискуя придать некоторым пассажирам видимость непочтительности, сообщить аргументации более высокое направление там, где таковое явно прослеживалось; и – я просил бы читателя особенно принять это во внимание – не только потому, что считаю это лучшим способом достижения конечной истины, и еще менее потому, что полагаю затрагиваемый предмет гораздо более важным, нежели прочие, но потому, что всякий предмет непременно следует рассматривать – в такие времена, как нынешние, – или в подобном духе, или никак. Ближайшее будущее представляется мрачным и полным тайн; бремя зла, против которого мы должны бороться, возрастает, как напор водного потока. Нет времени для праздной метафизики или развлечения искусствами. Мирские богохульства звучат все громче, земные беды громоздятся день ото дня; и если в обстановке, когда всякий добродетельный человек изо всех сил старает-

ся заглушить кощунства и смягчить невзгоды, уместен будет призыв хоть единую мысль, хоть краткий миг, хоть мановение мизинца посвятить чему-либо иному, кроме самых насущных и тяжких нужд, то тогда нам надлежит, по крайней мере, подойти к вопросам, которыми мы намерены занять читателя, в том духе, каковой стал привычен для его ума, а также в надежде, что час, потраченный на познание того, как предметы, на первый взгляд бездушные, безразличные или ничтожные, зависят в своем совершенствовании от священных принципов веры, истины и послушания, соблюдать которые он стремился всю свою жизнь, – этот час не уменьшит его усердия и не помешает его делам.

Глава I

Свечеч Жертвы

I. Архитектура – это искусство располагать и украшать сооружения, воздвигаемые человеком для различных нужд, так, чтобы вид этих зданий способствовал укреплению душевного здоровья, придавал силы и доставлял радость.

Крайне необходимо с самого начала провести четкое разграничение между Архитектурой и Строительством.

Строить, то есть буквально – крепить, в общепринятом понимании означает соединить вместе и пригнать друг к другу части какого-либо сооружения или помещения значительного размера. Таковы церкви, жилые дома, экипажи, корабли. То обстоятельство, что одно сооружение стоит на земле, другое плавает по воде, а третье опирается на рессоры, не меняет природы названного искусства – если позволено к таковому причислить строительство. Профессионалы в данной области именуется строителями – храмовыми, судовыми и любыми прочими, в соответствии с избранным ими видом деятельности, однако прочность и устойчивость постройки еще не позволяют отнести ее к архитектуре: простое здание церкви, позволяющее с удобством разместить внутри нее необходимое количество верующих, участвующих в богослужении, столь же далеко отстоит от архитектуры, как и постройка удобного экипажа или способного быстро плыть

корабля. Я не хочу сказать, что термин «архитектура» довольно часто – и в некоторых случаях не вполне оправданно – употребляют в таком смысле (например, применительно к кораблестроению), но в подобном толковании архитектура перестает быть разновидностью изящных искусств, а посему предпочтительнее обойтись без слишком широких определений, дабы не впасть в путаницу, которая неизбежно возникнет – и нередко возникала – при распространении принципов, принадлежащих сфере строительства, также и на сферу архитектуры в собственном смысле слова.

Поэтому давайте с самого начала ограничим область применения термина «архитектура» сферой того искусства, которое, допуская и используя требования и методы строительства, накладывает на создаваемые ею вещи свойства и качества быть чем-то прекрасным и достойным почитания, хотя и не являющиеся необходимыми. Никто, полагаю, не причислит к законам архитектуры требования, определяющие высоту бруствера или расположение бастиона. Но если каменный фасад бастиона снабдить неким излишеством наподобие лепного украшения в виде витого орнамента, то в этом мы и должны распознать собственно Архитектуру. Равным образом неосновательно причислять к архитектурным проявлениям зубцы на стенах крепостей, называемые также машикулями, поскольку они представляют собой всего лишь навесную галерею, поддержанную выступом с расположенными снизу отверстиями, использующимися в целях оборо-

ны и отражения противника. Но если снабдить низ этого выступа скругленной кладкой, что заведомо бесполезно, а вершины выемок сделать арочными, с орнаментом в виде трилистника, что тоже не имеет практического смысла, то это будет уже Архитектура. Не всегда легко провести разграничительную линию столь резко: есть здания, которые обликом или расцветкой не притязали бы на архитектурные достоинства; не бывает и архитектуры, которая обошлась бы без строительства, а хорошая архитектура непременно предполагает отличное качество строительства; но ничуть не трудно – и совершенно необходимо – разграничить два эти понятия, осознать в полной мере, что понятие Архитектуры применимо только к тем свойствам зданий, которые находятся за пределами очевидной пользы. Я говорю «очевидной»: разумеется, здания, воздвигнутые во славу Господа или в честь героя, служат цели, достойной архитектурного убранства, но не такой цели, которая бы как-то ограничивала общий план или детали сооружения.

II. Итак, Архитектура как таковая естественно подразделяется на пять основных групп:

Культовая, то есть здания, возведенные во славу Господа и предназначенные для богослужений.

Мемориальная, включающая памятники и надгробия.

Гражданская: все государственные и общественные сооружения, предназначенные для обычного делопроизводства или для развлечений.

Военная, включающая в себя все оборонительные сооружения, находящиеся в общественной или частной собственности.

Жилая, включающая в себя все разновидности жилых домов.

Из тех принципов, которые я постараюсь здесь обосновать (хотя все они, как уже сказано, применимы к каждому периоду в развитии и к каждому стилю искусства архитектуры), иные – и в особенности те, что скорее восхищают, нежели служат руководством, – неизбежно теснее связаны с одним типом зданий, чем с другими, и среди таковых принципов на первое место я бы выдвинул тот духовный порыв, который хотя и может влиять на все типы, все же сильнее всего ощущается в мемориальной и культовой архитектуре, духовный порыв, побуждающий привлекать для строительства ценные материалы именно ввиду присущей им ценности, а не по причине их незаменимости – как жертвенное приношение, желанное нам самим. Мне представляется, что названное чувство не только совершенно отсутствует у тех, кто причастен к возведению современных культовых сооружений, но более того: многими из нас оно расценивается в ряду опасных и, возможно, даже крамольных принципов. Недостаток места не позволяет мне вдаваться в обсуждение многочисленных – и зачастую весьма лицемерных контраргументов, однако я надеюсь, что читателю достанет терпения, чтобы позволить мне изложить простые доводы, како-

вые убеждают меня в том, что названное чувство похвально и справедливо, что оно в той же бесспорной мере угодно Всевышнему и почетно для человека, в какой является необходимым подспорьем при постройке любого сколько-нибудь значительного сооружения, предназначенного для упомянутых нами целей.

III. Дадим, прежде всего, ясное определение тому, что мы назвали Светочем, Духовным порывом, Жертвою. Как я уже сказал, это движение души побуждает нас применять в строительстве самые дорогие материалы единственно ввиду присущей им ценности, а не по причине их полезности или незаменимости. Этот духовный порыв заставляет, к примеру, из двух мраморных изделий – равно пригодных, прекрасных и долговечных – выбрать более дорогое именно потому, что оно дорогое; а из двух украшений, одинаково впечатляющих, остановиться на более замысловатом, дабы оно, не уступая иным, являло бы собой нечто более совершенное и изобретательное. Такое отношение к делу может показаться крайне безрассудным энтузиазмом: или, если определить его менее негативно, как противоположное преобладающему в наше время желанию достигать наибольшего результата с минимальными затратами.

Есть две формы жертвы: первая – это самоотречение как путь к достижению внутренней дисциплины, отказ от любимого и дорогого, не требующий взамен никакого отклика; вторая – желание воздать кому-то почести или же снис-

коть благоволение высокой стоимостью принесенной жертвы. В первом случае действие свершается открыто или тайно, но чаще всего – и, вероятно, это совершенно естественно – тайно, тогда как во втором, как правило, на виду и демонстративно. Первоначально призыв к чистому самопожертвованию нам кажется бесполезным, тогда как, по сути, именно такая жертва нужна нам всегда и всюду гораздо больше, чем мы готовы признать и совершать. Однако, как я считаю, именно потому, что мы не думаем о такого рода жертве как о благе самом по себе, нам столь трудно пойти на него и в тех случаях, когда оно настоятельно необходимо; вместо того чтобы радостно ухватиться за представившуюся возможность, мы принимаемся взвешивать, насколько благо, даруемое нами другим, соизмеримо с тяготами для себя. Как бы то ни было, особо вдаваться в эту тему здесь нет нужды: те, кто готов к самопожертвованию, всегда найдут для этого более возвышенные и более плодотворные пути, помимо связанных с искусством.

Что касается второго направления, главным образом связанного с искусствами, оправданность жертвы вызывает еще бóльшие сомнения; здесь она определяется нашим ответом на самый общий вопрос: действительно ли Бог может почитаться преподнесением Ему неких обладающих ценностью материальных предметов или обращенных к Нему рвения и мудрости, каковые не несут непосредственного блага людям?

Речь идет, заметим, не о том, отвечают ли красота и величие здания какой-либо моральной цели, и не о *результате* затраченного на него труда, но просто о высокой стоимости сооружения – воплощенной в материале, усердии и времени как таковых: спросим, являются ли они, вне зависимости от итога, допустимыми подношениями Богу, воспримет ли Он их поистине воздающими Ему славу? Пока мы пытаемся решить этот вопрос, опираясь на чувства, совесть или разум, ответ будет противоречивым или неубедительным; полноценный ответ возможен единственно при увязке с другим, совершенно иным вопросом: составляет Библия одну или две книги, совпадает ли образ Всевышнего, представленный в Ветхом Завете, с Его образом в Новом Завете?

IV. Самая надежная истина заключается в следующем: хотя отдельные Божественные предписания, определенные свыше для особых надобностей в тот или иной период человеческой истории, могут в другой период той же самой Божественной властью отвергаться, немислимо, чтобы образ Господа, воплощенный в заветах прошлого, при отмене этого предписания мог бы измениться или восприниматься иначе. Бог един и неизменен, угодно или негодно Ему всегда одно и то же, хотя та или иная сторона Его благорасположения в одно время может быть выражена сильнее, нежели в другое, а способ, каким следует Ему угождать, может по Его же милости приспособляться к обстоятельствам смертных. Так, к примеру, было необходимо – для осознания человеком за-

мысла Искупления – изначально упредить его образом кровавого жертвоприношения. Однако во времена Моисея подобное жертвоприношение было угодно Богу ничуть не более, чем ныне; Бог никогда не принимал никакой другой искупительной жертвы, кроме единственной – грядущей; мы не можем питать ни тени сомнения на этот счет: негодность всякой иной жертвы, нежели эта, провозглашена именно тогда, когда требовалась обычная распространеннейшая форма символического жертвоприношения, требовалась самым категорическим образом. Бог – это духовное начало, и почитать Его было возможно только в сфере духа и истины столь же безоговорочно, как в те дни, когда настоятельно предписывалась жертва сугубо традиционная и материальная, так и теперь, когда Он ждет от нас жертвы, приносимой только сердцем.

Наиболее надежный принцип, следовательно, таков: если известные нам обстоятельства, сопровождавшие характер исполнения любого ритуала когда бы то ни было, по рассказам или вследствие обоснованных умозаключений, некогда *угодны* Господу, то же самое будет угодно Ему во все времена, при исполнении всех обрядов, за исключением тех ситуаций, когда позднее выясняется, что ради некоторых целей по Его воле эти обстоятельства должны быть упразднены. Эти доводы обретут еще бóльшую силу, если можно будет продемонстрировать, что подобные условия несущественны с точки зрения их земного смысла, а лишь добавлены к ритуалу,

самому по себе угодному Господу.

V. Поставим вопрос: было ли обязательным для левитского жертвоприношения как символа или ради его пригодности в качестве истолкования Божественного промысла, чтобы жертва обладала ценностью для того, кто ее приносил? Напротив, жертва, которую предвещало левитское жертвоприношение, должна была стать свободным даром Богу; и если предмет, в данном случае приносимый в жертву, стоил дорого или являлся редкостью, это отчасти затемняло смысл жертвоприношения, лишало его сходства с приношением, которое Бог дарует всем людям. Однако условием пригодности жертвы была, *как правило*, ее высокая стоимость: «...не вознесу Господу, Богу моему, жертвы, взятой даром»³. Высокая стоимость сделалась, следовательно, желаемым условием для всех людских подношений во все времена; ибо, если она была угодна Господу однажды, она должна быть угодна Ему всегда, если только впоследствии Он не наложит прямого запрета, чего так и не произошло.

С другой стороны, для образцовой полноты левитского жертвоприношения было ли необходимо приносить в жертву лучшего из стада? Безукоризненность жертвы, несомненно, делает ее особенно значительной для христиан; но была ли она столь выразительна именно потому, что такую жертву действительно и в столь многих словах требовал Господь? Вовсе нет. Божественное требование явно опиралось на те

³ 2 Цар. 24: 24; Втор. 16: 17. – *Примеч. авт.*

же основания, какими руководствовался бы земной повелитель, желая видеть в жертве доказательство уважения к себе. «Поднеси это твоему князю»⁴. А менее ценное подношение отвергалось не потому, что не символизировало Христа или не отвечало задачам жертвенности, но потому, что указывало на скупость со стороны жертвующего, утаивающего от Всевышнего лучшее из своей собственности, которую Он же и даровал; в глазах людей это выглядело прямой неблагодарностью. Отсюда следует неопровержимый вывод: какого рода приношения мы ни сочли бы резонным посвятить Господу (не уточняю, какие именно), условием их приемлемости ныне, как и прежде, является то, что жертвуется самое лучшее.

VI. Но далее: были ли необходимы для правил обрядности, по Моисею, изощренная искусственность и пышность скинии или храма? Были ли необходимы для образцовой полноты того или иного традиционного ритуала голубые, пурпуровые, червленые драпировки? Медные крючки и серебряные подножия? Отделка из кедра, покрытая золотом? Очевидно, по крайней мере, одно: во всем этом таилась огромная и страшная опасность – опасность того, что Бог, столь ими почитаемый, может связаться в умах египетских рабов с теми богами, которым, как они видели, делали сходные подношения и воздавали сходные почести. В наши времена вероятность чувств католика по сравнению с опасностью сим-

⁴ Мал. 1: 8. – *Примеч. авт.*

патии, проявленной израильтянином к язычнику-египтянину⁵, ничтожна, однако та опасность вовсе не была гипотети-

⁵ Вероятность этого сравнительно невелика, но тем не менее она существует и ежедневно увеличивается. Надеюсь, никто не подумает, что я недооцениваю опасность такого сочувствия, хотя я и говорю об этой возможности легко. Я уверен, что основные религиозные убеждения англичан и шотландцев не только не испорчены католицизмом, но и решительно ему противостоят; и, при всей видимости странного и быстрого распространения среди нас ереси протестантизма и влияния папизма, я уверен, что преграда нашей живой национальной веры для них непреодолима. Однако эта уверенность основана только на истинной приверженности вере среди немногих, а не на защищенности нации от греха и наказуемости частичного отступничества. И то и другое в известной мере у нас уже присутствует; и пусть не назовут меня суеверным и неразумным, если я скажу, что беды и горе, которые сейчас испытывает множество людей, тесно связаны с поощрением, которое во многих направлениях дается папизму. Ни один человек никогда не был более меня склонен – в силу естественного характера и опыта общения со многими людьми – к сочувствию отдельным принципам и формам Римско-католической церкви; и в ее порядке есть много такого, что как разумом, так и сердцем я мог бы принимать и поддерживать. Но, признавая эту склонность, я тем не менее настаиваю на том, что в целом вся доктрина и система этой церкви являются в полном смысле антихристианскими; что ее несправедливая и идолопоклонническая Власть есть самая темная чума, которая когда-либо поражала Землю; что вся эта жажда объединения, вмешательства в чужие дела и всеобщего подчинения, ставшая корнем наших нынешних ересей, столь же фальшива в своей основе, сколь и фатальна в своих последствиях; что мы не можем иметь ничего общего с выразителями этой жуткой Лжи; что нам нечего от них ждать, кроме вероломства и вражды; что только если мы будем строго блюсти свою независимость от них, Господь пошлет свое благословение нашей стране в ее не только духовной, но и мирской жизни. То, как тесно было до сих пор соответствие между сопротивлением католицизму, выраженным в наших национальных законах, и честью, которую эти законы нам принесли, было хорошо показано в коротком очерке автора, чьи исследования влияния религии на судьбу наций чрезвычайно серьезны и имеют большой отклик, – автора, как и я, убежденного в том, что Англия никогда не будет снова процветающей

ческой и недоказанной: она роковым образом воплотилась грехопадением в тот месяц, когда они были предоставлены сами себе реально добровольной изменой в продолжение целого месяца, – уступкой греху самого раболепного идолопоклонства, сопровождавшегося, однако, такими подношениями кумиру, какие их вождь очень скоро повелел посвящать Господу. Эта опасность была неотвратимой, постоянной и самого грозного свойства: именно против нее Бог предосте-

страной, что честь ее оружия будет опорочена, ее торговля подорвана, а национальный характер будет деградировать, пока католик не изгнан с того места, которое нечестиво предоставлено ему среди ее законодателей. «Как бы ни было велико число тех, для кого грех – наследие, горе тому, для кого он – выбор. Если Англия, свободная среди всех других наций от тех испытаний, которые на ее глазах изъязвили Европу пожарами и кровопролитием, и просвещенная подлинным знанием Божественной истины, откажется от верности обету, который дал ей эти несравненные преимущества, ее приговор неминуем. Она уже сделала одну остановку, полную опасности. Она совершила главную ошибку, сочтя чисто политическим вопросом то, что было вопросом чисто религиозным. Ее нога уже занесена над краем пропасти. Нужно снова обеими ногами твердо встать на родную почву, иначе от империи останется одно название. Когда темные тучи неумолимо стущаются над политической жизнью – когда усиливаются волнения в Европе и лихорадочная неудовлетворенность у нас, – может быть, даже трудно различить, где живет та сила, которая может возродить утраченное величие наших установлений. Но мощное средство заключено в искренности; и если ни одно чудо никогда не совершалось для неверующих и отчаявшихся, то страна, которая поможет себе, никогда не останется без помощи Небес» (Исторические очерки преп. д-ра Кроули, 1842). Первый из этих очерков – «Англия – оплот христианства» – я настоятельно рекомендую к рассмотрению всякому, кто сомневается в том, что Божественная воля посылает нации за преступления особое возмездие, и из всех преступлений прежде всего – за предательство истины и веры, которые ей дарованы.

рег не только посредством заповедей, угроз и посулов – настоятельнейших, внушительных и неоднократных, но и через временные предписания, столь ужасные, что они едва ли не затмили в глазах избранного Им народа присущее Богу милосердие. Основополагающий смысл каждого учреждавшегося внутри данной теократии закона, Божьего покровительства, каким пользовалось это государство, сводился к свидетельству о ненависти Всевышнего к идолопоклонству – ненависти, сопровождавшей израильтян на каждом шагу во время их скитаний, написанной кровью хананеев, но еще более суровой во мраке их отчаяния, когда дети и грудные младенцы умирали от голода на улицах Иерусалима, а львы умерщвляли свои жертвы в городах Самарийских⁶. И все же предостережение против этой смертельной опасности было облечено не в ту форму, каковая человеческому разумению представлялась бы наиболее простой, естественной и действенной, – то есть изъятием из почитания Божественного Существа всего того, что могло тешить чувства, давать пищу воображению или привязывать идею Божества к определенному месту. Этот путь Бог отверг, требуя для Себя таких почестей и принимая для Себя такое местное обиталище, какие посвящались идолам язычниками. Так как же это можно объяснить? Было ли великолепие скинии необходимо для того, чтобы представить величие Господа и образ Его избранному народу? Как! Нужны ли пурпуровая и червленая

⁶ Плач 2: 11; 4 Цар. 17: 25. – *Примеч. авт.*

шерсть народу, видевшему великую египетскую реку алой от крови после наложенного Им проклятия? Как! Разве светильник из золота и золотой херувим необходимы тем, кто видел громы и пламя окутавшими мантией гору Синай, куда был открыт доступ их смертному законодателю? Как! Разве серебряные крючки и связи необходимы тем, кто видел раступившиеся воды Чермного моря, когда влага встала, как стена, и покрыла колесницы и всадников всего войска фараона? Нет – не так.

Обоснование было одним-единственным и непреходящим: поскольку Завет, заключенный Богом с людьми, сопровождался неким внешним знамением как свидетельством его постоянства и постоянства памяти о Нем, то и принятие этого Завета также должно было быть выражено и отмечено со стороны смертных неким внешним обозначением их любви и покорности, знаком подчинения их самих и их воли воле Божией; а их благодарность Творцу и неизменная память о Нем могли бы найти выражение в качестве постоянного доказательства верности не только закланием первородного из скота, не только приношением земных плодов и десятины, но и всех сокровищ мудрости и красоты: мысли плодотворной и руки трудолюбивой, богатства дерева и тяжести камня, прочности железа и сияния золота.

И давайте же отныне не упускать из виду этот всеобщий и неизменный принцип – можно сказать, и не подлежащий отмене до тех пор, пока люди будут получать земные дары

из рук Господа. Ото всего, чем они обладают, десятая часть должна посвящаться Ему, дабы не был Он ни в чем забыт: приношения искусства и богатства, силы и ума, времени и труда должны вручаться с благоговением; и если существует некая разница между левитским и христианским жертвоприношением, то состоит она в том, что последнее может быть настолько же шире по охвату, насколько оно менее условно по смыслу, и суть его – благодарность вместо жертвенности. Уклонения со ссылкой на то, что Божество якобы не обитает ныне зримо в Своем храме, неприемлемы: если Бог невидим, то только вследствие упадка нашей веры; нельзя согласиться и с отговорками тех, кто утверждает, будто иные требования более насущны и даже более священны: исполняй и этот долг, и всякий другой тоже. Однако на данное возражение – столь же частое, сколь и шаткое – следует ответить более развернуто.

VII. Сказано – и это следует повторять как истину, – что лучшее и достойнейшее жертвоприношение Господу заключается, скорее, в оказании помощи беднякам, в распространении знаний о Нем, в следовании добродетелям, освященным Его именем, более, нежели в вещественных дарах Его храмам. Это несомненно так: горе тем, кто помыслит, будто теми или иными видами и способами приношений можно заместить перечисленные выше! Нуждаются люди в месте для молитвы и в призывах внять слову Господа? Тогда незачем шлифовать колонны и украшать резьбой кафедру проповед-

ника: давайте ограничимся простыми стенами и крышей над головой. Нуждаются люди в домашних проповедях и в хлебе насущном? Тогда нам потребны священники и пастыри, но не архитекторы. Я настаиваю на этом, молю об этом; но давайте пристально заглянем в себя: есть ли у нас действительные основания для медлительности с делом, требующим меньшего труда? Вопрос не в выборе между домом Господа и Его бедняками, но между домом Господа и Его Евангелием. Этот выбор – между домом Господа и нашим собственным. Разве нет у нас полов из цветной мозаики? Причудливых фресок на потолках? Изваяний, помещенных в коридорные ниши? Позолоченной мебели в жилых комнатах? Драгоценных камней в горках? Но была ли хотя бы десятая часть этого богатства принесена в жертву? Все это – знаки (или таковыми они должны быть) достаточной меры богатства, уделенного великим целям человеческой деятельности, остаток которого возможно потратить на предметы роскоши, однако помимо эгоистического наслаждения роскошью существует и другое, более величественное и похвальное, а именно – способность поставить некую долю этого богатства на службу священным целям, принести ее в память⁷ того, что как наше удовольствие, так и наш труд освящены воспоминанием о Нем, давшем нам и силы, и воздаяние. До тех пор пока это не будет осуществлено, мне неясно, как можно владеть подобной собственностью со спокойной душой. Мне непо-

⁷ Числ. 31: 54; Пс. 76: 12. – *Примеч. авт.*

нятно стремление, побуждающее перекрывать аркой вход в наши дома и мостить крыльцо, оставляя в церкви узкие двери и стертый подошвами порог; стремление украшать наши жилища всевозможными дорогостоящими вещами и вместе с тем мириться с голыми стенами и скудным убранством храма. Делать столь суровый выбор приходится нечасто, нечасто требуется и столь большое самоотвержение. Встречаются особые случаи, когда душевное равновесие и умственная активность человека зависят от определенного уровня роскоши в его домашней обстановке, но тогда это подлинная роскошь, которая приносит чувственное наслаждение и хорошо окупается. Во множестве других примеров ни о роскоши, ни о наслаждении ею речь не идет: обычные ресурсы среднеобеспеченного человека не позволяют никаких излишеств, а доступные блага удовольствия не доставляют, и без них вполне можно обойтись. В нижеследующих главах будет показано, что я вовсе не ратую за убожество частных жилищ. Я с радостью придал бы им всяческое великолепие, красоту и ухоженность, где только это возможно; однако отвергаю бесполезные траты на никем не замечаемые ухищрения и прикрасы: потолки с карнизами и двери с имитацией дорогих пород дерева; занавеси, отделанные бахромой, – и тысячи подобных ненужностей; эти предметы вздорным и бессмысленным образом сделались привычными; от их повседневного использования зависит существование целого ряда ремесел, но сами они не доставляли ни единого проблес-

ка радости и не влекли за собой даже малейшей надобности; стóбящие половину жизненных трат, они лишают жизнь огромной доли комфорта, мужественности, респектабельности, свежести и удобства. Говорю, опираясь на собственный опыт: я знаю, что значит жить в хижине с деревянным полом и дощатой крышей и с очагом из слюдяных плит, и уверен, что такая жизнь во многих отношениях гораздо здоровее и счастливее, нежели жизнь между турецким ковром и позолоченным потолком, близ каминной решетки из полированной стали. Не возьмусь утверждать, будто эти предметы обихода всегда неуместны и неправомерны, однако хочу настойчиво подчеркнуть, что десятой части расходов на тщеславные домашние причуды, порой совершенно бессмысленно потраченных на дополнительные неудобства, оказалось бы достаточно для строительства на общие взносы церквей из мрамора во всех городах Англии; такая церковь, радуя взоры даже случайных прохожих, озабоченных повседневными делами, даровала бы благодать и всем, кто только ее завидит, когда возвышалась бы она над скромными крышами, крытыми красной черепицей.

VIII. Я сказал: во всех городах, но я вовсе не призываю строить церкви из мрамора в каждой деревушке; для меня построение богатой церкви – вовсе не самоцель; мне важен духовный порыв, побуждающий ее строить. Церковь совершенно не нуждается в какой бы то ни было внешней пышности: ее сила не в пышности, – напротив, незапятнанная

чистота церкви в определенной степени ей противоположна. Простота приходского алтаря притягательнее величия городского храма, и едва ли это величие могло когда-либо способствовать росту благочестия, однако для строителей храма оно, несомненно, было и впредь будет таковым. Не сама церковь нам потребна, но жертва; не восхищение, но поклонение; не получение дара, но дарение⁸. Вдумайтесь, на-

⁸ Много внимания в последнее время уделяется религиозному искусству, и мы теперь располагаем всевозможными толкованиями и классификациями и его, и основных фактов его истории. Но самый большой вопрос из всех, с ним связанных, остается совершенно открытым: что дало оно истинной религии? Ни по одному другому вопросу я не был бы так рад видеть серьезное и добросовестное исследование – исследование, предпринятое не в состоянии художнического энтузиазма или монашеской созерцательности, но настойчивое, беспощадное и бесстрашное. Я люблю религиозное искусство Италии, как и большинство людей, но есть большая разница между любовью к нему как проявлению индивидуального чувства и отношением к нему как к средству достижения общего блага. Я не имею достаточных познаний, чтобы сформировать хоть какое-то мнение по последнему из этих двух пунктов, и был бы весьма признателен любому, кто помог бы мне это сделать. Тут, на мой взгляд, надо рассмотреть три отдельных вопроса. Первый – каково воздействие внешнего великолепия на искренность и убежденность христианского богослужения? Второй – какова цель живописного или скульптурного изображения в передаче христианского исторического знания или в пробуждении религиозного чувства? Третий – как занятие религиозным искусством отражается на жизни художника? Отвечая на эти вопросы, нам следовало бы отдельно рассмотреть каждое косвенное влияние и обстоятельство и путем самого тонкого анализа отделить подлинное воздействие искусства от воздействия постороннего, с которым оно было связано. Это мог бы сделать только христианин; не любой человек, который зачарован восхитительным цветом и восхитительной выразительностью, но тот, для кого главной целью является подлинная вера и соотнесенная с ней жизнь. Это еще никогда не делалось, и этот вопрос остается предметом бесконечных тщетных споров между партиями,

сколько уяснение этой мысли способно стимулировать благотворительность со стороны лиц, придерживающихся противоположных убеждений, и насколько больше благородства в самой работе. Нет ни малейшей нужды оскорблять взор назойливой, самодовольной роскошью. Изваять пару колонн из порфира, стоимость которого понятна только тем, кто захотел использовать его именно с этой целью; потратить месяц-другой дополнительного труда на отделку капителей, чью изысканность едва ли заметит и оценит по достоинству хотя бы один из десяти тысяч; проследить, чтобы обычная каменная кладка была безупречна и основательна, – для тех, кто способен все это увидеть, этого окажется достаточно, во всяком случае, не будет оскорблять их чувств. Не следует считать такие чувства причудой, а сам поступок бесцельным. Какую пользу принесла дорого купленная вода из Вифлеемского колодца, которой царь Израиля увлажнил прах Одоллама? Но разве лучше было бы, если бы он ее выпил? Какая польза была в пылкой жертве христианки, осуждение которой, впервые произнесенное лживым языком, мы ныне отвергаем как несущее в себе зловещее предзнаменование?⁹ Посему не станем задаваться вопросом, какую пользу принесет церкви наше подношение: для нас в любом случае оно лучше, нежели если бы мы сохранили его для себя. Оно может стать благом и для других, – по крайней мере,

представляющими противоположные предрассудки и темпераменты.

⁹ Ин. 12: 5. – *Примеч. авт.*

вероятность этого сохраняется, хотя мы всячески и со страхом должны гнать прочь даже мысль, что великолепие храма способно существенно повлиять на выгоды от нашего поклонения и силу молитвы. Что бы мы ни предпринимали и какие жертвы ни предлагали бы, пусть сохранится простота первого и не умалится пылкость второй. В том-то и состоит извращенное заблуждение католицизма, прямо противоречащее истинному духу христианского жертвоприношения. Преимущественная задача папистского храма – показная демонстрация: самоцельная отделка наружного вида; вред и опасность католического церковного убранства заключаются не в нем самом, не в его богатстве и не в искусстве его исполнения, о которых низшие сословия просто не подозревают, но в помпезности и мишурности, в позолоте святынь и раскрашенности статуй, в пышно расшитых выцветших одежаниях и скоплении поддельных драгоценностей; все это часто выдвигается в центр внимания ради сокрытия действительных достоинств и величия церковных сооружений¹⁰. О приношении благодарности, вовсе не показном, за какое не ждут награды, не рассчитывают снискать хвалу или купить спасение, католик и понятия не имеет.

IX. Хотя я, разумеется, особенно настоятельно отвергаю

¹⁰ Меня нередко удивляет предположение, что католицизм в настоящем состоянии мог бы либо покровительствовать искусству, либо извлекать из него пользу. Благородные витражи церкви Сен-Маклу в Руане и многих других церквей во Франции совершенно заслонены сооруженными за алтарем огромными нагромождениями позолоченных деревянных лучей с херувимами между ними.

приписывание жертве какой-либо пригодности или полезности помимо той, какой она обладает в силу самого духовного порыва, его вдохновившего, стоит отметить и побочную выгоду, неизменно сопровождающую почтительное следование любому высокому принципу. Начатки плодов требовались от иудея как доказательство его верности, однако приношение таковых тем не менее всегда вознаграждалось умножением его урожая. Обеспеченность, долгая жизнь, спокойствие – вот что становилось обещанной и достоверной наградой за жертву, хотя получение этих благ отнюдь не являлось целью таковой. Десятина, вносимая в житницу, была непременным условием благоденствия, которое едва ли можно измерить. И так должно быть вовек: Бог никогда не забывает приношений любви, и какими бы ни были плоды усилий и трудов, от которых Ему жертвовались первые и лучшие доли, Он увеличит и умножит их семикратно. Итак, хотя религия и не нуждается в искусстве, само это искусство никогда не достигнет расцвета, если изначально не посвятит себя Божественному служению – как со стороны архитектора, так и нанимателя: первого – посредством ревностного, скрупулезного, любовно разработанного проекта; второго – готовностью на затраты, по крайней мере более щедрые, чем при тратах на собственные нужды. Давайте же раз и навсегда четко усвоим этот принцип: как бы его ни пытались отвергать, сколь бы слабо ни сказывался он на практике, насколько ни умалялась бы его святость противодействием тщеславия и эгоизма, его

признание само по себе несет награду, а изобилие средств и богатство интеллекта, коими мы ныне располагаем, придатут искусству новый стимул и воодушевят его силу и жизненность, неведомые нам с тринадцатого столетия. Все это, как я убежден, не может являться ничем иным, как только самым естественным следствием: когда возвышенные духовные силы применены мудро и в религиозных целях, они не могут не дать большую отдачу; попросту говоря, этот принцип надежен; он естественным образом вытекает из подчинения двум главным условиям, к коим обязывает Дух Жертвы: первое – в любом деле необходимо делать все от тебя зависящее; второе – зримые свидетельства труда, вложенного в постройку, умножают его красоту. Вот несколько практических выводов из сказанного.

Х. Касательно первого: для достижения успеха одного этого условия достаточно, и неудачи постоянно нас сопровождают именно потому, что мы им пренебрегаем. Среди нас нет настолько хороших архитекторов, чтобы привычно работать ниже своих возможностей, однако из известных мне зданий, возведенных недавно, нет ни одного, где и архитектор, и строители выложились бы сполна. Это отличительная особенность современного труда. Почти всякая работа в старину была тяжелой. Тяжко трудились дети, варвары, сельские жители, но трудились они всегда с наибольшим напряжением сил. Мы же то и дело работаем с оглядкой на денежную выгоду, готовые при первой же возможности сло-

жить руки, вяло миримся с низкими требованиями, не прилагая особых усилий. Давайте немедленно покончим с подобной работой: отбросим малейшие попытки поддаться соблазну, не позволим себе впасть в добровольную деградацию, а затем невнятно сокрушаться о своих недостатках; давайте открыто сознаемся в собственной бедности или скарденности, но не станем возводить клевету на человеческий интеллект. Вопрос даже не в том, *сколько* должны мы сделать, а в том, чтобы делать лучше. Не будем украшать потолки жалкими, грубо вырезанными розетками с тупыми краями, не будем ставить по обеим сторонам ворот жалкие имитации средневековых скульптур. Такие поделки только оскорбляют здравый смысл и лишают нас способности ощутить благородство прообразов. Положим, на украшение дома предстоит потратить столько-то и столько-то: обратимся к какому-нибудь современному Флакسمану, предложим ему высечь для нас статую, изготовить фриз или капитель – в том количестве, какое позволят нам наши средства, поставив перед ним единственное условие: чтобы они были лучшим творением его рук; поместим эти произведения искусства там, где они будут иметь наибольшую ценность, и этим удовольствуемся. Пусть прочие капители останутся простыми блоками, а прочие ниши будут пустовать. Это несущественно: лучше оставить работу незавершенной, нежели законченной, но плохо. Возможно, что столь изысканные украшения нежелательны: выберем в таком случае менее совершенный стиль, а равно и, если

угодно, материал погрубее; провозглашаемое нами правило сводится к требованию выбирать лучшее из любой разновидности: вместо фриза и статуй Флаксмана отдайте, скажем, предпочтение норманнской резьбе, но пусть эта резьба будет совершенной; если мрамор вам не по средствам, используйте канский камень, однако из наилучшего пласта; если не камень, то кирпич, однако отборный кирпич; всегда предпочитайте лучшее из более простого материала или работы плохому из дорогого материала и дорогой работы, поскольку это не только способ достичь совершенства в любой работе и из любого материала, но это будет и честнее, и скромнее, а кроме того, это соответствовало бы прочим справедливым, прямым и мужественным принципам, применение которых мы рассмотрим ниже.

XI. Мы отметили и еще одно условие: высоко ценятся зримые свидетельства того, что в архитектуру вложен немалый труд. Мне уже доводилось говорить об этом ранее¹¹: тут таится один из главных источников удовольствия, даруемого архитектурой, хотя это удовольствие имеет и свои границы. Нелегко сразу объяснить, почему напрасно потраченная работа с ценным материалом не вызывает у нас ощущения ошибки, но видеть бесцельную трату усилий мастера всегда тяжело. Тем не менее это так: драгоценные материалы могут без счета применяться ради вящего великолепия мало кому видимых сооружений и их частей, но пустой расход че-

¹¹ Современные художники. Часть I, раздел I, глава 3. – *Примеч. авт.*

ловеческого труда воспринимается как нарушение божеских законов; поделиться драгоценным материалом во имя высокой цели иной раз бывает и полезно, а вот тратить бесцельно Божественный дар творческого созидания противно замыслу Творца. Равновесие между духовными усилиями, с одной стороны, и бесплодным их расточением – с другой, вызывает больше вопросов, нежели ответов, если рассматривать их со всей справедливостью и осмотрительностью. Вообще нас задевает не столько бесплодная трата усилий, сколько недомыслие, к ней ведущее; так, мы довольно терпимы к тем случаям, когда, работая ради самой работы, люди делают это вполне сознательно, а не потому, что не знают, как привлечь к ней чье-то внимание. Наоборот: мы испытываем удовольствие, если усилия тратятся из принципа или с целью избежать обмана. Этот закон, вообще-то, следовало бы отнести к другой части нашего исследования, однако нам, вероятно, будет позволено отметить уже сейчас следующее: если некоторые части строящегося здания, скрытые от глаз, являются продолжением других, видимых частей и вдоль этих последних тянется орнамент, то было бы нехорошо не распространить этот орнамент на скрытые элементы; поступить так значило бы обмануть доверие; это касается, например, задней стороны статуи, установленной на фронто́н храма: возможно, никто и никогда не увидит ее, но оставить отделку этой части незавершенной было бы противно правилам. То же относится к орнаменту в темных или потаенных местах,

где лучше сделать лишнее, чем недоделать, и к поясам, идущим по кругу, и к прочим протяженным деталям; это не значит, что орнамент нельзя оборвать, если он устремляется в недоступный угол, но тогда пусть он будет оборван смело и откровенно, каким-нибудь отчетливым завершением, без намеков на то, что он существует там, где его на самом деле нет. Трансепты Руанского собора увенчаны по бокам башнями, и в пазухах свода там имеются розетки с трех видимых сторон, но не с той, которая обращена к крыше. Правомерно ли это – вот вопрос, который имеет смысл обдумать.

ХII. Доступность для зрения, однако, зависит, как следует помнить, не только от местоположения, но и от расстояния: самым прискорбным и неразумным образом труд архитектора теряется именно вследствие чрезмерно утонченной проработки деталей, слишком далеко отстоящих от глаз. Здесь, впрочем, также следует руководствоваться принципом добросовестности: орнамент, который, возможно, предназначен для украшения здания в целом, нельзя отделять скрупулезно там, где он на виду, и небрежно там, где он не виден. Это жульничество и бесчестность. Обдумайте сначала какие архитектурные украшения будут выигрышно выглядеть издали, а какие вблизи, и распределите их соответственно: более изысканные по своему характеру – ниже, перед глазами; другие – поглубже и примитивнее – поместите наверх; если же некой их разновидности предстоит находиться и близко, и на расстоянии, позаботьтесь об отделке – равно грубой

и примитивной в обоих случаях, дабы зритель имел четкое представление о том, что она такое и чего стоит. Так, клетчатый орнамент – и вообще орнамент, посильный для заурядного работника, – может простираться на все здание, однако барельефы, тонкую пластику в нишах и капители следует располагать внизу: здравый подход всегда придаст постройке нужные достоинства, даже при определенной неловкости и неуклюжести исполнения. К примеру, в церкви Сан-Дзено в Вероне барельефы, очень уместные и исполненные значимости, сосредоточены внутри параллелограмма на фасаде, достигая капителей колонн портика. Выше мы видим простую, но в высшей степени очаровательную аркадку, а над ней – только глухую стену с прямоугольными пилястрами. Общее впечатление намного величественней и выгодней, чем если бы весь фасад был изукрашен грубой резьбой и мог бы служить примером того, как обходятся малым там, где нельзя позволить многое. Опять-таки, порталы трансепта в Руане¹² обрамлены изощренными барельефами (о которых я буду говорить подробно ниже), возвышающимися примерно до полуторакратного человеческого роста, а выше находятся обычные и хорошо различимые статуи и ниши. То же самое во флорентийской кампаниле: замкнутая цепь барельефов на самом нижнем ярусе, над ними – статуи, а еще выше

¹² Здесь и далее, удобства ради, под аналогичным наименованием города позволю мне подразумевать находящийся в нем кафедральный собор. – *Примеч. авт.*

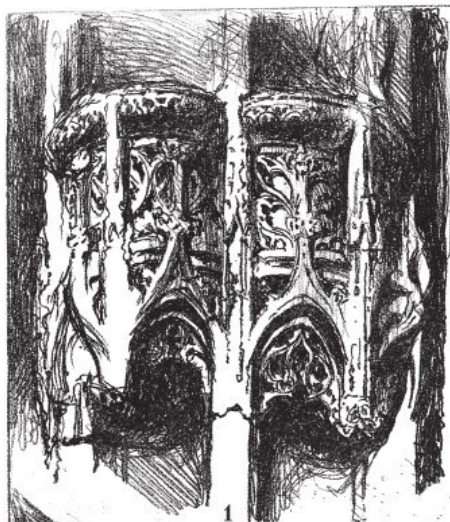
– узорная мозаика и витые колонны, законченно совершенные, как и всё в итальянском искусстве того времени, но тем не менее в глазах флорентийца – неотделанные и грубые в сравнении с барельефами. Наиболее утонченно отделанные ниши и лучшие лепные украшения французской готики располагаются, как правило, на порталах и невысоко поднятых над землей окнах, хорошо доступных глазу; хотя, поскольку самой сутью этого стиля являлся расчет на эффект, достигаемый благодаря избыточности, подчас наблюдается устремленность ввысь, в небо, как на фронтоне западного фасада Руана и в углублении круглого окна-розы за ним, где помещены весьма изощренные лепные украшения в виде цветов, едва видимые снизу и лишь усиливающие игру теней, придающих контрастность выдвинутому вперед фронтону. Примечательно, однако, что изделия эти представляют собой образец дурной пламенеющей готики и обладают извращенными, характерными для Ренессанса признаками как в работе над деталями, так и в самом их применении; тогда как построенные ранее и более величественные северный и южный входы отличаются благородством отделки: ниши и статуи, венчающие северный вход на высоте приблизительно сотни футов от земли, равно грандиозны и незамысловаты при взгляде снизу, но и наверху они отделаны добросовестно и полноценно; очертания их прекрасны, предельно выразительны и столь же искусно доведены до совершенства, как всякое произведение искусства того времени.

XIII. Необходимо, впрочем, помнить, что, хотя украшения каждого старинного здания (насколько мне известно, исключений здесь нет) у цоколя имеют самую тщательную отделку, в верхних частях их часто еще больше. В высоких башнях это совершенно естественно и правомерно: целостность основания здесь так же обязательна, как и расчлененность и проницаемость надстройки; отсюда большая легкость и ажурность позднеготических башен. Уже упоминавшаяся колокольня Джотто во Флоренции – великолепный пример единства этих принципов: утонченные барельефы украшают массивный фундамент, тогда как сквозное кружево верхних окон привлекает взгляд изысканной затейливостью, а все здание увенчано роскошным карнизом. Во всех подобных случаях, когда размещение выполнено удачно, отделка верхней части здания хорошо выглядит благодаря изобилию и затейливости, нижние же части – изысканности; именно так обстоит дело в руанской Тур-де-Бёр, где, впрочем, детали всюду массивны, однако по мере подъема вверх делаются все более расчлененными. Этот принцип нельзя применять с той же уверенностью для главных объемов зданий, однако разбор его выходит за рамки нашей темы.

XIV. Наконец, работа может оказаться растроченной впустую потому, что либо слишком хороша для выбранного материала, либо слишком тонко исполнена и пригодна только для интерьера, что стало, начиная с Ренессанса, вероятно,

одним из худших недостатков современных зданий. Не знаю ничего более тягостного и прискорбного, нежели резьба из слоновой кости, которой инкрустированы *Certosa* в Павии и часовня склепа Коллеоне в Бергамо, думать о которой утомительно и даже просто смотреть на нее мучительно. Причиной тому – не изобилие и не скверное исполнение, напротив, оно искусно и изобретательно: нет, вид у этой резьбы такой, словно она пригодна лишь для хранения не то в инкрустированных деревянных ларцах, не то в выложенных бархатом шкатулках и не способна выдержать ни ливня, ни заморозка. Мы боимся за нее и чувствуем, что массивная колонна, рельефная тень удачно заменили бы всю эту роскошь. Тем не менее даже в подобных случаях многое зависит от того, насколько архитектурная отделка достигает своей цели. Если это действительно *украшение* и возникающая благодаря ему светотень влияет на общий эффект, нас не покоробит открытие, что скульптор от избытка фантазии не ограничился просто бликами, а скомпоновал из них группы фигур. Но если украшение себя не оправдывает, не способно действовать на расстоянии, если при беглом взгляде оно кажется просто ни о чем не говорящей неровностью поверхности, то мы лишь расстроимся, когда, подойдя поближе, обнаружим, что оно стоило не одного года труда, изображает великое множество фигур и историй и было бы лучше рассматривать его через лупу Стенхопа. В том и заключается величие северной готики по сравнению с поздней итальянской. Она достигает по-

чти такой же степени детализации, не упуская собственно-архитектурного смысла, никогда не утрачивает декоративной силы: даже крохотный листок в ней много говорит взгляду, в том числе и на большом расстоянии; а раз так, то не существует ограничений для роскошеств, в которых подобная работа может быть и оправданной, и уместной.



1



2

c



b



a

3



XV. Никаких границ: архитекторы любят говорить о перегруженности украшений деталями. Если украшения хороши, они не вызывают чувства избыточности; если плохи – всегда излишни. Привожу на соседней странице (рис. I, 1) изображение одной из самых малых ниш центрального портала Руана. Этот портал я считаю наиболее совершенным образцом пламенеющего стиля из числа существующих; хотя я вижу в верхней части, в особенности в заглубленном окне, свидетельства упадка, сам портал относится к периоду, свободному от губительного влияния Ренессанса. По обеим сторонам крыльца расположены четыре ряда ниш (каждая с двумя фигурами внизу) высотой от земли до верха арки, с двумя промежуточными рядами ниш большего размера и гораздо более проработанных; кроме того, здесь расположены шесть балдахинов на каждом из внешних столбов. Общее число одних только второстепенных ниш, каждая из которых проработана так, как показано на рисунке, причем в каждом отделении каждой из них представлен различный образчик ажурного узора, составляет сто семьдесят шесть¹³. И однако во всем этом орнаменте не найти ни единого выступа, ни единого флерона, которые были бы никчемны, ни единого на-

¹³ Я, конечно, не изучал все семьсот четыре узора (по четыре в каждой нише), дабы убедиться, что ни один из них не повторяется; но они выглядят постоянно меняющимися, и даже розы подвесных украшений в маленьких нишах с крестовым сводом все имеют разный узор.

прасного взмаха резца; изящество и роскошь целого очевидны – точнее, осмысленны – даже для праздного взора; и вся эта предельная скрупулезность несколько не умаляет величественности, разве что усугубляя тайну прекрасного нерасчлененного свода. Уместность украшений не может служить предметом гордости для одного стиля, как для другого – отсутствие необходимости в них; однако мы не слишком часто задумываемся над тем, что эти самые стили, преимуществом которых считается показная простота, столь привлекательны благодаря контрасту, а став универсальными, наводили бы уныние. Эти стили – скучная повседневность искусства: куда более возвышенными и упоительными восторгами мы обязаны прекрасным фасадам с пестрой мозаикой, где теснятся причудливые фантазии, сонмы смутных образов, многочисленней и чудесней которых не рождал ни один сон в летнюю ночь, эти сводчатые порталы, тесно оплетенные листвой, эти окна-лабиринты из витых кружев и звездчатых просветов, эти неясные громады бессчетных шпичев и увенчанных коронами башен предстают нашим глазам как единственные, быть может, свидетельства веры и благоговейного трепета давних поколений. Все прочее, ради чего строители приносили жертвы, миновалось – все их злободневные заботы, цели, достижения. Нам неведомо, ради чего они трудились, неочевидна для нас полученная ими награда. Победы, богатство, власть, счастье – все исчезло, хотя и куплено было ценой многих горьких жертв. Но от ушедших поколений, от

их жизни, от их земных трудов осталась нам единственная память, единственное их вознаграждение – в виде вот этих серых груд старательно обработанного камня. Наши предки взяли с собой в могилу свои силы, свои почести и свои просчеты, но оставили нам одно – свое поклонение.

Глава II

Светоч Истины

I. Существует явное сходство между нравственностью человека и освещенностью планеты, на которой он живет, – такое же ослабление света по мере отступления к пределам собственных владений, та же существенная удаленность от своей противоположности, тот же неясный сумрак, отделяющий от нее, – не четкая линия, а полоса постепенно сгущающегося мрака, в который погружается мир, – призрачные сумерки души, нейтральная область, где целеустремленность постепенно переходит в фанатизм, умеренность – в нетерпимость, справедливость – в жестокость, вера – в суеверие, и в конце концов все вместе тонет в непроглядной тьме.

Тем не менее, когда сумрак сгущается окончательно, несмотря на смутность и постепенность его наступления, мы можем отметить мгновение заката и, к счастью, можем повернуть тень вспять, заставив ее убывать тем же путем, по которому она надвигалась; но, во-первых, горизонт неровен и неясен, а во-вторых, сам экватор – Истина – это единственная четкая, неразмытая черта, а ее постоянно норовят стереть или проигнорировать, она же и ось земли – облачный столп, тонкая золотая линия, но ее так трудно придерживать – даже тем силам и добродетелям, которые на нее опираются, ее искажают политика и благоразумие, ее затушевыва-

ют доброта и любезность, заслоняет своим щитом храбрость, воображение прикрывает своим крылом, а милосердие за- туманивает слезами. Как же трудно ей сохранять свое влия- ние, если, будучи призвана сдерживать все худшее в чело- веке, она должна также сдерживать и сумбур всего лучше- го в нем, тогда как, с одной стороны, ее постоянно попира- ют, а с другой – от нее отступают, а она с одинаковой стро- гостью отвергает как малейшее, так и грубейшее нарушение своих установлений. Любовь мирится с недостатками, муд- рость терпима к ошибкам, и только истина бескомпромисс- на и непогрешима.

Мы же об этом не задумываемся и не боимся понемно- гу грешить против нее. Ложь мы привыкли замечать толь- ко в ее неприглядности, сквозь призму ее худших намере- ний. Неприятие, которое вызывает у нас ложь, на самом де- ле относится только ко лжи злонамеренной. Мы осуждаем клевету, лицемерие и предательство, потому что они нано- сят нам ущерб, а не потому, что они противны истине. Ес- ли бы не вред и урон, наносимые ложью, мы ничего не име- ли бы против нее, а в виде похвалы она нам даже приятна. И все же клевета и предательство – не самое распростра- ненное зло в мире, они доступны разоблачению и ощутимы только после него. А вот любезная и вкрадчивая ложь, слад- кая лесть, патриотичная ложь историка, предусмотритель- ная ложь политика, пламенная ложь фанатика, сострадатель- ная ложь друга, легкомысленный самообман, свойственный

любому из нас, – все это набрасывает на человеческую природу непроницаемую темную пелену. И мы благодарим тех, кто помог нам проникнуть к истине сквозь эту пелену, как благодарят того, кто вырыл в пустыне колодец. Ибо, к счастью, несмотря на то, что мы сознательно покинули истоки истины, жажда ее знать все-таки нас не покидает.

Моралисты часто путают два понятия, отличные друг от друга: тяжесть греха и его непростительность. Степень вины зависит, с одной стороны, от характера обманутого человека, а с другой – от последствий обмана. Можно ли простить обман или нет – чисто по-человечески – зависит от того, насколько принуждают к этому обману обстоятельства: одни обстоятельства отягчают степень вины, другие же, наоборот, оправдывают обман. И поскольку людям сложно оценить тяжесть вины, равно как и последствия обмана, они предпочитают не давать подобного рода оценок, а обратиться лучше к другим, более явным преступлениям, совершенным под наименьшим давлением обстоятельств. Я нисколько не намерен преуменьшать вину зловредного и злонамеренного лжеца, умышленно прибегающего к обману в корыстных целях; но все же мне кажется, что кратчайший способ борьбы с наиболее вопиющими формами обмана состоит в том, чтобы внимательнее относиться к тем его проявлениям, которые незаметно и безнаказанно вошли в повседневный обиход. Давайте вообще перестанем лгать. Перестанем оправдывать ложь тем, что она безобидна, или незначительна, или непреднаме-

ренна. Откажемся от нее полностью – от самой ничтожной и случайной; вся она, словно мерзкая копоть из преисподней, оседает в наших сердцах, очистимся от нее, не разбирая, насколько она черна и отвратительна. Говорить правду – все равно что грамотно писать – этому можно научиться, только постоянно упражняясь; это зависит не столько от желания, сколько от привычки. Говорить правду и поступать по правде постоянно и неотступно – почти так же трудно и так же похвально, как и делать это под страхом наказания; поразительно, сколь многие готовы ради правды жертвовать жизнью и сколь немногие готовы ради нее терпеть хоть малейшие неудобства в повседневной жизни. И, зная, что из всех грехов, пожалуй, нет ни одного, столь противоположного Божественному началу, добродетели и жизни, как ложь, было бы неслыханной дерзостью запятнать себя ложью просто так, без всякого давления обстоятельств. Стать честным человеком – значит решить для себя, что никакие иллюзии или заблуждения, которые навязывает нам неумолимая жизнь, не бросят тень на наши сознательные поступки и не изменят подлинную сущность выбранных нами идеалов.

II. И если вышесказанное справедливо и мудро, когда мы говорим об истине, то тем более это распространяется и на все, что находится под влиянием истины. Я доказывал необходимость проявления Духа Жертвы в отношении человеческих поступков и удовольствий не потому, что это могло бы продвинуть вперед дело религии, но поскольку сами че-

ловеческие поступки, безусловно, были бы этим бесконечно облагорожены, и я хотел бы находить Дух или Светоч Истины в сердцах художников и мастеров не потому, что верность истине в искусстве могла бы далеко продвинуть дело истины, но для того, чтобы сами искусства и ремесла преисполнились благородства: поистине поразительно, какая власть и непреложность заключена в одном этом принципе и насколько от следования ему или от его забвения зависит возвышение или упадок любого искусства и любой человеческой личности. Я уже пытался показать влияние и силу Духа Истины в живописи, и, думаю, не одну главу, а целый том можно было бы написать о его значении для величия архитектуры. При этом я вынужден удовольствоваться немногими самыми известными примерами, учитывая, что его проявление легче обнаружить в верности истине, нежели в рассмотрении того, что есть истина.

Но прежде необходимо определить, в чем состоит отличие неправды от художественного вымысла.

III. На первый взгляд все царство воображения есть сплошной обман. Однако это не так: воображение всегда обращается к предметам отсутствующим или несуществующим, именно в их познании и созерцании состоит наслаждение и благородство воображения, то есть в сознании невозможности их фактического присутствия или существования в момент их кажущегося присутствия или существования. Когда воображение нас обманывает, наступает безумие. Во-

ображение остается свойством возвышенным до тех пор, пока оно признает собственную идеальность, а переставая признавать ее, оно превращается в безумие. Вся разница состоит в этом признании, в отсутствии обмана. Обладая духовной сущностью, человек наделен способностью выдумывать и созерцать то, чего на самом деле нет, а обладая сущностью нравственной, он должен в то же время сознавать и признавать, что этого на самом деле нет.

IV. Опять-таки, можно считать и считалось, что искусство живописи в целом есть не что иное, как стремление обмануть. Но это не так: напротив, это утверждение определенных фактов наиболее ясным способом. Например: я хочу рассказать о какой-то горе или скале; сначала я стану на словах описывать ее форму. Но слов окажется недостаточно, и я, взяв лист бумаги, попробую ее нарисовать и скажу: «Такова ее форма». Далее: я наверняка постараюсь передать ее цвет, но словами это сделать также не удастся, и я раскрашу рисунок и скажу: «Таков ее цвет». Это может продолжаться до тех пор, пока не возникнет изображение, неотличимое от реального предмета, и видимое присутствие этого предмета доставит нам немалое удовольствие. Это акт воображения, а не обман. Обман может заключаться только в *утверждении* действительного присутствия (которое никогда ни на миг не допускается, не подразумевается и не принимается на веру) или в неправильной передаче формы и цвета (что, увы, нередко происходит и вводит нас в заблуждение). За-

метим также, что обман сам по себе – явление столь разрушительное, что всякая живопись, достигая буквального воспроизведения реальности, начинает деградировать. Я уделил этому внимание в другом месте.

V. Нарушение истины, унижающее поэзию и живопись, по большей части может быть сведено к трактовке предмета. В архитектуре же возможно другое, более явное, более предосудительное попрание истины – прямой подлог, касающийся природы материала или количества затраченного труда. Речь идет о неправде в полном смысле этого слова, которая так же заслуживает осуждения, как любая безнравственность; она одинаково не достойна как архитекторов, так и наций; и повсюду, где бы она ни была распространена и допущена, она служит признаком явной деградации искусства. То, что это не признак худшего – общего отсутствия честности, может быть объяснено только нашим представлением о том странном разделении, которое веками существовало между искусством и всеми другими проявлениями человеческого разума в вопросах совести. Исключение добросовестности из числа качеств, важных для искусства, разрушая само искусство, сводит на нет его способность обнаруживать характер создавшей его нации; иначе сколь странно было бы, что такая нация, известная своей честностью и благородством, как англичане, может допустить в своей архитектуре больше притворства, скрытности и обмана, чем любая другая в наше время или когда-либо в прошлом.

Происходит это по недомыслию, но оказывает на искусство пагубное воздействие. Если бы не было других причин, вызывающих в последнее время неудачи в любом значительном архитектурном начинании, то и одного этого мелкого мошенничества было бы достаточно. Покончить с ним необходимо, чтобы сделать первый решительный шаг на пути к величию; сделать этот первый шаг – несомненно всецело в нашей власти. Если даже мы не в силах создать значительную, прекрасную и оригинальную архитектуру, то мы *можем* создать честную архитектуру: можно простить ограниченность наших возможностей вследствие бедности, уважать строгость целесообразности, но низость обмана не заслуживает ничего, кроме презрения.

VI. Архитектурные подделки можно разделить на три основные категории:

1. Имитация конструктивных элементов и опор, не являющихся таковыми на самом деле; например, висячие орнаменты крыш в поздней готике.

2. Живописное украшение поверхностей, изображающее материал иной, чем тот, из которого они сделаны на самом деле (например, роспись дерева под мрамор), или иллюзорные изображения скульптурных украшений на поверхности.

3. Использование литых или механически изготовленных украшений любого рода.

Одним словом, архитектура будет благородна в той мере, в какой она избежит всех этих подделок. Существуют, одна-

ко, определенные их разновидности, которые в силу частого их применения или по другим причинам не воспринимаются как подделки. Например, позолота, которая в архитектуре не является обманом, ибо там ее никогда не выдают за работу из цельного золота, тогда как в ювелирном деле позолота является обманом, ибо имитирует изделие из чистого золота, а потому обычно достойна осуждения. Таким образом, применение строгих правил подразумевает немало исключений и тонкостей, которые мы попробуем вкратце рассмотреть.

VII. 1. Подделка конструкций. Я упомянул прием, при котором намеренно создается видимость опоры, иной, чем подлинная. Архитектор *не обязан* демонстрировать конструкции; и мы не можем сетовать на него за то, что он их скрывает, как не сетуем мы на природу, которая, создав человеческое тело, скрывает скелет; однако наиболее благородным представится просвещенному взору то здание, которое раскрывает подлинные конструкции, подобно форме тела у животных, хотя от невнимательного взора эта суть скрыта. Своды готического собора не обманывают нас, демонстрируя перенос тяжести на ребра, оставляя заполнению роль простой оболочки. Такая конструкция понятна умному наблюдателю с первого взгляда, а красота ажурной каменной работы только возрастет, если она будет следовать силовым линиям несущей конструкции. А вот если бы промежуточное заполнение было сделано из дерева, а не из камня и побелено, чтобы не отличаться от других поверхностей, это, ко-

нечно, был бы совершенно непростительный прямой обман.

В готической архитектуре есть, однако, некоторый неизбежный обман, касающийся не существа, а оформления несущих элементов. Колонны и нервюры напоминают стволы и ветви дерева, что дало почву довольно нелепым рассуждениям и неизбежно внушает наблюдателю мысль о соответствующей внутренней структуре, то есть о непрерывности волокон, переходящих из корней в ветви, и об упругой силе, направленной *вверх*. То, что на самом деле своды с огромной силой давят на тонкие составные нервюры, стремясь обрушить или разорвать их и выдавить наружу, воспринимается с трудом, а это тем более существенно, когда столбы без дополнительной помощи слишком тонки для такого веса и поддерживаются внешними контрфорсами, как в апсиде собора в Бове и в других образцах более зрелой готики. Возникает вопрос о добросовестности, который мы едва ли решим, не приняв во внимание, что если наш ум обладает представлением о подлинной природе вещей, исключаящим возможность заблуждения, то впечатление, противоположное этому представлению, при всей своей отчетливости является не обманом, а, напротив, законным обращением к воображению. Например, удовольствие, которое мы получаем от созерцания облаков, во многом зависит от впечатления, будто облака представляют собой плотную, светящуюся, теплую холмистую массу; а наше удовольствие от созерцания неба часто связано с тем, что мы рассматриваем

его как голубой свод. Но в обоих случаях мы знаем, что это не так, мы знаем, что облака – это скопления водяного пара или ледяных кристалликов, а небо – это темная бездна. Таким образом, никакого обмана тут нет, а прямо наоборот – есть наслаждение от впечатления явлений. Точно так же, поскольку камни и швы открыты нашему взору и мы не впадаем в заблуждение относительно опорных конструкций, мы должны не сетовать, а восхищаться ловкостью строителей, которые заставляют нас ощущать волокнистость стволов и жизнь, пульсирующую в ветвях. Ничего предосудительного нет и в том, что на самом деле опорой являются внешние контрфорсы, поскольку колонны отчасти соответствуют своему назначению. Ведь наблюдатель обычно понятия не имеет, насколько велик вес сводов, и, следовательно, предосторожности, предпринятые для необходимого распределения нагрузки, являются подробностью, в которую он не вникает. Поэтому, если поддерживаемый вес безусловно не осознается, нет никакого обмана в том, чтобы отвлечь внимание и от основных опор, подчеркнув те опоры, которые соответствуют создающемуся впечатлению тяжести. Ведь колонны на самом деле принимают на себя ту нагрузку, которая им приписывается, а система дополнительных опор не обязательно должна привлекать внимание, как и дополнительные приспособления человеческого или любого другого организма, необходимые для его функционирования.

Но если обстоятельства, связанные с весом, ясно читают-

ся, тогда истина и наше чувство требуют, чтобы и обстоятельства, связанные с опорами, были явными. Ничего нет хуже с точки зрения вкуса или добросовестности, чем притворное отсутствие необходимой опоры – впечатление подвешенности в воздухе или другие подобные уловки и фокусы. В связи с этим мистер Хоуп справедливо порицает расположение основных пилонов Святой Софии в Константинополе. Капелла Королевского колледжа в Кембридже – пример архитектурного обмана более неблагоприятного в силу меньшей величественности самого здания.

VIII. Если предосудительно сокрытие конструкции здания, то еще хуже – введение фальшивых элементов, изображающих функции, которых они на самом деле не имеют. Один из самых распространенных примеров этого – аркбутаны в поздней готике. Их функция – перенести нагрузку с одной опоры на другую, если в соответствии с планом здания необходимо или желательно, чтобы опоры группировались определенным образом; чаще всего такая необходимость возникает при наличии промежуточного ряда капелл или проходов между стенами нефов или хоров и их опорными столбами. Естественный и красивый способ устройства опоры представляет собой круто наклоненную каменную балку, поддерживаемую аркой, свод которой внизу постепенно переходит в вертикальную внешнюю опору, которая в плане не является квадратной, а скорее представляет собой фрагмент стены, расположенной перпендикулярно

поддерживаемой стене и при необходимости увенчанной пинаклем, остроконечной башенкой, для придания ей большего веса. Пример такого сооружения можно видеть в великолепных аркбутанах собора в Бове. В более поздней готике пинакль постепенно превратился в чисто декоративный элемент и широко использовался только как украшение. В этом нет ничего плохого; вполне допустимо строить пинакль просто как красивую башенку; хуже, что и контрфорс тоже превратился в декоративный элемент и стал использоваться, во-первых, без всякой необходимости, а во-вторых, там, где исключалась его функциональность, стал всего лишь связкой не между стеной и опорой, а между стеной и вершиной декоративного пинакля, примыкая к стене в той точке, где его упор, если бы даже он присутствовал, не мог встретить сопротивление. Самый нелепый пример такого варварства, насколько я припоминаю (хотя это отчасти характерно для всех шпилей в Нидерландах), – это фонарь церкви Сент-Уэн в Руане, где прорезанный узорами контрфорс, с его вычурным изгибом, выглядит не более способным принять на себя упор, чем ивовый прутик, а пинакли, огромные и богато разукрашенные, явно вообще не несут никакой нагрузки, хотя стоят вокруг центральной башни, как четверо праздных слуг, каковыми на самом деле они и являются: это всего лишь геральдические символы, если учесть, что центральная башня – всего-навсего корона, поляя внутри, которой подпорки нужны не более чем пустой корзинке. Собственно го-

вора, я не знаю ничего более нелепого и глупого, чем хвалы, расточаемые этому фонарю, одному из самых фальшивых сооружений в Европе. По вычурности узора, характерного для пламенеющей готики в ее последних и самых упадочных формах¹⁴, по замыслу и исполнению он напоминает узоры из жженого сахара на торте и в той же мере заслуживает восхищения. Едва ли найдется хоть один из восхитительно ярких принципов ранней готики, который не был бы со временем постепенно испорчен и превращен в некое подобие самого себя, хотя подчас в его элементах и прослеживается первоначальный замысел, как, например, волокнистая древовидность, утратив свою суть, искаженная и истончавшая, остается только бледным призраком, пародией, имея такое

¹⁴ Мистер Уэвелл отмечает, что фигура лилии, образуемая перемычками узора, всегда свидетельствует о деградации этого стиля. Она встречается в центральной башне собора в Байё, в избытке в контрфорсах собора Сен-Жерве в Фалезе и в маленьких нишах некоторых жилых зданий в Руане. И переоценена не только башня церкви Сент-Уэн. Ее неф – простая имитация, в пламенеющий период, раннеготического расположения; ниши на его столбах являются варваризмами; огромный квадратный ствол проходит через своды боковых нефов, поддерживая столбы нефа – самый уродливый нарост, который мне доводилось видеть на готическом сооружении; узоры нефов – пример самой безвкусной и выродившейся пламенеющей готики; узоры верхнего ряда окон трансепта представляют собой странно искаженную форму перпендикулярного стиля; даже вычурный портал южного трансепта для этого высокого периода является нелепым и почти гротескным со своим листовидным узором и подвесками. В этой церкви нет ничего действительно прекрасного, кроме хоров, легкого трифория и его верхнего ряда окон, круга восточных капелл, деталей скульптуры и общей легкости пропорций; эти достоинства хорошо видны благодаря свободе основной части церкви от любых нагромождений.

же отношение к архитектуре, какое в Древней Элладе тень умершего имела к живому телу вооруженного воина¹⁵.

IX. Возможно, самым богатым источником подделок, которых нам следует ныне остерегаться, стало то, что возникает в «сомнительной форме» и с трудом поддается установлению закона и ограничению, – я имею в виду применение железа. Определение архитектуры как искусства, данное в главе первой, не зависит от используемых материалов. Тем не менее до начала нынешнего века архитектура использовала в основном глину, камень или дерево, в результате чего чувство пропорции и конструктивные каноны целиком или в немалой степени основывались на свойствах этих материалов. Так что переход к использованию металлических каркасов ощущается как отказ от основных принципов архитектуры. Вообще, использование железа так же правомерно, как и использование дерева, и наверняка недалеко то время, когда возникнет новая система архитектурных законов, соответствующая применению металлических конструкций. Но думаю, что вполне разумно сложившиеся вкусы в архитектуре следуют формам, основанным на применении старых материалов. Архитектура начала совершенствоваться раньше других искусств, а в силу жизненной необходимости она и появилась первой, поэтому она всегда, даже у любого самого варварского народа, будет предшествовать овладению навыками, необходимыми для получения или использования же-

¹⁵ Ср. «Илиаду», Σ. 1. 219 и «Одиссею», Ω. 1. 5–10.

леза. Исходные принципы архитектуры сложились в результате использования материалов, доступных в необходимом количестве и находящихся под рукой, а это глина, дерево или камень. Одним из главных достоинств архитектуры является ее историческое содержание, а поскольку последнее отчасти зависит от преемственности стилей, то даже в условиях развития техники останется стремление как можно дольше сохранить формы, основанные на материалах и принципах предшествующих эпох.

X. Все, что касается размеров, пропорций, декора или конструкции, основано на разумном использовании материалов. А поскольку я, как, полагаю, и мои читатели, чувствую, что не способен избежать влияния этих устойчивых представлений, то позволю себе предположить, что истинная архитектура не станет использовать железо как конструктивный материал¹⁶ и что такие сооружения, как чугунный шпиль собора в Руане или железные кровли и опоры наших

¹⁶ За исключением великолепного храма Марса у Чосера. А под холмом, прижат к стене откосной, Был храм, где чтился Марс Оруженосный, Из вороненой стали весь отлит; А длинный вход являл ужасный вид. Там слышен был столь дикий вой и рев, Что ворота дрожали до основ. Лишь с севера сквозь дверь струился свет: Отсутствовал окошка всякий след, Откуда б свет мог доходить до глаза, А дверь была из вечного алмаза, Обита крепко вдоль, и вширь, и вкось Железом; и чтоб зданье не тряслось, Столп каждый изумительных палат, Сверкавший сталью, с бочку был в обхват. («Рассказ рыцаря») Кстати, перед этим дается восхитительное описание *цветового* решения в архитектуре: А с севера на башенке на-стенной Из глыбы алебаstra белопенной С пурпуровым кораллом пополам Диане чистой драгоценный храм Возвел Тезей, как лишь царю под стать.

вокзалов и некоторых церквей, не имеют отношения к архитектуре. При этом очевидно, что металл может, а иногда и должен в определенной мере применяться в конструкциях – в виде гвоздей в деревянных и в виде заклепок и скоб в каменных конструкциях. Не можем мы также отказать готической архитектуре и в праве крепить статуи, шпили или ажурный декор с помощью железных стержней, а если мы допускаем это, то нам придется принять железные цепи Брунеллески вокруг купола собора во Флоренции или сложное железное крепление центральной башни собора в Солсбери¹⁷. Однако, чтобы избежать софизмов, надо отделить зерна от плевел и найти правило, которое поможет нам на чем-то остановиться. Это правило, на мой взгляд, состоит в том, что металл может использоваться в качестве элементов *крепления*, наподобие цемента, но не в качестве *опоры*. Поскольку другие вяжущие материалы часто столь сильны, что камни легче разбить, чем разобщить их по швам, и стена становится сплошной массой, а архитектура при этом не теряет своего лица, то нет причин, чтобы, когда тот или иной народ овладеет знанием и навыками работы с железом, не исполь-

¹⁷ «Этот способ связывания стен между собой с помощью железа, вместо того чтобы делать их из этого материала, чтобы они имели естественную прочность, – против правил хорошей архитектуры не только потому, что железо ржавеет, но и потому, что это обман: металл, прошивая конструкцию, укрепляет ее неравномерно, одна и та же опора может быть в одном месте в три раза прочнее, чем в другом, а на вид все одинаково прочно» (Описание собора в Солсбери, 1668, сэр К. Рен). Что касается меня, то, думаю, лучше связать башню железом, чем поддерживать фальшивый купол с помощью кирпичной пирамиды.

зовать вместо цемента металлические стержни и заклепки, обеспечив равную или бóльшую прочность соединения и не допуская при этом отклонения от буквы и духа архитектуры, сформировавшейся к этому времени. Нет также никакой разницы, если не считать внешнего вида, будут ли применяемые таким образом металлические полосы или стержни находиться внутри стены или на внешней ее стороне, будут ли они продольными или поперечными, лишь бы назначение их было всегда безусловно таково, что позволяло бы заменить ими простую силу цемента. Что касается случаев, когда башенка или оконный проем подпираются или связываются железной полосой, то очевидно, что при этом железо только предотвращает распираение камней боковой силой, что делал бы цемент, имей он достаточную крепость. Но едва железо хоть в какой-то степени заменяет камень, выдерживает тяжесть и собственным весом противостоит распору или в виде стойки или перекладины выполняет работу деревянных балок, как здание, в котором допущено подобное применение металла, перестает быть произведением архитектуры.

XI. Обозначенный таким образом предел является окончательным, и следует с осторожностью приближаться к границе допустимого, ибо хотя оговоренное такими условиями применение металла не может считаться угрозой существованию и сущности архитектуры, но, становясь слишком неумеренным или частым, оно умаляет достоинство произведения и (что особенно важно для нашей темы) его чест-

ность. Ведь хотя зритель не осведомлен о качестве и силе используемого цемента, он будет в целом смотреть на камни как на отдельные элементы, и оценка навыков архитектора будет основываться в значительной мере на представлении об этом и на вытекающих из этого трудностях. Так что всегда достойнее в соответствии с более мужественными и профессиональными приемами в архитектуре использовать камень и строительный раствор сами по себе, обходясь, насколько возможно, весом первого и силой второго, поступаясь иной раз изяществом или признаваясь в слабости, чтобы не достигать первого и не скрывать второе средствами, граничащими с подлогом.

Но если конструкция так изящна и легка, как это бывает в некоторых частях самых прекрасных и совершенных зданий, то пусть она таковой и остается. А если и ее выполнение, и надежность в какой-то мере зависят от использования металла, то не будем порицать такое использование, при условии, однако, что и цемент, и каменная кладка работают в полной мере и не допускают ни малейшей небрежности в надежде на помощь железа. Здесь нужно поступать как с вином, которое следует использовать в качестве добавки, разбавляя его водой, а не в качестве средства утоления жажды.

XII. И чтобы не злоупотреблять свободой, необходимо рассмотреть применение удобной подгонки и скрепления камней, ведь если цементному раствору необходима помощь, ее нужно оказать по возможности без использования

металла, ибо так и надежнее, и честнее. Я не предвижу никаких возражений, касающихся использования в кладке сочленений любого вида по вкусу архитектора, ведь нежелательно видеть здания, составленные наподобие китайских головоломок. Конечно, злоупотребление такой практикой нам не угрожает в силу ее сложности. Совсем не обязательно также, чтобы эти сочленения всегда были выставлены напоказ, демонстрируя зрителю свое назначение, и чтобы ни один основной камень не оказался в положении, которое кажется для него невозможным, ибо загадки тут и там в отдельных деталях могут иногда привлечь взгляд к кладке и вызвать к ней интерес, а также создать восхитительное ощущение некой колдовской силы архитектора. Есть замечательный пример – перемычка бокового портала в Прато (рис. IV, 4), где способ крепления камней, которые зрительно воспринимаются как отдельные друг от друга, – поочередно мрамора и серпентинита – не может быть понят, пока не увидишь их в поперечном сечении снизу. Каждый камень имеет форму, показанную на рис. IV, 5.

XIII. Наконец, прежде чем покончить с вопросом обмана в конструкциях, я напомним бы архитектору, который думает, что я излишне ограничиваю его возможности и свободу, что подлинное величие и высочайшая мудрость состоят, во-первых, в благородном подчинении определенным сознательно налагаемым ограничениям, а во-вторых – во вдумчивом их предвидении. Божественная Мудрость может быть

явлена нам только при встрече и в борьбе с трудностями, которые своей волей и *ради этой борьбы* посылает нам Божественное провидение; и эти трудности, заметьте, встречаются в виде естественных законов и установлений, которые природа могла бы многократно и как угодно нарушать с явной выгодой, но которые она никогда не нарушает, каких бы сложностей и неудобств ни стоило их соблюдение при выполнении поставленных задач. Пример, наиболее отвечающий нашей теме, – это скелет животных. Почему бы более высоким формам жизни не выделять кремний, как *инфузории*, вместо фосфата кальция или, что еще более естественно, углерод, создавая кости из твердого минерала сразу? Слон и носорог, если бы их кости были алмазными, могли бы стать легкими и проворными, как кузнечики, а другие животные могли бы иметь гораздо более грандиозные размеры, чем все нам известные. На других планетах мы, возможно, увидели бы такие существа. Но так назначено Господом, что архитектура животных *здесь* должна быть мраморной, а не кремниевой и не алмазной; и вся целесообразность направлена на достижения наибольшей силы и размера, возможного при таком ограничении. Челюсть ихтиозавра соединена в одно целое и склепана, нога мегатериума имеет толщину в один фут, а голова миодона имеет двойной череп. Мы с нашей мудростью наделили бы ящера стальной челюстью, миодона – чугунным черепом, забыв о великом принципе, о котором свидетельствует каждая тварь: порядок

и система благороднее силы. Но Господь, как ни странно, Сам подает нам пример не только совершенной власти, но и совершенного Повиновения – повиновения Его собственным законам: в неповоротливых движениях этих наименее послушных из Его творений мы видим как Божественный промысел и тот признак вертикальности человеческого существа, «что свидетельствует против него и не меняется».

XIV. 2. Подделка поверхностей. Ее можно определить как создание впечатления некой формы и материала, которые на самом деле не присутствуют, как это часто бывает, когда дерево расписывают под мрамор или создают росписи, имитирующие рельефы. При этом заметим, что их вред состоит всегда именно в преднамеренном обмане, и необходимо точно определить, где он начинается или заканчивается.

Так, например, своды собора в Милане кажутся покрытыми сложным веерообразным рельефом, написанным с большой убедительностью, чтобы издалека в полумраке обмануть невнимательного наблюдателя. Это, безусловно, грубая подделка, она во многом сводит на нет благородство здания в целом и заслуживает самого безоговорочного осуждения.

На сводах Сикстинской капеллы немало архитектурных элементов, написанных в технике гризайль, соседствует с фигурами фресок, и это только увеличивает достоинство всего произведения.

В чем же отличие?

В двух принципиально важных вещах. Первое. Архитек-

тура так тесно связана с этими фигурами и имеет с ними так много общего в отношении формы и светотени, что они воспринимаются как единое целое, и если фигуры необходимо изображать с помощью живописи, то можно писать и архитектуру. Обмана здесь нет.

Второе. Такой великий художник, как Микеланджело, никогда не допустил бы и в этих второстепенных частях своего творения тех вульгарных усилий, которые необходимы для внушения представления об их реальности, и, как ни парадоксально, никогда не написал бы достаточно плохо, чтобы обмануть.

Но если достоинство и недостаток так открыто противостоят друг другу в двух работах, одна из которых так слаба, а другая так великолепна, как роспись сводов собора в Милане и Сикстинской капеллы, то существуют произведения и не настолько великие или слабые, в которых грань между достоинством и недостатком размыта и требует внимательного определения, то есть уточнения границ применения исходного общего принципа недопустимости обмана в передаче формы и материала.

XV. Очевидно, что живопись как таковая не является обманом, она не претендует на подмену материала, существуя на дереве, камне или, что вполне естественно, на штукатурке. Каков бы ни был материал, хорошая живопись делает его более ценным, не обманывая нас относительно характера своей основы. Поэтому нет ничего зазорного в том, что-

бы оштукатурить кирпичную кладку и расписать штукатурку фресками, и это являлось излюбленным и постоянным приемом оформления в различные эпохи. Верона и Венеция ныне лишены более половины своего бывшего величия, которое зависело больше от фресок, чем от мраморной скульптуры. Оштукатуренная стена в этом случае должна рассматриваться как загрунтованная доска или холст. А вот обмазать кирпичную кладку цементом и нанести на цементное покрытие линии, имитирующие стыки камней, – это уже подлог, дело недостойное.

Итак, если использование росписи правомерно, то любой ли росписи это касается? Если роспись признает себя именно росписью и не выдает за что-то иное, то да, но если хоть в какой-то степени ощущение этого утрачивается, если роспись претендует на реальность изображаемого, то нет. Рассмотрим несколько примеров. В Кампо Санто в Пизе каждую фреску окружает обрамление, представляющее собой поразительно изящный плоскостный цветной орнамент – ни в каком случае не претендующий на то, чтобы его приняли за рельеф. Таким образом, плоскостность поверхности не вызывает сомнений, и фигуры, несмотря на то что они изображены в натуральную величину, не вводят нас в заблуждение. А потому художник вправе свободно демонстрировать нам все свое мастерство, уводя нас в поля и рощи, вглубь прекрасного пейзажа, радовать наш взор голубизной далекого неба, не забывая о том, что его главная задача состоит в со-

здании архитектурного декора.

У Корреджо в росписи свода Камеры ди Сан-Лодовико в Парме сплетения виноградных лоз, покрывающих стены, изображены как живые, а заглядывающие в овальные проемы карапузы, написанные сочным цветом, при неярком освещении, кажется, вот-вот выскочат из своего укрытия или спрячутся от нас. Живость их поз и величина всей работы указывают на то, что это роспись, и отчасти избавляют ее от фальши, и тем не менее это произведение явно не заслуживает того, чтобы занять место среди примеров добросовестного и правомерного подхода к архитектурному декору.

В росписи купола собора в Парме тот же художник изобразил Вознесение Марии с такой убедительностью, что купол диаметром футов в тридцать выглядит как обрамленный облаками проем, ведущий на небеса, со множеством толпящихся в нем ангелов. Правомерно ли это? Безусловно, потому что сама тема исключает возможность обмана. Ветви виноградных лоз претендуют на то, чтобы их приняли за настоящие перголы с играющими в них карапузами, а вот застывшие облака и замершие ангелы не скрывают своей рукотворности, здесь художник демонстрирует все свое мастерство, восхищает, а не обманывает нас.

Это правило так же применимо к высоким жанрам, как и к прикладным, и не следует забывать, что великому художнику прощается больше, чем простому декоратору, главным образом потому, что первый из них не может настолько

нас обмануть, что доказывает последний рассмотренный нами пример с Корреджо, на месте которого более слабый художник постарался бы подменить реальность. Существуют, однако, в оформлении комнат, вилл или беседок некоторые вполне допустимые хитрости подобного рода, например пейзаж, изображенный в конце аллеи или галереи, или небесный свод на потолке, или роспись, продолжающая архитектуру стен в высоту, – все это может доставлять удовольствие и быть весьма кстати в местах, предназначенных для отдыха, и приемы эти имеют вполне невинное свойство, если относиться к ним как к игре.

XVI. Что касается фальсификации используемых материалов, то здесь все гораздо проще и правило действует более непреложно: любые имитации являются подделкой и совершенно недопустимы. Подумать только, сколько времени и средств потрачено на имитацию мрамора на фасадах магазинов в одном только Лондоне, сколько сил потрачено зря на бессмысленное украшательство, которое не радует, а только режет глаз, противоречит удобству и чистоте и даже самоцели коммерческого искусства – привлечению внимания. Но насколько более недопустимо это в высокой архитектуре! Я взял за правило в данной работе воздерживаться от обвинений по адресу кого бы то ни было, но да будет мне позволено при всем том искреннем восхищении, которое вызывает у меня прекрасная архитектура Британского музея в целом и его входа в частности, выразить также сожаление по пово-

ду того, что благородный гранит основания лестницы сменяется на ее площадке имитацией, тем более недопустимой, что она очень похожа на подлинный материал. Единственный эффект, достигаемый при этом, – сомнение в подлинности камня в нижней части лестницы, да и вообще любого куска гранита, который может вам встретиться в дальнейшем. После этого начинаешь сомневаться даже в подлинности колоссов Мемнона. Но при всей оскорбительности для благородной архитектуры это не так страшно, как то равнодушие, с которым в наших современных дешевых церквях мы позволяем декораторам воздвигать вокруг алтаря размазанные обрамления и фронтоны и таким же образом раскрашивать те карикатуры на колонны, которые возвышаются над скамьями. Это не просто дурной вкус, это тяжкий и непростительный грех тщеславия и лукавства, протаскиваемый в храм Божий. Главное требование, которое мы должны предъявлять к церковному убранству, это простота – отсутствие жеманства, уловок и кичливости. Если мы не можем сделать убранство храма красивым, то не будем хотя бы его портить, и если мы многое не позволяем архитектору, то не будем чересчур снисходительны к оформителю. Если использовать камень и дерево, беленые, если угодно, для чистоты (белый цвет всегда сопутствовал всему самому благородному и сам преисполнился благородства), то любая безвкусица окажется невозможной. Я не припомню ни одного примера святотатственного, оскорбляющего вкус уродства в

самой простой сельской церквушке, где видишь только голый необработанный камень и грубо отесанное дерево, а в оконных переплетах – простое стекло. А тут – полированный стук на стенах, плоский потолок с украшениями для вентиляционных отверстий, зарешеченные окна с аляповатым обрамлением и матовыми стеклами в квадратных переплетах, позолоченное или бронзированное дерево, крашеное железо, уродливая ткань занавесей и обивка сидений, подголовников, алтарного ограждения, дешевые бирмингемские подсвечники, а сверх того, тошнотворная зелень или желтизна поддельного мрамора – и заметьте: все закамуфлировано под нечто другое, все подделано. Кому все это может нравиться? Кто может это оправдывать? Кто это создает? Я никогда не встречал людей, которым бы это действительно *нравилось*, зато встречал многих, кто считает, что это не важно. Для религии, возможно, это действительно не важно (хотя невольно напрашивается мысль о том, что многим, как и мне, такие вещи очень мешают обрести душевный настрой, необходимый для присутствия на богослужении), а вот для общего состояния нашего ума и чувств – еще как важно. Ведь мы готовы безоговорочно принимать, если не обожать, любые материальные предметы, которые привыкли связывать с верой, так будем ли мы готовы разоблачать или порицать лицемерие, убожество и подделку где бы то ни было еще, если мы позволяем предметам, относящимся к самой важной сфере нашего существования, подвергаться профанации столь яв-

ной и вопиющей.

XVII. Роспись, однако, – не единственный способ сокрытия материала, точнее, его подделки. Просто скрыть, как мы убедились, вовсе не преступление. Побелка, например, хотя ее часто (отнюдь не всегда) осуждают как сокрытие, не может расцениваться как подделка. Она не притворяется другим материалом и ничего не приписывает тому, что находится под ней. Золочение, в силу его частого использования, стало столь же невинным. Оно воспринимается как то, чем и является на самом деле, – просто как тонкое покрытие, и поэтому нет ничего предосудительного в его использовании. Я не говорю, что оно целесообразно, им слишком часто злоупотребляют для придания великолепия, и вряд ли положительным эффектом от применения золота компенсируется то негативное отношение, которое вызывается его частым созерцанием и вечными сомнениями в подлинности, которые мы испытываем при виде этого материала. Наверное, золото не предназначено для того, чтобы часто представлять нашему взору, им надо любоваться изредка, как драгоценностью, и подчас хочется, истолковывая известную поговорку буквально, чтобы блестело только то, что золото, а вернее, чтобы то, что не золото, и не блестело. Тем не менее сама природа не обходится без подобных уловок, используя свет, и я слишком люблю старое святое искусство, чтобы расстаться с его золотым блеском и сиянием; только использовать золото надо с уважением, чтобы выразить великоле-

пие или святость, а не в расточительном тщеславии, не для оформления вывесок. Однако о целесообразности его применения в большей степени, чем цвета, мы здесь говорить не будем, поскольку пытаемся определить, что правомерно, а не что желательно. Вряд ли стоит останавливаться на других, менее распространенных способах маскировки поверхности, таких как лазуритовый порошок или мозаичные имитации цветных камней. К ним относится то же самое правило: любая подделка предосудительна, и неправомерность ее только усугубляется крайним уродством и недостаточной откровенностью таких способов, которые в последнее время используются при реставрации, от которой пострадала добрая половина зданий в Венеции, когда кирпич штукатурили и расписывали прожилками, имитируя мрамор. Но есть еще одна разновидность вымысла в архитектуре, настолько распространенная в определенные периоды, что на ней следует остановиться особо. Я имею в виду облицовку кирпичных стен ценными породами камня.

XVIII. Не секрет, что церкви, на первый взгляд построенные из мрамора, почти всегда на самом деле только облицованы мрамором, который крепится на шероховатой кирпичной стене, специально для этого подготовленной, и то, что кажется цельными массивными глыбами, на самом деле только тонкий внешний слой.

Совершенно очевидно, что при этом вопрос правомерности решается так же, как и с золочением. Если вполне по-

нятно, что мраморная облицовка не претендует на то, чтобы восприниматься как мраморная стена, тогда ничего плохого в ее использовании нет. Очевидно также, что в отношении таких полудрагоценных камней, как яшма или серпентинит, облицовка – единственно возможный способ, ибо иначе использование такого материала в количестве, достаточном для строительства, было бы не только излишне расточительным и вызывающим, но подчас и просто невозможным. Ничего нельзя также возразить против облицовки и с точки зрения ее долговечности, опыт показывает, что облицовка отлично сохраняется в течение не менее длительного времени, чем любой вид каменной кладки. Таким образом, облицовку надо рассматривать просто как разновидность мозаики большого масштаба с основой из кирпича или другого материала, и при наличии прекрасного облицовочного камня этот способ надо только приветствовать и широко применять. Однако если мы предпочитаем колонну, когда ее ствол представляет собой монолит, и если мы не жалеем о затраченном материале и расходах, создавая предметы из чистого золота, серебра, агата или слоновой кости, то, думаю, справедливо будет и стены оценивать выше, если они сплошь состоят из благородного материала. И если справедливо взвесить требования двух принципов, о которых мы до сих пор говорили, – Жертвы и Истины, то следует иной раз лучше поступиться внешним украшением, чем уменьшить логичность того, что мы делаем. Добросовестное, вдумчивое от-

ношение к сути вопроса привело бы к более значительным достижениям в проектировании, к более бережному, внимательному и менее расточительному отношению к декору. Не следует также забывать, учитывая все приведенные соображения, что, рассматривая пределы допустимого, мы не поставили предела той высокой прямоты и честности, которая всегда правомерна. При этом справедливо, что нет никакой подмены, а есть много красоты в настенных росписях, и правомерно изображение картин или узоров на любых поверхностях, которые нуждаются в украшении. Но справедливо также, что это, по существу, не архитектурные приемы, и хотя мы не можем сказать, будто существует прямая опасность в их чрезмерном использовании, учитывая, что они *всегда* широко использовались в эпохи наибольшего расцвета искусства, тем не менее они разбивают произведение на две разнородные составляющие, из которых одна более долговечна, чем другая, со временем меркнущая и оставляющая первую голой и пустой, если только та сама по себе не обладает очевидными достоинствами. Вот эти-то долговечные достоинства я бы и назвал сутью архитектуры, и только при условии их неприкосновенности можно прибегать к дополнительным возможностям живописи, которые будут радовать нас какое-то время, но отнюдь не так долго, как более стойкая из двух упомянутых составляющих. Истинные цвета архитектуры – это цвета природного камня, и хотелось бы видеть полное раскрытие его возможностей. Богатейшее раз-

нообразии оттенков – от бледно-желтого до пурпурного с переходом через оранжевый, красный и коричневый – все в нашем распоряжении, так же как любые оттенки зеленого и серого, а располагая ими и чистойшей белизной, какого совершенства мы могли бы достичь! А какое бесконечное разнообразие всевозможных пород пестрого камня! А если нужны более яркие цвета, возьмем цветное стекло или золото, покрытое стеклом в виде мозаики – столь же долговечной, как и природный камень, и не теряющей от времени своего блеска, – а художникам предоставим расписывать погруженные в полумрак лоджии и внутренние помещения. Таковы подлинные и честные приемы строительства. Если же это невозможно, то не будет зазорным прибегнуть к помощи красок, только не следует забывать при этом, что придет время, когда краски потускнеют и поблекнут и здание останется обескровленным, умирающим, как рыба, выброшенная на берег. Пусть будет меньше яркости, но зато больше долговечности. Прозрачный алебастр церкви Сан-Миньято и мозаики собора Святого Марка все так же, как прежде, исполнены теплого ясного света под лучами утреннего или вечернего солнца, а вот краски наших соборов потускнели, как радуга от набежавшего облака. Храмы, чья лазурь и пурпур когда-то пылали над мысами Эллады, утратив свои краски, белеют как снег, неподвластный теплу зимнего солнца.

XIX. Последний вид обмана, который, как мы помним, следует осудить, – это замена ручной работы отливкой или

машинным способом изготовления, то есть технические приемы фальсификации.

Существует две причины, и обе веские, свидетельствующие против этой практики: первая состоит в том, что отливка и машинное изготовление не обеспечивают достаточно высокого качества работы, другая причина в том, что они являются подделкой. О качестве я буду говорить в другом месте, учитывая, что, очевидно, нет особых причин отказываться от данной техники, если нет другого выхода. А вот обман, который, на мой взгляд, гораздо хуже, заслуживает решительного и безусловного осуждения.

Украшения, как я не раз отмечал, привлекательны для нас в силу двух причин: во-первых, это собственно красота их форм, которые, как мы попробуем предположить, одинаковы, независимо от того, созданы ли они вручную или машинным способом, а во-вторых – это ощущение затрат человеческого труда и внимания. Насколько важен этот последний фактор, мы с очевидностью можем судить, учитывая, что не существует ни единого пучка травы, растущего где-нибудь в трещине камня среди развалин, который не обладал бы красотой, во всех отношениях *почти* равной, а в некоторых отношениях и неизмеримо большей, чем красота самого совершенного его изображения в камне; и что весь наш интерес к творению камнереза, все наше ощущение сложности этого творения (хотя каждая травинка в десять раз сложнее), его изящества (хотя травинка в тысячу раз изящнее), его восхи-

тительности (хотя травинка в миллион раз восхитительнее) – все это проистекает из нашего представления о том, что перед нами создание бедного, простого трудолюбивого человека. И подлинный восторг, который оно у нас вызывает, основан на том, что мы видим в нем отражение чьих-то мыслей, устремлений, усилий и переживаний – результат борьбы и радость победы. Все это *может* прочесть здесь опытный взор, все это мы подспудно принимаем на веру, предполагаем и подразумеваем. И в этом состоит ценность вещи, как и всего, что мы называем драгоценным. Ценность алмаза заключена в представлении о том времени, которое необходимо затратить, чтобы его добыть, а ценность украшения – в представлении о времени, которое необходимо затратить на его изготовление. Кроме того, украшение имеет собственную ценность, которой лишен алмаз (ведь алмаз обладает не большей красотой, чем кусок стекла), но сейчас речь не об этом. Я рассматриваю и то и другое с одинаковых позиций и думаю, что украшение ручной работы обычно не проще отличить от изготовленного машинным способом, чем отличить алмаз от страза, более того, даже профессиональный взгляд камнераза или ювелира может подчас обмануться, ибо тут требуется пристальное изучение. И все же, подобно тому как женщина со вкусом не станет носить фальшивые драгоценности, так и добросовестный мастер с пренебрежением отнесется к поддельной работе. В ней заключен явный и непростительный обман. Вы используете то, что

претендует на ценность, которую на самом деле не обладает, претендует на высокую цену, не являясь тем, за что себя выдает. Это подлог, пошлость, наглость и грех. Долой фальшивку, вырвем ее с корнем, пусть лучше на стене останется зияющая дыра, вы платили не за такое, вы не станете это терпеть, вам это ни к чему! Никому на свете не нужно украшательство, нужна цельность. Никакие самые хитроумные способы изготовления подделок не стоят обмана. Оставьте голыми дощатые стены или глинобитные, если надо, но не покрывайте их подделкой.

Вот основной закон, и я считаю его наиболее непреложным из всех, о которых я говорил, а описанную разновидность нечестности – самой недостойной и самой ненужной, ибо излишние украшения сами по себе безвкусны и бесполезны, а потому если они еще и поддельны, то это уже откровенное безобразие. Надо сказать, однако, что из данного общего правила могут быть сделаны некоторые исключения с учетом конкретного материала и его применения.

XX. Например, при использовании кирпича: если изначально понятно, что он изготавливается по шаблону, то почему бы не изготавливать его по шаблону различной формы. Это не обернется подделкой под резьбу и потому не будет вводить нас в заблуждение, обманывать наше доверие. В равнинных областях, удаленных от мест добычи камня, фигурный кирпич может с полным правом и весьма успешно применяться в художественном оформлении, даже самом сложном и

изысканном. Декор из фигурного кирпича в оформлении палатцо Пеполи в Болонье или рынка в Верчелли входит в число интереснейших достопримечательностей Италии. То же самое относится к изразцам и майолике; первые в причудливой, но удачной форме использовались в архитектуре Франции (цветные изразцы помещались в ромбовидные промежутки в перекрестье балок), а вторые великолепно применялись в Тоскане во внешних рельефах работы семейства делла Роббиа, которых подчас можно упрекнуть в неоправданности и несбалансированности цвета, но ни в коем случае нельзя осудить за использование материала, который при всех своих недостатках превосходит любой другой по долговечности эффекта и, возможно, требует даже большего мастерства, чем работа с мрамором. Все дело в том, что не характер материала, а отсутствие человеческого труда способно обесценить предмет, поэтому кусок терракоты или гипса, над которым потрудились человеческие руки, дороже всего мрамора Каррары, обработанного машинным способом. Конечно, и человек может работать механически, и это обычное дело, и даже ручная работа может иметь все признаки машинной – о разнице между живой и мертвой ручной работой мы поговорим позднее, но все, чего я хочу сейчас и что всегда в нашей власти, – это чтобы мы признавались в своих действиях и их результате; и если мы используем камень, а применение камня всегда предполагает ручную работу, то мы не должны обрабатывать его машинным способом; точно

так же не должны мы использовать искусственный камень, отлитый в форму, или лепные украшения, окрашенные под камень или подделанные под него, как, например, лепнина во внутреннем дворе палаццо Веккио во Флоренции, бросающая тень подозрения на любую часть всего здания. При этом мягкие или плавкие материалы, такие как гипс, железо и бронза, поскольку их использование всегда предполагает отливку или штамповку, могут применяться как нашей душе угодно, учитывая, что произведения, изготовленные из них, приобретают или утрачивают свою ценность именно в зависимости от степени затрат ручного труда, то есть от того, насколько явственно просматривается ручная работа, затраченная на изготовление для них формы. Однако, на мой взгляд, ничто не нанесло такого ущерба нашему национальному чувству прекрасного, как постоянное использование чугунных украшений. Железные украшения, обычно применявшиеся в Средние века, были настолько просты, насколько эффективны, они состояли из растительных узоров, вырезанных из листа железа и изогнутых по усмотрению мастера. В отличие от них, нет более холодных, нелепых и примитивных украшений, столь абсолютно не способных передать тонкую линию или нюансы, чем украшения из чугуна. И хотя в отношении правдивости нам не в чем их упрекнуть, поскольку мы всегда с первого взгляда безошибочно отличаем их отковки или чеканки и они не выдают себя за другой материал, я уверен, что никакая нация не может надеяться на

успешное развитие искусства, если она позволяет себе заменять истинные элементы декора грубой дешевкой. О бесполезности и ничтожности этого я поговорю более подробно в другом месте, а сейчас замечу только в общем, что, даже будучи вполне честными и допустимыми, чугунные украшения никогда не вызывают у нас чувства гордости или восхищения и их ни в коем случае не следует применять там, где они будут казаться изготовленными из какого-то другого, более благородного материала или будут сочетаться с высокохудожественной работой, тем самым ее дискредитируя.



II. Фрагмент собора в Сен-Ло, Нормандия

Таковы, на мой взгляд, три основных вида обмана, развращающие архитектуру; существуют, однако, и другие, менее явные, от которых можно защититься не столько с помощью определенного закона, сколько вооружившись духом мужественности и искренности. Ибо, как уже отмечалось ранее, существуют определенные способы введения в заблуждение, касающиеся только впечатлений и идей, из которых иные могут иметь действительно положительный эффект, как, например, упоминавшееся уже впечатление древовидности готического нефа, но большинство которых являются лишь надувательством и компрометируют любой стиль, в коем преобладают, а преобладать они начинают сразу, едва только допускаются, имея способность поражать воображение как недалеких архитекторов, так и невзыскательных зрителей. Точно так же неразвитые и ограниченные умы восхищаются тем, что их смогли обмануть, или тешат свое тщеславие тем, что смогли обнаружить обман. И когда при этом демонстрируется такая ловкость рук в работе с камнем или в архитектурном решении, которая сама по себе становится предметом восхищения, то может оказаться, что, идя по этому пути, мы будем все дальше отклоняться от уважительного и внимательного отношения к подлинным ценностям в искусстве и в конце концов придем к его полному бессилию и деградации. И против этого нет другого средства, кроме полного

презрения ко всему показному и изощренному в искусстве и стремления вложить всю свою фантазию в правильное соотношение масс и форм, заботясь о внешнем оформлении их взаимодействия не больше, чем великий живописец заботится о том, как его кисть наносит удары по холсту. Нетрудно было бы привести множество примеров опасности вышеуказанных тщеславных ухищрений, но я ограничусь рассмотрением одного, которое, на мой взгляд, послужило причиной падения готики в Европе. Я имею в виду систему пересекающихся профилей. И, учитывая большую важность данного вопроса, да простится мне, что, боясь наскучить читателям, я ограничусь изложением его сути.

XXI. Прежде всего, однако, я должен обратиться к соображениям профессора Уиллиса о происхождении готического узора, приведенным в шестой главе его «Средневековой архитектуры», поскольку эта публикация, которая меня немало удивила, как и любые подобные попытки, реанимирует непростительно абсурдную теорию происхождения узора как имитации растительных форм – непростительно, говорю я, потому что самое поверхностное знакомство с ранней готической архитектурой указало бы защитникам этой теории на тот простой факт, что имитация органических форм убывает строго в соответствии со степенью временной отдаленности архитектурного сооружения, а в самых ранних примерах и вовсе отсутствует. У того, кто знаком хотя бы с одним рядом исторически следовавших друг за другом об-

разцов, не может быть ни тени сомнения в том, что узор явился результатом постепенного увеличения выреза в каменной поверхности, которая, обычно поддерживаемая центральной колонкой, помещалась в вершине свода окна в ранней готике. Профессор Уиллис, возможно, слишком категорично ограничивается рассмотрением двойной под-арки. Я привожу на рис. VII, 2 интересный пример грубого выреза в виде простого трилистника в церкви Эремитани в Падуе. Но более частая и типичная форма – это форма двойной под-арки, которую украшают различные прорезы между ней и верхней аркой, простой трилистник под круглой аркой мужского монастыря в Кане¹⁸ (рис. III, 1), очень пропорциональный четырехлистник в трифории собора в Ю и в хорах собора в Лизьё, четырехлистники, шестилистники и семилистники в башнях трансепта в Руане (рис. III, 2), неловкое сочетание трилистника и маленького четырехлистника сверху в Кутансе (рис. III, 3), затем многократное повторение тех же фигур, стрельчатых или округлых, дающее весьма неуклюжие формы каменного промежутка (рис. III, 4 в одной из капелл собора в Руане и рис. III, 5 в одной из капелл в Байё), и, наконец, утончение каменных нервюр, достигающих состояния, подобного тому, которое мы видим в великолепной типичной форме верхнего ряда окон апсиды в Бове (рис. III, 6).

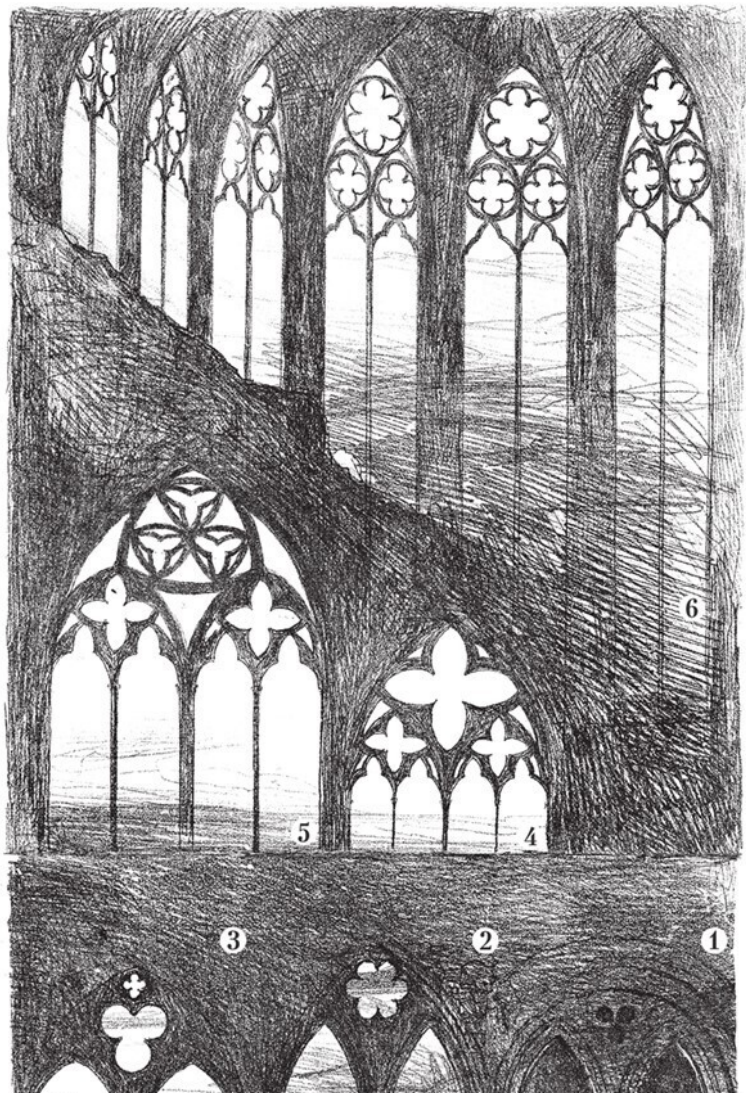
¹⁸ На рис. III, 4, 5 и 6 представлены застекленные окна, а на рис. III, 2 – открытый проем колокольни, арки на рис. III, 1 и 3 относятся к трифориям, на рис. III, 3 – заполненная арка центральной башни собора в Кутансе.

XXII. Надо отметить, что в течение всего этого процесса внимание остается прикованным к формам проемов, то есть рассматриваемых изнутри просветов, а не разделяющих их камней. Вся красота окна состоит в очертаниях его просвета. Я нарисовал все эти узоры, какими они видятся изнутри, чтобы показать эффект, который создают при этом просветы, – сначала это были далекие отдельные звезды, затем они постепенно увеличивались и приближались – до тех пор, пока не подошли и не встали над нами, так сказать, заливая все пространство своим сиянием. И именно в этом расположении звезды заключается великая, чистая и совершенная форма французской готики. Именно в тот момент, когда грубость промежуточного пространства была наконец-то побеждена, когда просвет полностью расширился и не потерял при этом своего лучезарного единства, главенства и визуального доминирования, появилось самое восхитительное ощущение и самое безупречное использование как узора, так и отделки. Я привел на рис. IX превосходный пример этого в филиночном украшении опор северного портала в Руане, и, чтобы читатель мог представить себе, что такое подлинно прекрасное произведение готики и с каким благородством оно соединяет фантазию и правило, в соответствии с нашей темой следует подробно рассмотреть сечения и профили этого портала (они описаны в главе четвертой, § XXVII), причем как можно подробнее, ибо это произведение принадлежит тому периоду, когда в готической архитектуре

произошли самые важные перемены, какие когда-либо происходили в искусстве в результате его естественного развития. Этот узор отмечает остановку между отказом от одного великого главенствующего принципа и переходом к другому – остановку настолько отчетливую и ясную, настолько заметную взгляду из отдаленных позднейших эпох, насколько явно виден издали хребет горной цепи путешественнику, который его преодолел. Это был великий водораздел готического искусства. До него было восхождение, после него – спуск, и то и другое, конечно, шло извилистыми тропами и по многочисленным склонам, как постепенное восхождение и спуск по склонам в Альпах, по горным отрогам, ответвляющимся и отстоящим от центральной цепи, по уводящим назад или вбок ущельям. Но непрерывное движение человеческого разума прослеживается как линия, восходящая вплоть до этой великолепной вершины, а оттуда – нисходящая. Подобно серебристой зоне,

Раскинувшись привольно, она вдали сияет,
Взору является то тут, то там,
Стремится то в обход, то напрямик,

То выше предстает, то ниже
* * * * * пред нами,
Словно всякий раз иная.



III. Узоры в Кане, Байё, Руане и Бове

И в этом месте, и в этот момент, достигнув высшего предела, приблизившись к небесам, мастера в последний раз оглянулись назад, на путь, который они прошли, на пейзажи, которые остались позади. А потом отвернулись от них и двинулись прочь от их рассветного сияния и начали спуск к новым горизонтам, пока еще согретым лучами закатного солнца, но с каждым шагом постепенно погружавшимся в остывающие сгущающиеся сумерки.

XXIII. Перемену, о которой я говорю, можно выразить в нескольких словах, но она ни с чем не сравнима по своему значению и по масштабу последствий. Это была замена *массы* как декоративного элемента *линией*.

Мы уже видели, каким образом проемы или прорези окна расширялись до тех пор, пока то, что сначала было грубой формой промежуточного камня, не превратилось в изящные линии узора. Я специально остановился на необходимости обратить особое внимание на пропорции и узор окон собора в Руане, представленных на рис. IX, в их сравнении с более ранними, потому что их красота и продуманность исключительно важны. Они показывают, что узоры *привлекли внимание* архитектора. Вплоть до этого времени, до того самого момента, когда сокращение каменных промежутков было завершено, взгляд архитектора был сосредоточен только на отверстиях, на звездах просвета. Он не заботился о кам-

не, довольствовался грубыми каменными промежутками и следил главным образом за формой прорезей. Но когда произошло полное расширение прорезей, когда каменные промежутки стали образовывать сочетание изящных параллельных линий, это сочетание, как некое изображение на картине, доселе не прослеживавшееся и возникшее случайно, вдруг поразило его воображение. Прежде оно было буквально невидимым. Оно проявилось мгновенно в качестве самостоятельной формы. Оно стало характерной особенностью, признаком. Архитектор взял его под наблюдение, стал продумывать его и, как мы видим, распределять его элементы.

Далее, великая остановка произошла в тот момент, когда пространству и разделительной каменной кладке уделялось одинаковое внимание. Это не продлилось и пятидесяти лет. Формы узора были подхвачены с детским восторгом как новый источник красоты, и промежуточное пространство было навсегда отброшено как декоративный элемент. Я ограничился, прослеживая эту переменную, рассмотрением окна как детали, в которой она проявилась наиболее отчетливо. Но такой же переход произошел и в каждом элементе архитектуры, и важность этой перемены вряд ли может быть понята, если мы не возьмем на себя труд проследить ее во всей ее универсальности, примеры которой, не относящиеся к нашей нынешней теме, будут приведены в главе третьей. Здесь же я рассматриваю вопрос об истине относительно трактовки профилей.

XXIV. Читатель согласится, что вплоть до окончательного расширения прорезей каменная кладка неизбежно считалась, как это и есть на самом деле, *жесткой* и неподатливой. Так было и во время остановки, о которой я говорил, когда формы узора были еще строги и чисты, изящны, но совершенно тверды.

К концу периода остановки первые признаки серьезной перемены были подобны слабому ветерку, пробежавшему по истончавшему узору и заставившему его затрепетать. Он начал колебаться, как нити паутины, задетые ветром. Он утратил свою сущность каменной конструкции. Сократившись до толщины нити, он стал восприниматься и как обладатель ее гибкости. Архитектор был доволен этой своей новой выдумкой и приступил к ее воплощению, и вскоре линиям узора было придано внешнее сходство с переплетениями сети. Это была перемена, которая принесла в жертву великий принцип истины, принесла в жертву выражение качеств материала, и какими бы восхитительными ни были ее результаты на первых порах, в конце концов она оказалась разрушительной.

И тут надо обратить внимание на разницу между предполагаемой гибкостью и предполагаемой упругостью конструкции, отмеченной выше в сходстве с формой дерева. Это сходство было достигнуто не намеренно, но неизбежно, оно основывалось на естественном наличии силы в столбе или древесном стволе и тонкости ребер или ветвей, другие пред-

полагаемые условия сходства были также совершенно истинны. Ветвь дерева, хотя и обладая определенной упругостью, не может гнуться свободно, она так же имеет определенную форму, как и каменная нервюра; и ветвь, и нервюра будут поддаваться изгибу до определенных пределов и сломаются, если этот предел будет перейден, а ствол не будет гнуться, как и каменный столб. Но когда возникает впечатление, что узор податлив, как шелковая нить, когда вся хрупкость, упругость и вес материала подспудно, если не открыто, отрицаются, когда все свое искусство архитектор употребляет на то, чтобы опровергнуть основные свойства своего творения и основные признаки материала, то *это* уже сознательное вероломство, хоть и избавленное от обвинений в прямом подлоге открытостью каменной поверхности, но тем не менее разрушающее достоинство узора в той мере, в какой допускается.

XXV. Но деградирующий извращенный вкус архитекторов более позднего времени не удовлетворился такими масштабами обмана. Им понравилось хитроумное волшебство, которое они создали, и хотелось только увеличивать его воздействие. Следующий шаг состоял в том, что узор стали воспринимать и преподносить его не только как гибкий, но и как проницаемый; и там, где встречались два профиля, стали осуществлять их пересечение таким образом, чтобы один казался проходящим сквозь другой, сохраняя свою обособленность; а когда два профиля шли параллельно, стали пред-

ставлять один из них как частично содержащийся внутри другого, а отчасти выступающий за его уровень. Именно эта фальсификация и сокрушила готику. При всей своей обманчивости гибкие узоры часто были красивы, а проницаемые узоры в том виде, к которому они в конце концов пришли, стали просто средством продемонстрировать сноровку каменотеса, сводя на нет и красоту, и достоинство произведений готики. Метод, имевший столь важные последствия, заслуживает более подробного рассмотрения.

XXVI. На рисунке колонн портала в Лизьё, под пазухой свода (рис. VII), читатель увидит способ пересечения подобных профилей, который был универсальным в течение великих периодов. Они сливались друг с другом и становились *едины* в месте пересечения или соприкосновения. Обычно избегали даже столь четкого пересечения, как в Лизьё (а эта конструкция, конечно, является только стрельчатой формой более ранней норманнской аркады, в которой арки переплетаются и находятся каждая над предыдущей и под последующей, как в башне Ансельма в Кентербери), поскольку во многих примерах, когда профили встречаются друг с другом, они совпадают некоторой значительной частью своих дуг, скорее соприкасаясь, чем пересекаясь; и в месте совпадения часть каждого отдельного профиля становится общей для обеих, и они таким образом сливаются друг с другом. Так, в соединении кругов окна палаццо Фоскари (рис. VIII), подробно представленном на рис. IV, 8, поперечное сечение

по линии s точно такое же, как поперечное сечение любой части обособленного профиля сверху. Иногда, однако, случается так, что встречаются два разных профиля. Это редко допускалось в великие периоды и, когда происходило, выполнялось чрезвычайно неуклюже. Рис. IV, 1 показывает соединение профилей вертикали и ската в окне *шпиля* в Солсбери. Профиль ската состоит из одинарной, а профиль вертикали – из двойной выемки, украшенной шариками с тремя лепестками; и больший одинарный профиль поглощает один из двойных и выступает вперед между малыми шариками с весьма грубой и неуклюжей простотой. Сравнивая эти сечения, надо отметить, что в верхней части линия ab принадлежит вертикали в плоскости окна, тогда как в нижней – линия cd принадлежит горизонтали в плоскости окна, отмеченной перспективной линией de .

XXVII. Сама неловкость, с которой мастер более отдаленных времен преодолевал подобные трудности, показывает, что ему не нравится этот прием и он не хочет привлекать внимание к таким приспособлениям. Существует еще одно весьма неуклюжее соединение в над- и под-арках трифория в Солсбери, но оно остается в тени, а все выступающие соединения – это соединения одинаковых профилей, и они выполнены с абсолютной простотой. Но едва внимание архитекторов стало, как мы уже видели, останавливаться на линиях профилей, а не на заключенных в них промежутках, эти линии стали сохранять свою независимость, где бы они ни

встречались; и архитекторы стали изощряться в соединении разных профилей, чтобы достичь разнообразия линии пересечения. Надо тем не менее отдать должное мастерам более позднего времени и отметить, что эта особенность, по крайней мере, развилась из более тонкого чувства пропорций, чем у их предшественников. Она проявилась сначала в базах сложных столбов или арочных профилей, чьи более тонкие (младшие) колонны первоначально имели базы, сформированные продолженной базой центральных или других более толстых (старших) колонн, с которыми они были сгруппированы; но когда взгляд архитектора стал более пристальным и возникло ощущение, что размер профиля, подходящий для базы старшей колонны, не подходит для младшей, тогда каждая колонна получила отдельную базу. Сначала базы младших просто исчезали в базах старших, но когда вертикальные сечения и тех и других усложнились, то стали подразумевать, что базы младших колонн существуют внутри баз старших, а место их выхода с учетом этого рассчитывалось с величайшей тщательностью и вырезалось с исключительной точностью, так что усовершенствованная поздняя база сложного столба, как, например, в нефе собора в Аббевиле, выглядит так, словно сначала были выполнены донизу ее младшие колонны, имеющие каждая свою завершенную затейливую базу, а потом в дополнение к ним была сформирована из глины опоясывающая база центрального столба, позволяя их остриям и углам торчать, как острые края кристал-

лов из земляного нароста. Демонстрация технической ловкости при этом подчас поразительная – самые необыкновенные формы сечений рассчитаны с ювелирной точностью, и выявление заключенных внутри и выступающих форм происходит даже там, где выступы столь незначительны, что могут быть обнаружены разве что на ощупь. Невозможно внятно передать чрезвычайно сложный пример такого рода, не прибегая к изображению хотя бы в половину натуральной величины, но на рис. IV, 6 показан очень интересный и простой пример в западном портале в Руане. Это часть базы одного из столбиков в его основных нишах. Квадратная колонна *k*, имеющая основание с обводами *pr*, предполагает наличие внутри нее другой, подобной, установленной диагонально и настолько выступающей над внешней колонной, что углубленная часть ее обводов *pr* оказывается за выступающей частью внешней. Угол ее верхней части точно встречается с плоскостью стороны верхнего внешнего ствола 4 и поэтому остался бы скрытым от взгляда, если бы не два вертикальных разреза, сделанные, чтобы его показать, и образующие две темные линии вдоль всего ствола. Две небольшие пилястры, как скрепляющие швы, проходят через соединение на передней стороне стволов. Сечения *k*, *n*, рассматриваемые, соответственно, на уровнях *k*, *n*, объясняют всю гипотетическую конструкцию в целом. Рис. IV, 7 – это база или, скорее, соединение (углубления такой формы постоянно присутствуют на колоннах периода пламенеющей готики) одной из млад-

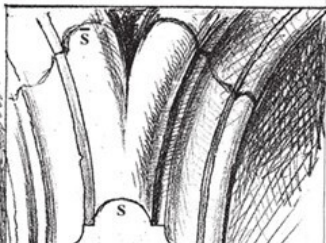
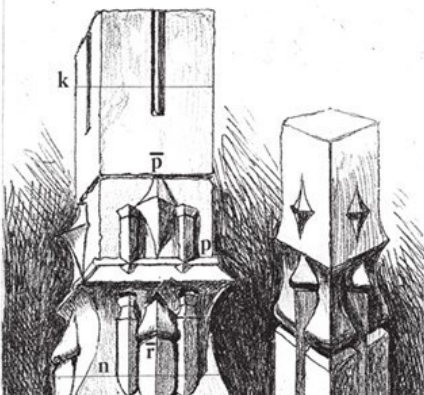
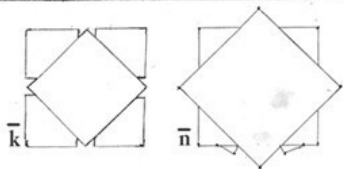
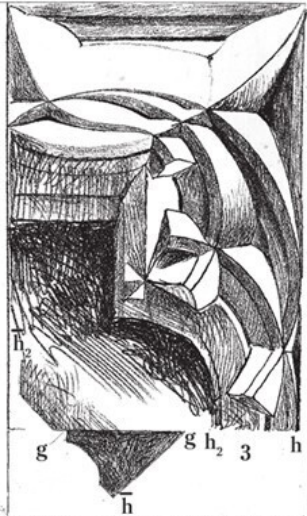
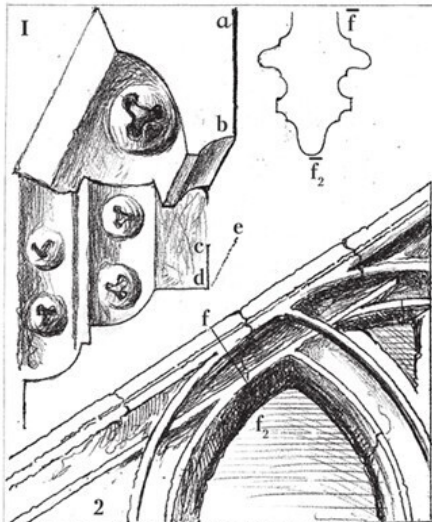
ших колонн в пьедесталах, которые поддерживали утраченные статуи входа. Его сечение внизу было бы таким же, как n , и его конструкция сразу прослеживается в соответствии со сказанным выше о другом основании.

XXVIII. Подобная сложность, однако, во многом может служить поводом как для восхищения, так и для порицания. Многочисленные детали были всегда настолько красивы, насколько и замысловаты, и хотя линии пересечения были резкими, они прекрасно противостояли растительному орнаменту промежуточных профилей. Но фантазия на этом не останавливалась, она устремлялась от конфигурации баз в арки и там, не находя для себя достаточного простора, отбирала капители у вершин даже круглых колонн (надо восхищаться, а не возмущаться смелостью людей, которые могли пренебречь авторитетом и обычаем всех народов на свете, незыблемым в течение почти трех тысячелетий) с тем, чтобы профили арок могли возникать из столба, подобно тому, как в его базе они терялись, и не заканчиваться на абаке капители. Потом профили стали проводить поперек и сквозь друг друга в вершине арки, и наконец, сочтя их естественные направления недостаточными для обеспечения любого желаемого количества пересечений, стали тут и там сгибать их и обрезать после прохождения точки пересечения. Рис. IV, 2 показывает часть аркбутана апсиды собора Сен-Жерве в Фалезе, где профиль, чье сечение приблизительно представлено сверху линией f (проведенной перпендикулярно через

точку *f*), пропущен трижды через самого себя в поперечине и двух арках, а плоская кромка резко обрывается в конце поперечины без всякого видимого повода. На рис. IV, 3 показана половина капители, принадлежащей порталу Ратуши в Зурзе, где заштрихованная часть сечения в сочленении *gg* принадлежит профилю арки, который трижды удваивается и шесть раз пересекает самого себя, а концы его обрезаются, когда становятся неуправляемыми. Этот прием еще раньше весьма преувеличенно употреблялся в Швейцарии и Германии благодаря подражанию в камне древесным разветвлениям, особенно при пересечении под различными углами балок шале. Но это только способствовало усугублению опасности обманов, с самого начала угнетавших готику в Германии и в конце концов уничтоживших ее во Франции. Было бы слишком удручающим занятием проследивать далее карикатурность форм и эксцентричность приемов, к которым привело это единственное злоупотребление – сплющивание арки, сокращение колонны, выхолащивание украшений, истончение нервюр, нелепое искажение листовенного орнамента, – до тех пор, пока не пришло время, когда все эти неудачи и пережитки, лишённые всякого единства и принципов, не схлынули мутным потоком под натиском Ренессанса. Так пала великая средневековая архитектура, и произошло это потому, что она утратила свои собственные законы, – потому что ее порядок, логика и организация оказались взломаны, потому что она не смогла противостоять напору неправ-

данных нововведений. И, заметьте, все это только потому, что она пожертвовала истиной. Вследствие отказа от цельности и попыток приобрести видимое подобие с чем-то посторонним возникли многочисленные формы болезненности и одряхления, подточившие устои готики. Это случилось не потому, что прошло ее время, не потому, что ее поносили ревностные католики или боялись правоверные протестанты. Это поношение и этот страх она смогла бы пережить, она смогла бы выстоять и в самом строгом сравнении с расслабленной чувственностью Ренессанса, она поднялась бы, обновленная и очищенная, обретя новую душу, из праха, в который поверглась, она и дальше приносила бы свою славу Тому, от кого ее получила, – но ее собственная правда оказалась попранной, и готика закончилась навсегда. В ней не осталось ни мудрости, ни сил, чтобы подняться из праха, ложные цели и стремление к роскоши поразили и развратили ее. Надо помнить об этом, когда мы бродим среди ее руин и спотыкаемся о ее разбросанные камни. Эти дырявые скелеты обрушившихся стен, в которых свистит и завывает наш морской ветер, осыпая их сустав за суставом, кость за костью вдоль пустынных мысов, где сиял когда-то, как огонь Фароса, свет храмов, – эти сумрачные арки и безмолвные колонны, под сенью которых ныне пасутся и отдыхают в наших долинах овцы среди былых алтарей, давно поросших бурьяном, – все эти бесформенные груды обломков на цветущих лугах и камни, не к месту торчащие вдоль горных потоков, –

заставляют нас сетовать не на свирепость, которая их разметала, и не на страх, который заставил людей их покинуть. Не грабитель, не фанатик, не еретик совершили здесь свою разрушительную работу; даже если бы война, ненависть и террор прокатились здесь, высокие стены поднялись бы снова и стройные колонны выросли бы вновь из-под руки разрушителя. Но они не могли подняться из руин попранной ими самими истины.



IV. Пересекающиеся лепные украшения

Глава III

Светоч Силы

I. Когда мы воскрешаем в памяти впечатления от увиденных нами творений человеческого гения по прошествии времени, достаточного для того, чтобы все, кроме самого поразительного, ушло в тень, мы часто обнаруживаем удивительную яркость и прочность тех впечатлений, о силе которых мы вовсе не задумывались, и то, на что мы поначалу не обратили внимания, постепенно проявляется в нашей памяти, совсем как прожилки в горной породе, прежде незаметные, которые проступают под действием мороза или воды. Путешественник, стремящийся исправить ошибочность своих суждений, обусловленную непостоянством собственного настроения, сложившимися обстоятельствами, сменой обстановки, может только подождать, пока время не расставит спокойно все на свои места, а затем проверить, какие образы в конце концов останутся в памяти; как при обмелении горного озера он видел бы постепенно выявляющиеся истинные очертания берега и проступающий рельеф дна, лишь самые глубокие впадины которого остались бы заполненными водой.

Восстанавливая таким образом в памяти шедевры архитектуры, которые произвели на нас самое сильное впечатление, мы обычно делим их на две основные категории: первые

восхищают нас изысканностью и утонченностью, вторые же поражают своим суровым, подчас таинственным величием, внушающим нам священный трепет, словно присутствие и работа некой великой Духовной Силы. Из этих двух групп, чьи границы более или менее размыты благодаря промежуточным примерам, но которые различаются совершенно явственно по признаку красоты и силы, мы сразу исключим воспоминания о множестве зданий, которые поначалу понравились нам хоть и не меньше, но вследствие менее высоких достоинств – таких, как ценность материала, богатство украшений или изобретательность инженерной мысли. Эти качества могли возбудить в нас особый интерес, и поэтому в памяти могли сохраниться отдельные элементы декора или конструкций, но они вспоминаются с усилием и без волнения. А вот образы более возвышенной красоты и большей духовной силы возвращаются в наше сознание помимо нашей воли и вызывают сильное волнение своим совершенством и величием. И, когда горделивая пышность многих дворцов и богатство многих разукрашенных самоцветами храмов рассыпается в нашей памяти в золотую пыль, из глубин памяти встает образ какой-нибудь уединенной бело-мраморной часовни у реки или у кромки леса, с резным растительным орнаментом, теряющимся под ее сводами, словно под свежевывпавшим снегом, или какая-нибудь древняя стена, сложенная из замшелых гранитных валунов.

II. Разница между двумя этими типами зданий заключа-

ется не только в различии между красивым и величественным. Она заключается и в различии между производным и оригинальным в творениях людей. Ведь все красивое в архитектуре является подражанием природным формам; а то, что таковым не является, но черпает свое благородство в упорядоченности и в подчинении власти человеческого разума, то становится воплощением силы этого разума и обретает величие в той мере, в какой эту силу выражает. И следовательно, любое здание выражает способность либо подражать, либо повелевать; и тайна успеха состоит в том, что заимствовать и как повелевать. Таковы два великих интеллектуальных Светоча архитектуры: один заключается в верном и смиренном почитании творений Бога на земле, а другой – в осознании власти над этими творениями, которой наделен человек.

III. Кроме этого воплощения человеческой власти и силы, в облике благородного здания присутствует, однако, и согласие с тем, что является наиболее величественным в природе; и это согласие руководит той повелительной Силой, действие которой я сейчас попытаюсь проследить, не пускаясь в исследования более отвлеченной области – Выдумки, ибо эта последняя способность, равно как и вопрос о пропорциях и соотношении, связанный с ее обсуждением, может быть правильно рассмотрен только при общем взгляде на все виды искусства; но согласие этой способности в архитектуре с огромными правящими силами самой природы особое, и его легко проанализировать с тем большей пользой, что оно

в последнее время мало привлекало внимание архитекторов. В современных работах я увидел соперничество между двумя школами: одной – предпочитающей оригинальность и другой – следующей правилам. Тут и стремление к красоте замысла, и хитроумные приспособления в конструкциях; но я никогда не замечал попыток выражения абстрактной силы и даже намека на осознание того, что в этом наиважнейшем искусстве скрыта возможность выразить связь человека с самыми мощными и с самыми прекрасными творениями Бога и что сами эти творения понадобились их и его Создателю, чтобы усилием мысли человек приблизился к ним и тем восславил Господа. В зданиях, построенных человеком, должно быть благоговейное поклонение и следование той силе, которая не только округляет стволы деревьев и сгибает своды леса, пронизывает прожилками лист, полирует раковину и придает смысл движениям каждой твари, но также и сотрясает устои земли, отверзает бесплодные пропасти и вздымает сумрачные вершины гор к бездонному своду неба. Ибо и это, и еще большее величие человек способен выражать в собственных творениях. Суровая скала не теряет своего благородства, если она напоминает нам гигантскую каменную башню, утесы обрывистого мыса не теряют своей красоты из-за поразительного сходства с крепостными стенами, а величественная далекая гора своим одиночеством навеивает уныние именно потому, что похожа на безымянный могильный холм на пустынном берегу или на один из безымянных

курганов, возвышающихся на месте ушедших в небытие городов.

IV. Посмотрим же, что это за сила и величие, которые сама природа готова делить с творениями человека, и что это за величественность, заключенная в созданных его энергией нагромождениях, которая настолько грандиозна, что ее усваивают древние горные кряжи, возведенные землетрясениями и отесанные потопами.

Сначала поговорим о размерах. Казалось бы, невозможно в этом отношении превзойти величие творений природы, и это было бы действительно невозможно, если бы архитектор вступил с природой в открытую борьбу. Было бы неправильно строить пирамиды в долине Шамони, а собор Святого Петра, при всех своих недостатках, никак не проигрывает из-за своего местоположения на склоне незначительного холма. Но представим себе его помещенным на равнине Маренго или, как базилика Суперга, в Турине, или, как церковь Ла Салюте, в Венеции! Дело в том, что восприятие размеров творения природы, как и архитектуры, зависит больше от удачного настроения воображения, чем от реальных размеров, и особое преимущество архитектора состоит в том, что он может зрительно усилить то величие, которое способен передать. Существует не так уж много скал, даже в Альпах, столь же отвесных, как хоры собора в Бове. И если мы возьмем совершенно отвесную стену или ровную отвесную башню и поместим их туда, где им не будет противостоять

никакое масштабное творение природы, то мы почувствуем и внушительность их размеров. В связи с этим нас может не только ободрять, но и удручать мысль о том, насколько чаще человек уничтожает величие природы, чем природа сокрушает силу человека. Ничего не стоит унизить гору. Иногда для этого достаточно и хижинки. Я не могу смотреть на Коль-де-Бальм из долины Шамони без сильного раздражения, которое вызывает у меня маленькая приветливая хижинка, чьи ослепительно-белые стены образуют четкое четырехугольное пятно на зеленом гребне горы, полностью уничтожая всю идею его высоты. Одна-единственная вилла способна испортить весь пейзаж и развенчать целую династию холмов. А Акрополь в Афинах с его Парфеноном уменьшился до размеров собственного макета, когда недавно внизу построили какой-то дворец. Дело в том, что холмы не так высоки, как нам кажется, точно так же и при взгляде на архитектурное сооружение, когда невыгодное сравнение с другими размерами не портит впечатление, не снижает ощущение вложенного человеческого труда и мысли, тогда достигается величие, которое не может быть подорвано ничем, кроме грубых нарушений в соразмерности частей самого здания.

V. Хотя нельзя ожидать, что внушительный размер сам по себе облагородит посредственную работу, тем не менее масштабность способна придать зданию определенную величественность. Поэтому прежде всего надо определить, надлежит ли зданию быть по преимуществу красивым или величе-

ственным. И если важно последнее, то внимание к второстепенным деталям не должно мешать достижению масштабности, при условии, что архитектор, безусловно, в состоянии достичь хотя бы той степени величия, которая является самой примитивной и которая способна, грубо говоря, заставить живого человека выглядеть меньше своего истинного роста. Беда большинства наших современных зданий в том, что мы стремимся сделать их выдающимися сразу во всех отношениях. И поэтому часть наших усилий тратится на роспись, часть – на позолоту, часть – на витражи, на островерхие башенки, на многочисленные украшения, тогда как ни окна, ни башенки, ни украшения не стбят даже того материала, из которого они сделаны. Потому что человеческая восприимчивость к впечатлениям имеет защитную скорлупу, через которую надо пробиться, чтобы задеть человека за живое. И сколько бы мы ни стремились проколоть эту скорлупу в отдельных местах, все напрасно, если мы с силой ее не пробьем. Если же мы пробьем ее, то никакие другие ухищрения не потребуются. И никакие лишние усилия не нужны, если приложено усилие *достаточное*. А достаточно тут массивности. Конечно, это прием весьма грубый, но зато действенный. И равнодушие, которое нельзя пробуравить островерхой башенкой или маленьким окошком, может быть мгновенно сокрушено одной только массивностью огромной стены. Так пусть архитектор, стесненный в средствах, сначала прибегнет к такому способу, и если он изберет большой раз-

мер, то пусть откажется от украшений, ибо если они недостаточно сконцентрированы и многочисленны, чтобы быть заметными, то все вместе они не будут стоить и одного огромного камня. И выбор этот должен быть осознанным и бескомпромиссным. Не должно возникать вопроса о том, не будут ли капители колонн выглядеть лучше, если их немножко украсить резьбой, – пусть остаются сплошными, как глыбы, или не стоит ли сделать архитравы побогаче – пусть своды будут хотя бы на фут выше. Лишний ярд в ширине нефа важнее мозаичного пола, а лишняя сажень внешней стены важнее, чем армия пинаклей. Ограничение размеров должно диктоваться только назначением здания и площадью участка, отведенного под него.

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.