



JOHN  
RUSKIN

The Laws  
of Fiesole

# ДЖОН РЁСКИН

Законы  
Фьезоле



РИПОЛ  
КЛАССИК

Москва

УДК 7.0  
ББК 87.8  
Р43

*Перевод с английского А. П. Никифорова  
Вступительная статья А. В. Маркова*

**Рёскин, Джон**

Р43      Законы Фьезоле / Д. Рёскин ; [пер. с англ. А. П. Никифорова;  
вступ. ст. А. В. Маркова]. — М. : РИПОЛ классик. — 230 с. —  
(Авторская серия Джона Рёскина).

ISBN 978-5-519-64118-0

Вниманию читателей предлагается книга выдающегося теоретика искусства Джона Рёскина (1819–1900), посвященная изобразительному искусству.

Автор, в свое время много путешествовавший по Италии, излагает принципы рисования, установленные великим флорентийцем Джотто (Фьезоле — пригород Флоренции). Эти принципы — истинные законы красоты — отличаются от методов классических школ, которые считались общепринятыми и в которых, по мнению автора, содержатся серьезные ошибки и недостатки. Книга включает в себя серию практических приемов и упражнений, которые рекомендуются молодым людям, имеющим склонность к рисованию, а также афоризмы Рёскина, признанного мастера этого литературного жанра.

**УДК 7.0  
ББК 87.8**

© Марков А.В., вступительная  
статья, 2017

© Издание, оформление.  
ООО Группа Компаний  
«РИПОЛ классик», 2018

ISBN 978-5-519-64118-0

**АЛЕКСАНДР МАРКОВ**

## **ПАРАЛЛЕЛИ И МЕРИДИАНЫ ЗАКОНОВ РЁСКИНА**

Книга «Законы Фьезоле: истинные законы красоты» Джона Рёскина (1819–1900) — вершина педагогики искусства и по продуманности, и по остроумию. Рёскин создал новую программу обучения, под названием Школа Святого Георга. Святой Георг, Георгий Победоносец — покровитель Англии: английский флаг, красный крест на белом фоне, мы видим на футбольных полях, когда играет спортивная сборная, а на картинах старых мастеров можно найти его на щите победителя змея. Но также для Рёскина был важен и меридиан Святого Георга, один из меридианов, выделенных им, наравне с меридианом Фьезоле и многими другими, в его картографии. Для Рёскина земной шар по-настоящему обжит только теми, кто научился правильно строить меридианы и параллели, остальные лишь пользуются земными благами.

Джон Рёскин, оксфордский лектор, а с 1869 г. оксфордский профессор искусств, создал педагогическую систему, предвосхитившую педагогику Льва Толстого, исходявшую из того, что простой человек нуждается в школе не меньше,

чем в театре или любых увлечениях. Только если Толстой делал из этого выводы о сомнительности театральной или музыкальной иллюзии, то Рёскин считал, что любая иллюзия возможна, если это не эгоистическое увлечение, а умение путешествовать по иллюзиям: заглянуть в иллюзию так же, как заглядывают в часовой механизм, узнать, как он работает. Рёскин сблизил соблазн иллюзии и любопытство к природе и технике, иначе говоря, досуг и энциклопедию, и выиграл там, где остальные просветители XIX века проиграли. Он одухотворил промышленный труд там, где остальные, наоборот, превращали духовную сферу в мир промышленного успеха — будь то успешное производство товаров, идей или удобств. Рёскин стал идеологом прерафаэлитизма и удержал это движение на высоте, на которой последующий дизайн, *Arts and Crafts*, уже не смог остаться. Дизайн просто постоянно повышал ставку рисунка, ставку проекта, безжалостно сбрасывая все ставки традиций или эмоциональных переживаний, тогда как Рёскин учил сохранять все трепетные эмоциональные ставки, чтобы прочувствовать, как вести свой инструмент, как направлять резец или кисть; и при этом не уставать, а вдохновляться.

Школа Святого Георга должна была решить практическую задачу объединения высокого искусства и вдумчивого старательного ремесла, скорой работы ума и бережной работы рук. В дальней перспективе вся жизнь в Англии должна была быть устроена по тем правилам, по которым члены Прерафаэлитского братства художников обраща-

лись с темами и материалами. Для художников академической выучки материал должен постоянно обесцениваться, превращаться в расхожий шаблон мифов и технических приемов, чтобы показать, что идея может еще раз лечь на холст, еще строже, уточнив себя по ходу работы и потребовав от живописца предельной точности и дисциплины. Прерафаэлитизм был не менее точен и дисциплинирован, но в другом: не в выверенности очищенной идеи, верностью истокам опередившей любую верность происходящему, идеи, статуарной ровно настолько, насколько статуарно удивление перед истоком — но в верности действию, которое должно учитывать не только приметы происходящего, не только считывать знамения, но и быть внимательным к тем переживаниям, которые происходят при этом считывании.

Если проводить музыкальную аналогию, то академизм можно уподобить игре на фортепьяно, а прерафаэлитизм — игре на скрипке. Фортепьяно требует беглости и точности ударов; требует заранее представленной в уме и рассмотренной со всех сторон идеи, которая реализуется в безупречно продуманном ритме игры — такова и классицизирующая живопись или скульптура. А на скрипке играют, одновременно ее слушая: нельзя строить звук, не просто слыша уже звучащий звук затухающей струны, но строго относясь к нему: следя, насколько он отступает или нет от идеального звука, не уходят ли созвучия в слишком густую смесь отзвуков, так что в самый ответственный момент нужно вернуть их к извечной чистоте. Идеализм пре-

рафаэлитизма именно в этом — не в легендарных сюжетах или образах, не в неизбывных мечтах, а в умении вернуть любое сплетение изнанки ковра, любое рукоделие декора, к прямоте лицевой стороны ковра. Прерафаэлитские изображения — ковры не в смысле только бытового украшения, но такого подчинения ремесла законам искусства, которое только есть подчинение изнанки лицевой стороне, где все должно быть ясно, но не настаивать на том, что иллюзия заставит забыть о том, как сложилось напряжение цвета или узора.

Рафаэль был отвергнут этими художниками, Россетти и Миллесом, потому что Рафаэль, научившись писать тело не как документ человека, но как очерчивание человеком контура своего мира, научившись писать тело сначала нагим, а после его одевать, что не делали живописцы прежде, превратил весь мир в единый удар зрительного впечатления, в единое внезапное прозрение тела, которое застывает в статуарной позе, будучи застигнуто этим удивлением. Они предложили другое: постоянное приглядывание к тому, насколько рука верна глазу, насколько можно снять копию со своего впечатления, чтобы освободиться от собственной статуарности. Именно такие упражнения постоянно дает Рёскин в этой книге: как научиться не только писать разные цветы, но и писать чистоту их цвета или непосредственную развернутость их гибкости; как научиться не только передавать оттенки, но и видеть, какие состояния цветов в природе, как состояния органической материи могут на себе нести эти оттенки.



Академический художник, изображая лилию, изобразит овеявший ее дух весны, или изящную скульптурность ее стебля, или дыхание, всколыхавшее выход из тьмы ее лепестков. Прерафаэлитский художник или ученик Рёскина, усвоивший «Законы Фьезоле», будет изображать то, как хорошо лилия освоилась в природе, не дав своему цвету быть ни маскировкой, ни бьющим в глаза сюжетным скандалом. Он увидит, как в самой лилии перекачивается невидимый шар жизни, расправивший ее лепестки и позволивший ее белизне вдруг оказаться матовой при виде неба, которое пытается застить чистоту лилий своим всеобщим блеском. Он увидит, как этот незримый шар позволяет напрягаться стеблю, но и трепетать лепесткам тем едва ощутимым трепетом, который мы никогда не сведем ни к действию ветра, ни к робости недостаточно тяжелой в мазках кисти. Он увидит, как этот незримый шар позволил белому цвету сказать о себе как о мере цвета, которую мы поворачиваем мысленно, не представляя мысленно никакого колебания лилий на ветру, но только лишь затем, чтобы убедиться, что этот белый цвет нас привлекает, а не слишком большая верность природе в фокусе откровенной условности.

Академический художник понимает, что пейзаж взят в тиски условности, хотя бы условленных способов передавать природу как бунтующую против себя, как рассыпающуюся в забвении вихрем красок и отражений, как постоянно выдающую себя в своих подобиюх и выписавшую пропуск мастерства именно в данный пейзаж. Но прерафаэлит, наоборот, показывает, как природа вовсе не вскипает невысказанным

языком, но лелеет в себе те сюжеты, о которых мы еще не догадались: лелеет в себе то единство форм, которое мы не разглядим в единстве наших помыслов; лелеет в себе то изящество, для которого любые наши представления об изяществе — лишь умножение сравнений; лелеет то глубокомыслие, которое позволяет не перебрать с колоритом, даже если всё в природе действительно очень колоритно.

Законы Фьезоле — это принципы рисования, которые Рёскин возводил к Джотто, великому флорентийцу, некоторое время жившему во Фьезоле. Фьезоле — особый пригород Флоренции: даже в июльский зной с гор сбегает прохлада, а руины античного театра перекликаются с оливами, заставляющими забыть, насколько далеко Флоренция от моря и насколько непросто городу Иоанна Крестителя было утверждать свою власть над морем даже позднее, когда Флоренция настолько утвердила власть над стихией живописи, так что младенец Иоанн Креститель стал появляться всегда рядом с младенцем Христом. Флоренция, театральная и пышная, была такой уже во времена Джотто: никогда не ведавшая настоящей готики, хранившей верность римскому обычаю развешивать достижение искусств навстречу публике, требовавшая от своих магистратов постоянного присутствия, что предопределило многообразное развитие искусства портрета, Флоренция умела разыграть как сцену любую политическую ситуацию. Рёскин замечал, что не по чину англичанам писать золотом, потому что они, в отличие от флорентийцев, не сторгуются с искусством, тог-