

*Н. И. Сорокина*

## **ОБРАЗ РИМА, СОЗДАННЫЙ ДЖ.-Б. ПИРАНЕЗИ**

*Работа представлена отделом зарубежного искусства  
НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения Е. Д. Федотова*

**Итальянский мастер Дж.-Б. Пиранези в своих гравюрах воссоздал образ Рима во всем его разнообразии. Пиранези выполнил многочисленные виды города и с точки зрения ученого, и с точки зрения путешественника. Как представитель эпохи Просвещения, Пиранези считал своей обязанностью сохранить облик одного из прекрасных городов мира посредством гравюр.**

**The Italian master G. B. Piranesi created the image of Rome in all its variety in his etchings. Piranesi made multiple views of the city in the view of a scholar as well as a tourist. Piranesi being a man of the Age of Enlightenment thought that he was obliged to preserve the image of one of the finest cities of the world by means of etchings.**

Да, в Рим ступай, он сразу – склеп, Эдем,  
И город, и пустыня вековая...

*Перси Биш Шелли*

Рим - «вечный город», в котором перемешаны культурно-исторические пласты античности, Средневековья, Нового времени. На протяжении нескольких столетий Рим сохраняет за собой статус одного из самых привлекательных городов для совершающих путешествие по Европе. Здесь можно познакомиться с великими творениями человечества, напитаться новыми впечатлениями. Более того, находясь в Риме, можно испытать не только чувство восхищения от увиденного, но и осознать сопричастность к мировой истории.

Рим веками воспеваем писателями и поэтами, мастерами изобразительного искусства и кинематографии. Рим достоин преклонения самых выдающихся представителей человечества. Дж.-Б. Пиранези (1720–1778) свое творчество безраздельно посвятил прославлению Рима. Образы, созданные художником, дают исчерпывающее представление о разнообразии, величии и великолепии Вечного города.

Будучи венецианцем по происхождению, Пиранези впервые приехал в Рим в 1740 г. Пиранези был знаком с Римом заочно по рисункам, книгам, гравюрам, рассказам знакомых, совершивших паломничество в Рим.

Давно известно: чтобы узнать Рим, требуется некоторое время. Об этом писали многие, посещавшие город: из письма Н. В. Гоголя к А. С. Данилевскому: «Влюбляешься в Рим очень медленно, понемногу - и уже на всю жизнь»<sup>1</sup>; из письма М. Волошина к А. М. Петровой: «Рим не захватывает сразу, как другие города... он поражает сперва то отдельной развалиной, то видом, то церковью, и только потом все это

начинает соединяться в одну картину»<sup>2</sup>; И.-В. Гете вел дневник своего путешествия по Италии и оставил запись: «Рим – это целый мир, и нужны годы, чтобы сколько-нибудь освоиться в нем»<sup>3</sup>.

Собирательным образом, «синтезом» первых впечатлений Пиранези, полученных от Рима, стал сборник гравюр «Первая часть архитектурных и перспективных гравированных рисунков» («Prima Parte di architettura e prospettive», 1743). В сборнике нет изображений реальных римских памятников; для «сочинения» листов этой сюиты Пиранези ограничивался гравюрами, рисунками из каталогов, альбомов, просто описаниями известных античных скульптур и барельефов в увражах. Сборник был посвящен другу и покровителю Пиранези Никола Джиоббе, в письме к которому он признавался: «Я оставил родной край, ведомый велением души, пришел в эту королеву городов. Я не буду рассказывать вам об удивлении, которое в дальнейшем охватило меня, или об исключительном совершенстве архитектурных частей зданий, о редкости, или о безмерности мраморных глыб, что встречаются всюду, о том бесконечном пространстве, что занимают собою стадионы, форумы или императорские дворцы; я скажу вам только, что эти образы захватили меня духом этих говорящих руин, что подобное невозможно постичь по рисункам бессмертного Палладио, что я всегда имел перед глазами»<sup>4</sup>.

Будучи архитектором по образованию, Пиранези оставил надежду на самореализацию в этой профессии и решил посвятить себя графическому искусству. Как представитель эпохи Просвещения, он считал своей миссией запечатлеть образы Рима. «Здесь возникла у меня мысль ознакомить мир хотя бы с некоторыми из них. И так как нет надежды, чтобы кто-нибудь из со-

временных архитекторов получил возможность сделать хоть что-нибудь подобное им, то ли по причинам упадка архитектуры с былых высот, то ли за отсутствием меценатов для этого благороднейшего искусства, что подтверждается отсутствием таких построек, как Форум Нервы, Колизей или дворец Нерона, и еще тем, что ни у князей, ни у богачей незаметно никакой склонности к крупным расходам, – у меня, как у любого современного архитектора, не остается иного выхода, как выражать собственные архитектурные идеи лишь одними рисунками»<sup>5</sup>.

Рим в творчестве Пиранези представлен многоаспектно: и с точки зрения ученого-археолога, и с точки зрения путешественника.

Вкладом в науку стал четырехтомный сборник гравюр Пиранези «Римские древности» (*Le Antichità Romane*, 1756), несмотря на то что был адресован не только ученым, но весьма широкой аудитории. В предисловии к сборнику Пиранези четко определил свои задачи: «Я видел, что остатки античных сооружений Рима, разбросанные большей частью на огородах и других обрабатываемых землях, исчезали день за днем от ущерба, наносимого временем, от жадности владельцев, которые с варварской бесцеремонностью незаконно растаскивают их, распродают по частям для строительства новых зданий; я решил сохранить их посредством гравюр»<sup>6</sup>. Знание Пиранези инженерного и строительного ремесла, увлечение археологией позволили ему создавать точные планы, подробные изображения, обстоятельно показать технические достоинства и эстетические качества каждого древнеримского строения.

Чтобы придать исследованию больший научный вес, было необходимо опираться и ссылаться на античные источники, такого характера, как Мраморный план Рима III в., и на документальные свидетельства древних авторов. На основе Мраморного плана Пиранези создал листы «Карта Рима» (*Pianta di Roma*), «Мраморные фраг-

менты карты древнего Рима» (*Frammenti di Marmo della Pianta di Roma antica*); также представил схемы акведуков – систем водоснабжения, на которые до него не обращали внимания исследователи античности, так как, по общераспространенному мнению, эти конструкции лишены художественной ценности.

Несмотря на кажущуюся изученность памятников древнеримского зодчества, Пиранези сделал немало открытий в своем исследовании. В первом томе сборника «Римские древности» есть гравюра «Вид развалин Золотого дома Нерона» (*Veduta degli avanzi appartamenti alla Casa Aurea di Nerone*), в которой изображена базилика Максенция (в древности – храм Мира). Пиранези показал скрытые под землей близлежащие каменные конструкции, о существовании которых никто не имел представления<sup>7</sup>.

Второй и третий тома сборника «Римские древности» большей частью были посвящены архитектуре погребальных комплексов древнего Рима. Согласно традиции древнеримского захоронения, гробницы располагались за пределами городских стен, что в свое время уберегло их от разрушения и расхищения, поэтому они во времена Пиранези по-прежнему представляли собой богатый материал для исследований.

И второй, и третий том открывали фронтисписы с изображением Аппиевой дороги, вдоль которой беспорядочно были расположены самые разнообразные памятники древности: скульптурные бюсты, погребальные урны, надгробные плиты, саркофаги, обелиски и многое другое.

Аппиева дорога – уникальное место, которое наделено притягательной силой и хранящее воспоминания об истории древних римлян. Безмолвное величие гробниц, расположенных вдоль нее, способно было вызвать в воображении образы далекого прошлого. После посещения одной из таких гробниц – гробницы Сципионов – итальянский писатель А. Верри написал: «Я

внутренне беспокоился, чувствовал самое сильнейшее желание, хотя весьма странное, вызвать из вечных бездн одну из... теней древних времен, дабы видеть ее и говорить с нею»<sup>8</sup>.

Проведенная Пиранези работа по изучению погребальных комплексов имела большое научное значение. Пиранези зарисовывал сами гробницы, выполнял планы, разрезы, также делал изображения всего того, что обнаруживал внутри: саркофагов, урн, рельефов.

Во втором томе сборника представлена гравюра «Разрез гробницы Александра Севера» (*Spaccato del Sepolcro di Alessandro Severo*). Пиранези знал изображение этой же гробницы в сборнике Франческо де Фикорони «Руины и редкости Древнего Рима» (*Le Vesitgie e Rarita di Roma Antica*, 1744) и, уточнив все размеры и пропорции, усовершенствовал рисунок Фикорони, придав ему большую научную ценность.

Внимание со стороны Пиранези к древнеримским памятникам давало импульс научным открытиям в области истории и археологии. В мае 1780 г. на участке, расположенном напротив ворот Сан Себастьяно, археологи открыли множество подземных камер, внутри которых находились саркофаги. Одна из открытых гробниц принадлежала древнеримскому роду Сципионов, прославленному своими победами над карфагенскими войсками во главе с Ганнибалом в III в. до н. э. Трудно предположить, что ученые не были знакомы с результатами исследований Пиранези и с его гравюрами «План гробницы Сципионов» (*Pianta del Sepolcro de' Scipioni*) и «Вид гробницы Сципионов» (*Veduta di un Sepolcro creduto de' Scipioni*) во втором томе сборника «Римские древности».

Сборник «Римские древности» был следствием интереса Пиранези к древнеримской истории. Он вкладывал в изображения идею об исключительности римской нации, о вечной ценности созданных ею древних сооружений. Пиранези желал до-

казать автохтонность культуры древнего Рима. Пиранези настаивал на том, что римляне прежде всего учились у природы, а не заимствовали идеи у других народов, в частности у древних греков. Подтверждением стал ряд гравюр, таких как «Вид древней Аппиевой дороги» (*Veduta dell'antica Via Appia*) из третьего тома сборника «Римские древности», на которой на близком расстоянии была изображена часть Аппиевой дороги, вымощенной многоугольными камнями, пересыпанными гравием. Кладка дороги кажется нерукотворной, словно сотворенной самой природой. Не менее убедительным доказательством гения древнеримских строителей выглядит изображение фундамента театра Марцелла на гравюре «Вид на часть фундамента театра Марцелла» (*Veduta di una parte de'fondamenti del teatro di Marcello*) четвертого тома сборника «Римские древности».

Выход в свет сборника Пиранези «Римские древности» стал поистине событием в мире науки того времени. Работа Пиранези была беспрецедентной. Благодаря этому сборнику Пиранези произвел революцию в археологии. Никто до него не представлял древнеримскую архитектуру с такой «анатомической» точностью. Этот монументальный труд называли наиболее полным исследованием по античности.

Копии гравюр из серии «Римские древности» быстро распространились по Европе. Высшей и первой оценкой труда Пиранези стало его избрание в почетные члены Общества антиквариев в Лондоне в феврале 1757 г.

Первоначально Пиранези предполагал в первый том сборника «Римские древности» включить листы, которые в итоге составили отдельную сюиту – «Марсово поле древнего Рима» (*Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, 1762). Если «Римские древности» – строго научный труд, то «Марсово поле древнего Рима» – изобретение фантазмагии. Гравюры сборника представляют собой реконструкцию Рима. Пиранези использовал принцип *tabula rasa*:

он мысленно вернулся в эпоху падения Древнего Рима, «стер» историю длиною в несколько столетий и попытался показать город Рим таким, каким его видели собственноручно древние римляне.

Пиранези предлагал вообразить, что время остановилось в момент падения древнеримской цивилизации, прекратилось естественное историческое развитие, люди оставили город. Там, где свершались славные деяния человечества, воцарилась тишина. Памятники архитектуры, предоставленные разрушительной силе времени, обступала природа, поглощая растительностью и погребая под слоями земли. Это превращение грандиозных римских сооружений в развалины, составляющие часть окружающего пейзажа, было медленным, но неотвратимым.

В древности Марсово поле (часть Рима между современной Виа дель Корсо и руслом реки Тибр) являлось ядром города. На его территории находились императорские форумы – форум Августа и Траяна, въездные ворота в город, мавзолеи, мосты для триумфальных шествий, театры. Благодаря изучению древних авторов, в частности известного греческого географа Страбона, Пиранези осознавал необходимость и серьезность исследования этой части Рима. Страбон писал о Марсовом поле: «И величина поля вызывает изумление. <...> Окружающие Марсово поле произведения искусства, земля, круглый год покрытая зеленым газоном, и венки холмов над рекой, тянущиеся до ее русла, являют взору вид театральной декорации, все это представляет зрелище, от которого трудно оторваться»<sup>9</sup>.

Чрезвычайно длительный период существования Марсова поля, а также сменявшие друг друга его бесчисленные постройки, отсутствие достаточно достоверных и ясных свидетельств о них со стороны древних историков сделали совершенно невозможным научное исследование этого крайне интересного комплекса. Все же, что касается планов Марсова поля, то благодаря

изучению Мраморного плана Рима III в. (так называемого *Forma Urbis*), использованию исторических и археологических данных в их исполнении Пиранези приблизился к истине, тем более что в его время еще сохранялись многие руины, которые на сегодняшний день уже отсутствуют.

Главным листом сборника стал план, так называемый *Ichonographiam*. Кроме него Пиранези исполнил карты, представляющие топографический облик отдельных районов Марсова поля в разные исторические периоды Древнего Рима: времени Ромула, Тарквиниев, первых консулов и, наконец, эпохи Августа.

Не менее интересным был лист «Вид Марсова поля» (*Scenographia Campi Martii*), на котором Пиранези сделал панорамное изображение этой части Рима с высоты птичьего полета. В этой гравюре Пиранези развил замысел исследователя истории и топографии Рима – Бонавентуры Ван Овербеке – автора «Плана древнего Рима» (*Pianta di Roma antica*, 1708). По нижнему краю листа карты Овербеке написал: «*Quanta olim fuerit ruina docet*», желая этой фразой подчеркнуть неоспоримость ценности этих существующих в безвременье вечных руин, которые были и остаются подлинной структурой Рима.

Исключив постантинскую историю, Пиранези изобразил древнеримские постройки без вмешательства архитекторов Средневековья и последующих эпох. Даже в названиях гравюр Пиранези использовал латинский, а не итальянский язык. На гравюре «Мост Элия без современных добавлений» (*Pons Aelius absque recentibus ornamentis*) Пиранези изобразил замок и мост Св. Ангела в виде мавзолея императора Адриана; на листе «Развалины храма Антония Пия» (*Reliquiae Templi pseudodipteri Antonini Pii*) – Пантеон, почти теряющийся за громадой колоннад других сооружений.

Со временем, не тронутые человеком остовы древнеримских зданий, сливаясь с окружающим пейзажем, приобретали при-

чудливые «природные» формы: на гравюре «Руины цирка Фламиниев» (*Rudera Circi Flaminij*) части конструкции цирка возвышаются над землей как рифы над поверхностью океана, а часть арки очень напоминает основание радуги.

Кроме того, в сборнике Пиранези предложил идеальную модель нового города, который гипотетически можно было бы возвести по плану старого Рима. Гравюры «Вид театров Бальба и Марцелла с другими зданиями, располагавшимися рядом» (*Elevazione de' Teatri di Balbo, e di Marcello con gli altri edifizj ch'eran loro vicini*), «Вид амфитеатра Статилия Тавра» (*Elevazione dell' Anfiteatro di Statilio Tauro*), «Вид Пантеона и других зданий, располагавшихся рядом» (*Elevazione del panteon, e degli altri edifizj che gli eran vicini*) казались изображениями своего рода макетов реконструированного города, однако представляли сложность планировки и перегруженность архитектуры.

Предупреждая обвинения в фальсификации и нарушении исторической правды в свой адрес, Пиранези написал в предисловии к сборнику: «Я опасаясь, что некоторые части Марсова поля, которые я изображаю, покажутся фантазией моего воображения, а не отражением истины; но если кто-то сопоставит их с архитектурной теорией древних, то увидит, что они значительно отличаются от нее и приближены к традициям нашего времени. Кто бы он ни был, но прежде чем уличать во лжи, пусть познакомится с древним планом Рима... познакомится с античными виллами Лациума, виллой Адриана в Тиволи, термами, гробницами, другими римскими сооружениями, что располагаются за пределами Порты Капена: и он увидит, что древние преступали строгие законы архитектуры не меньше, чем современные мастера. По законам природы и развитию искусства, когда достигнута вершина, все постепенно клонится к упадку и разрушению, так обусловлено человеческой природой допускать вольность в любом творчестве: неувиди-

тельно, что мы обнаруживаем уклонение от традиций у древних в тех вещах, за которые порой осуждаем современников»<sup>10</sup>. Из этого расплывчатого изложения мыслей Пиранези все же можно сделать вывод: в этом проекте «изобретения античности» Пиранези не только желал сохранить «вечные руины» путем изображения, но и обращал внимание на безусловную связь между прошлым и настоящим.

Особое место в наследии Пиранези занимает сюита «Темницы, или Тюрьмы» (*Invenzioni Capric. di Carceri, 1749/1750*, второе издание - 1761), которая на первый взгляд не связана с Римом, а является, как писали исследователи, фиксированием галлюцинаторных видений автора<sup>11</sup>.

Умышленно оборванная надпись на титульном листе – ARCHIT VENE – может трактоваться не только как указание на профессию и венецианское происхождение Пиранези. Дело в том, что латинское *vene-* образует начало таких слов, как *veneficus* («чародей», «волшебник» или «чарующий», «пленительный»), *venenatus* («ядовитый», «язвительный» или «очарованный», «волшебный») и *venerabilis* («досточтимый»), а слово *architectus* кроме буквального значения («зодчий», «строитель») имеет переносное («зачинщик», «виновник»). Такой игрой слов Пиранези мог намекать на те качества, которые относил на свой счет<sup>12</sup>.

Бесспорно, сборник «Темницы» остается одним из самых загадочных в наследии Пиранези, однако, по предположению исследователей, прототипом архитектурных пространств, изображенных на листах этой серии, стал древнеримский тюремный комплекс Мамертино (*Mamertino*), находившийся на Капитолийском холме. Следовательно, Пиранези представлял еще один вариант воплощения образов, навеянных Римом.

Эти гениальные листы, действуя на воображение людей, вдохновили многих на создание прекрасных литературных, живописных, графических произведений.

В повести английского романтика начала XIX в. Томаса де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (*Confessions of an English Opium Eater*, 1821) есть место, навеянное «Темницами» Пиранези: «Вдоль стен вверх ползла лестница, и, прокладывая по ней путь вверх, двигался сам Пиранези. Глаз, смотрящий за лестницей немного дальше, усматривал, что она внезапно обрывалась, лишенная перил и не дававшая ступить и шагу далее, разве чтобы с тем, чтобы низвергнуться в сияющие глубины... Но поднимите глаза свои выше – и перед вами снова лестница, взлетевшая еще более высоко, и на ней – снова Пиранези. И на этот раз уже на самом краю обрыва. Поднимите глаза еще раз, и еще выше вознесена очередная лестница, и снова вверх по ней Пиранези, и так без конца, пока обрывающиеся лестницы и безнадежно восходящий по ним Пиранези в равной мере не пропадают в полумраке зала. С такой же силой бесконечного разрастания и самовоспроизведения росли архитектурные образы моих снов...»<sup>13</sup>.

Виктор Гюго, который определял серию Пиранези «Темницы» как «иррациональный Вавилон», в своем сборнике стихотворений «Лучи и тени» тоже сделал литературное переложение «видений» итальянского мастера: «...гробницы, груды монументов, где беспокойный взор встречают крутящиеся массы лестниц и сводов, холодных камер, освещенных коридоров, балок, опутанных паутиной, зловещих профилей выступающих блоков; где гранитные крыши как в тонких одеждах пронизаны дырами, сквозь которые видны далекие звезды; где рассыпающиеся лестницы исчезают в хаосе стен, комнат, пролетов; или просторные и мрачные крипты... пугающие своды пронизаны религиозным ужасом; или пещеры, куда не смеет проникнуть дух: перед... глубинами, как пред горнилом испытаний или бездной, я бледнею – ужасаемый смещением, порожденным мечтаниями Пиранези...»<sup>14</sup>.

Начиная с 1747 г. и до конца своих дней, Пиранези создавал гравюры, впоследствии

вошедшие в серию «Виды Рима» (*Vedute di Roma*, 1778). В них Пиранези сумел выразить пафос мощных построек Рима во всем их величии и драматизме. «Поэт Рима», Пиранези воспел величие города древнего, великолепие города современного. Эти гравюры убеждают, что во всей Вселенной нет города, равного Риму.

Еще в 1743 г. Пиранези писал о том, что образы Рима захватили его духом «говорящих руин». Но античный Рим во времена Пиранези представлял собой печальную картину. Памятники прошлого – акведуки, гробницы, дворцы – лежали в руинах, благородное величие этой архитектуры меркло на глазах. Те здания, мимо которых в славные времена гордо прогуливались римские императоры, представляли собой груду камней, заносимых пылью.

И до Пиранези писатели и ученые были обеспокоены разрушением Рима. Итальянский гуманист эпохи Возрождения Поджо Браччолини с грустью писал: «Форум, где римский народ провозглашал свои законы и назначал своих правителей, ныне занят огородами и лугами, где бродят буйволы и свиньи. Сколько общественных и частных зданий, столь прочно построенных, что, казалось, могут пережить века, теперь лежат разрушенные, разграбленные, разметанные во прахе, как члены могучего великана»<sup>15</sup>.

Образ города, его *imago urbis*, на протяжении столетий ассоциируется, с одной стороны, с мифом о вечности, с другой – с мыслью о смерти, об ускользании возвышенной красоты, затерявшейся среди виноградников и садов, свидетельства которой можно обнаружить лишь случайно. Пиранези торопился зафиксировать в гравюре неповторимый облик Рима.

Он несколько раз выполнил изображение римского Форума (*Forum Romanum*), благодаря чему в полной мере можно представить облик этого комплекса; рассмотрение гравюр Пиранези может создать иллюзию реального присутствия в Риме. Форум неизменно производил впечатление на

всех, кому доводилось его видеть. Созерцание этих каменных глыб располагает к глубоким философским размышлениям. Глаз пытается угадать прежние очертания тех сооружений, от которых сохранились лишь громадные развалины. Историк и философ И. Тэн выразил свои зрительные ощущения от руин Форума, которые сопоставимы с впечатлениями от гравюр Пиранези: «Форма их не похожа ни на что, линия, которой они прорезывают небо, – единственная в своем роде. Ни горы, ни холмы, ни постройки, ни создания природы или человеческого искусство не дают о них никакого представления: они походят на все это вместе; это создание человека, но время и обстоятельства до того изменили и преобразили его, что оно сделалось созданием природы. В вышине неба их сдавленная вершина, их стены с широкими пустыми пространствами, вся их красноватая мрачная и мертвая масса молчаливо лежит под саваном больших облаков. Входишь, и кажется, что в мире нет ничего более огромного... Перед этими горами порывших и обломанных кирпичей, перед этими круглыми сводами, перекинутыми как арки громадного моста, перед этими разрушенными дамбами, спрашиваешь себя, не было ли здесь целого города»<sup>16</sup>.

Чтобы наиболее полно представить картину Рима, Пиранези исполнял панорамные виды города с включением сразу нескольких памятников, с представлением целых архитектурных ансамблей. Кроме своего излюбленного приема – взгляда на объект снизу вверх (*di sotto in su*) при его изображении, Пиранези также применял верхнюю точку зрения. На гравюре «Руины терм Антонина» (*Rovine delle Terme Antoniniane*) Пиранези представил развалины терм Каракаллы. Эти термы были, несомненно, самыми роскошными в Риме. Они представляли собой мощный комплекс различных помещений для купания с горячей и холодной водой, при термах находились библиотеки, площадки для спортивных упражнений, художественная галерея

и парк. Увиденный и изображенный Пиранези сверху, космический по своей величине архитектурный комплекс кажется не земной (а словно лунной) архитектурой. Гигантомания римских архитекторов явственно ощущалась даже в развалинах.

Эмил Золя, совершивший путешествие в Италию в 1893 г. и посетивший термы Каракаллы, в связи с впечатлениями о них писал: «Это гигантское, совершенно необъяснимое сооружение. <...> Вот что поражает: высота залов, толщина стен, массивность всего строения. <...> Необычные блоки из кирпича и цемента. Нужно добавить: все это было облицовано ценным мрамором, украшено статуями. Грандиозность роскоши подавляет. Для какой же это цивилизации колоссов?»<sup>17</sup>

Сюиту «Виды Рима» в равной степени составляют как виды античного, так и виды современного Рима, изображения произведений архитектуры разного времени и характера: античных и христианских, классических и барочных. Ведь Рим – архитектурный палимпсест: со времен поздней античности новое строительство в Риме велось поверх старых зданий: термы Траяна возведены на руинах дворца Нерона – Золотого дома; термы Диоклетиана – на двух храмах и нескольких общественных и частных зданиях и т. д.

В своих произведениях Пиранези затрагивал проблему смены эпох, сосуществования памятников разных исторических периодов и проблему сопоставления (а точнее, противопоставления) цивилизаций античной и современной. На листе «Вид арки Тита» (*Veduta dell'Arco di Tito*) с художественной точки зрения Пиранези одинаково внимательно отнесся и к изображению арки, передаче каменного массива с убедительными свидетельствами разрушения – выветривающимся камнем, трескающейся штукатуркой, раскрошенным кирпичом, раскалывающимся мрамором, и к живописному изображению двух деревьев, сросшихся стволами. Но главный смысл этой гравюры заключен в драматизме, ко-



торый сообщил сцене художник: Пиранези противопоставил «Триумф императора» (изображение на барельефе арки) и представителей современного человечества, суесящихся у здания порохового склада. В этом есть осознание противостояния величия прошлого и мелочности настоящего в помыслах и деяниях людей.

В Риме наиболее явственно ощущается неотвратимый бег времени (*flusso del tempo*). Тема неумолимости течения времени часто возникала прямо или косвенно в творчестве Пиранези. Один из вариантов этой темы – непрекращающаяся борьба природы с архитектурными сооружениями, сквозь камни которых прорастают деревья (что наилучшим образом выражено в многочисленных видах Рима). Другое воплощение этой темы – изображение воды: струй фонтанов, каскадов водопадов, потоков рек.

Чувство воды неотделимо от чувства Рима, «о царственности Рима ничто не говорит с такой силой, как обилие его водоемов, щедрость источников и расточительность фонтанов»<sup>18</sup>. В свое время Никола Джаиоббе познакомил Пиранези с римским архитектором Никола Сальви, проект которого – фонтан Треви – сыграл особую роль в творческом наследии Пиранези. «Полифонический» образ этого римского памятника оказался созвучным многоаспектному пониманию художественных образов Пиранези. Как в реальности, так и на гравюрах Пиранези фонтан Треви напоминал и дворец, и Триумфальную арку, и храм, игра потоков воды создавала впечатление театрального зрелища, где вода – главный участник этого открывающегося взорам зрителей спектакля. «Со всех уступов беспрепятственно льется вода, то свободно сливаясь в широкие потоки, устремляясь в большие чаши, установленные внизу, то сталкиваясь вновь и вновь на выступах камней, танцует, сбиваясь в белую пену, “вскипает” на сложенных камнях, едва касаясь их, скапливаясь в соответствующей чаше, бурля от падения следующего пото-

ка, чуть волнуясь, ударяет о край», – писал Никола Сальви<sup>19</sup>. В центре представлена скульптура Океана – повелителя всех вод. Вода – Океан в космологической интерпретации – это вечный двигатель (*moto perpetuo*), собирательная и обновляющая мир сила, а в космогонической теории – основополагающая составляющая и вечно циркулирующая субстанция.

Величие Рима – в его бесконечности и неисчерпаемости: всегда остается что-то невиданное, а уже знакомое может быть увидено по-новому. Это сродни прослушиванию или исполнению музыкального произведения, когда любое повторение окрашено новыми эмоциями и проникнуто новым смыслом. Гете писал: «Мне все труднее давать отчет о своем пребывании в Риме; подобно тому, как море становится все глубже, чем дальше в него входишь, то же происходит и со мною при осмотре этого города»<sup>20</sup>. Пиранези в своем творчестве неоднократно обращался к одному и тому же памятнику, изображая вновь и вновь римский Форум, Колизей, триумфальные арки, замок Св. Ангела, собор Св. Петра и многое другое. На одной из гравюр сборника «Виды Рима» можно видеть исполненную Пиранези точную vedutu с изображением всего комплекса собора и площади Св. Петра, с колоннадой, похожей на руки, раскрывающиеся в объятии; на другой гравюре вид на собор и площадь с обелиском кажутся лишь фоном, строгой декорацией для шумной жанровой сцены, разворачивающейся на первом плане.

Не единожды Пиранези возвращался к изображению Колизея – величайшего творения древнеримской архитектуры, без которого не мыслим Вечный город. Как писал Дж.-Г. Байрон:

Раз Колизей стоит, стоит и Рим;  
Но Рим пойдет во след за Колизеем;  
За Римом - мир<sup>21</sup>.

Выдающийся деятель французского Просвещения Шарль де Бросс после путешествия по Италии 1739–1740 гг. писал своим близким о римских достопримечатель-

ностях, в частности о Колизее: «По правде говоря, я полагаю, что трудно впервые оказаться посреди величавого запустения Колизея... не почувствовав в душе легкого содрогания при виде древнего великолепия почтенных и покинутых древних громад. Однако галереи внешней стены Колизея все еще служат прибежищем мелким торговцам; они сидят на табуретках, воткнутых в отверстия, из которых, как я вам уже говорил, вытащены бронзовые стержни, скреплявшие каменные блоки. От этой внешней стены из четырех огромных ярусов осталась только половина окружности, а нижний ярус частично ушел в землю. Стена держится за счет своей собственной тяжести, от грандиозных карнизов вот-вот отвалятся большие камни... Нижние внутренние галереи сохранились по всей окружности, но совсем обветшали и находятся в прекверном состоянии. Арена - довольно большая площадка, а на ней с трудом можно различить, как выглядели в древности скамьи, вмещавшие, по сообщениям историков, девяносто тысяч зрителей»<sup>22</sup>.

Пиранези представлял на гравюрах амфитеатр Флавиев то с внешней стороны, демонстрируя торжественность архитектуры его четырехъярусного фасада, то с внутренней – изображая заросшую травой арену, глядя на которую едва можно поверить, что здесь разворачивались знаменитые бои гладиаторов и раздавались крики разгоряченной зрелищем толпы.

Во времена Пиранези на территории Колизея произрастало около 420 видов трав, деревьев и кустарников, по такому богатому материалу можно было вполне составить трактат по ботанике под названием «Флора Колизея». Спустя сто лет немецкий историк Ф. Грегоровиус, который приехал в Рим накануне объединения Италии, стал свидетелем расчистки Колизея, уничтожения всех растений, которые его так украшали. Ф. Грегоровиус констатировал с сожалением: «Так была погублена флора Колизея»<sup>23</sup>. Гравюры Пиранези сохранили память о былом Колизее.

Поистине уникальным можно назвать изображение Колизея на гравюре «Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизей» (*Veduta dell'Anfiteatro Flavio ditto Colosseo*) из сборника «Римские древности». Увиденный сверху, Колизей напоминает круги ада Данте. Этот образ может трактоваться как олицетворение несвободы человечества, зажатого жизненными обстоятельствами, и является примером того, как Пиранези трансформировал жанр ведуты – топографического изображения города – в создание художественного образа, поражающего силой эмоционального воздействия.

Воплощению неповторимых образов Рима способствовал особый метод исполнения гравюр. Офорты Пиранези отличались разнообразным перспективным построением. Если он работал с натуры, то занимал позицию на очень близком расстоянии от того архитектурного комплекса, который намеревался изобразить; при этом он не выделял в зарисовках отдаленные мотивы и не пользовался стоящими непосредственно перед ним предметами в качестве боковых кулис, а как бы выдвигал главный архитектурный мотив в центр изображения. Таким образом, отдельное здание вырастало до гигантской величины и заполняло все пространство от нижнего до верхнего края листа. Пиранези любил усиливать это впечатление, преувеличивая действительные соотношения величин. На гравюре «Цирк Каракаллы» (*Circo di Caracalla*) из сборника «Различные виды Рима древнего и современного» (*Varie Vedute di Roma antica e moderna*, 1745) Пиранези избрал характерную для него низкую точку зрения (*di sotto in su*) на громадную въездную арку, словно вырастающую из-под земли. Вид на лежащий в руинах стадион, открывающийся за ней, почти растворен в окружающем пространстве и сливается с пейзажем.

Изображение граверами одних и тех же памятников Рима дает возможность сравнивать их произведения. Одним из самых популярных сооружений Рима была Пира-

мида Гая Цестия, к изображению которой Пиранези в своем творчестве возвращался неоднократно. Гравюра Пиранези «Пирамида Гая Цестия около Порты Сан Паоло» (Piramide di Caio Cestio vicino alla Porta S. Paolo) из сборника «Различные виды Рима древнего и современного» (1745) может быть сопоставлена с гравюрой его учителя Джузеппе Вази, представившего тот же объект в сборнике «Величие Рима древнего и современного» (Magnificenza di Roma Antica e Moderna, 1747). У Вази – аккуратное фиксирование избранного городского пространства, включающего Пирамиду Гая Цестия, у Пиранези – образ архитектурного памятника, изображенного в такое время суток, которое позволяло художнику максимально пластически четко воссоздать объем с помощью света и тени. Композиционное решение листа рождает впечатление кадра – краем листа срезана верхушка пирамиды, а две одиноко стоящие дорические колонны и дерево с легкой листвой усиливают это впечатление. Пиранези старался избегать центрального осевого построения, а также фронтального изображения, предпочитая диагональное. Поэтому композиционное решение видов Пиранези всегда динамично, лишено монотонности и сухости.

В сборнике «Некоторые виды триумфальных арок и других памятников» (Alcune Vedute di Archi Trionfali ed altri monumenti, 1748) есть гравюра «Форум Августа» (Foro di Augusto), в которой Пиранези словно нарушил последовательность в расположении средневековых и античных сооружений, «сжал» композицию, создав эффект затесненности пространства. Изображенные в арочном проеме стаффажные фигурки подчеркивают несоизмеримость масштаба архитектуры с пропорциями человеческого тела. Гравюра с изображением Форума Августа была исполнена и пенсионером Французской академии в Риме Франсуа Дюфло для сборника «Различные виды» (1745). Франсуа Дюфло упорядоченно располагает все здания, аккурат-

но прорисовывая каждое из них с размеренной повествовательностью.

Чтобы достичь наибольшего иллюзорного светотеневого эффекта, Пиранези изучал тот или иной памятник в дневное время суток, далее в мастерской по памяти выполнял изображение, но завершал ночью, возвращаясь к этому памятнику и глядя на него при лунном освещении.

Многие путешественники (особенно романтики) отмечали особое очарование Рима в лунном сиянии с его безмолвно-застывшими, безлюдно пустынными улицами, площадями, когда все выглядит грандиозным и трагическим. Шатобриан писал: «Мне советовали совершить прогулку в лунном свете: с вершины Тринита-ди-Монте подернутые дымкой далекие городские постройки казались набросками художника, сделанными с борта корабля. Ночное светило, этот шар, слывущий полноправным миром, катило свои бледные пустыни над пустынным Римом; оно освещало улицы, где не слышны шаги прохожих, безлюдные двory, площади, сады, освещало монастыри, где навсегда затихли голоса иноков, обитатели немые и нежилые, словно портики Колизея»<sup>24</sup>. Стендаль также считал, что яркое спокойное солнце Риму не подходит<sup>25</sup>.

Знание Вечного города по гравюрам Пиранези доставляло радость виденного Рима воочию. Гете, приехав в Рим в 1786 г., писал: «Когда видишь перед собой, как целое, то, что знал и запомнил наизусть по отдельным частям, тогда, действительно, открывается новая жизнь. Все грезы моей юности ожили передо мною, первые гравюры, которые я припоминаю (у моего отца в приемной висели виды Рима), я вижу теперь в действительности, и все, что я давно уже знал по картинам и рисункам, по гравюрам на меди и на дереве, в гипсе и дубовой коре, собрано теперь вокруг меня...»<sup>26</sup>.

Многие совершавшие паломничество в Рим неминуемо «искали» город, некогда увиденный глазами Пиранези. Его сборники становились своего рода путеводителя-

ми; гравюры указывали те памятники, которые непременно стоит посетить. Гете записал в своем путевом дневнике: «Пирамиду Цестия мы приветствовали на этот раз с наружной стороны; что же касается бань Антонина или Каракаллы, с которых Пиранези сочинил столько эффектных небывших, то вблизи они вряд ли могли бы доставить какое-нибудь удовольствие даже привычному глазу живописца»<sup>27</sup>; «в списке того, что следовало бы еще осмотреть до отъезда из Рима, очутились под конец весьма разнородные предметы: Клоака Массима и катакомбы у Сан Себастьяно. Первая превосходила грандиозную идею, к которой подготовил нас Пиранези»<sup>28</sup>.

Любознательные туристы небезуспешно искали точки обзора, с которых Пиранези наблюдал Вечный город. Стендаль в очерке «Прогулки по Риму» так изложил свои наблюдения: «Я видел, как римляне проводили целые часы в молчаливом восхищении, опершись на окно виллы Ланте на Яникуле. Вдали видны прекрасные линии, образуемые палаццо Монте-Кавалло, Капитолием, башней Нерона, Монте-Пинчо и Французской академией, а внизу, у подножия холма, – палаццо Корсини, Фарнезина, палаццо Фарнезе!», а ниже сделал ссылку, что приблизительно отсюда был взят большой перспективный вид Рима, гравированный Пиранези<sup>29</sup>.

Часто поездка в Вечный город становилась судьбоносной. Историк Эдвард Гиббон, автор книги «Упадок и гибель Римской империи» (*The decline and fall of the Roman empire, 1776–1787*) вспоминал о том, как «был в Риме, 15 октября 1764 года, сидел задумавшись на Капитолии среди развалин, в то время как босые монахи вели вечернюю службу в храме Юпитера... идея написать об упадке и крушении города впервые зафиксировалась в сознании»<sup>30</sup>.

Созерцание великих памятников Рима приводит к философским размышлениям, не подавляя человека (как можно ожидать), а напротив, нравственно возвышает его, приводит к душевному волнению, говоря

словами И. Канта, «увеличивает душевную силу сверх обычного и позволяет обнаружить в себе совершенно другого рода способность сопротивления, которая дает нам мужество померяться [силами] с кажущимися всемогуществом природы»<sup>31</sup>.

Подобное душевное состояние можно испытать, рассматривая гравюры Пиранези с видами Рима, благодаря которым возникает душевная привязанность к городу. Шатобриан, с годами разочаровавшийся во всем, без надежды смотрящий в будущее, в письме к господину де Фонтану писал: «Пусть тот, чья жизнь лишилась последних привязанностей, поселяется в Риме. Здесь он найдет землю, которая даст пищу его уму и покорит его сердце, здесь его ждут прогулки, которые всякий раз будут открывать его душе нечто новое. Камень, на который он наступит, расскажет ему об ушедших столетиях, пыль, поднятая ветром, унесет с собою прах какого-нибудь великого человека»<sup>32</sup>. Похожую мысль высказал Н. В. Гоголь: «Когда вам все изменит, когда вам больше ничего не останется такого, что бы привязывало вас к какому-нибудь уголку мира, приезжайте в Италию. Нет лучшей участи, как умереть в Риме»<sup>33</sup>.

При жизни Пиранези его гравюры можно было приобрести у издателей или в мастерской художника, которая сначала находилась на Виа дель Корсо, а после переезда 1 марта 1761 г. – в палаццо Томати на страда Феличе<sup>34</sup>.

Новая мастерская имела необыкновенный облик – комнаты-руины. Она была очень похожа на «приют отшельника», созданный по соседству на Тринита деи Монти другом Пиранези Ш.-Л. Клериссо для двух ученых монахов. Роспись, создававшую иллюзию развалин, дополняли античные алтари, урны и канделябры, служившие сиденьями, шкафами и светильниками. Даже конуру сторожевого пса заменял фрагмент большой декоративной вазы из мрамора<sup>35</sup>. По этому же адресу размещался собственный музей Пиранези (museo).

Мастерские, похожие на склады, были типичны для того времени. Гете вспоминал о том, как ему довелось, будучи в Неаполе, побывать в подобной мастерской, которая была похожа на «потайную кладовую, где хранятся произведения искусства и всякий хлам... произведения всех эпох расставлены в случайной последовательности: бюсты, торсы, вазы, бронза, разная изящная домашняя утварь из сицилийских агатов, даже часовенка, разные изделия, картины и вообще все»<sup>36</sup>.

В новой мастерской Пиранези наладил печатное дело. Отсюда выходили гравюры, распространявшиеся по всей Италии и за ее пределами. Аббат Рудольфино Венути, один из представителей поколения эрудированных знатоков античности, член Академии римской истории, уполномоченный по античным памятникам, руководитель археологических исследований, составил путеводитель «Точное и краткое описание древностей Рима» (*Accurata e succinta descrizione topografica delle Antichita di Roma*, 1763). Текст, написанный Венути, содержал ссылки на изображения того или иного римского сооружения, исполненные «кавалером Пиранези» (*cavalier Piranesi*).

Об уровне контингента покупателей произведений Пиранези говорят следующие факты. Еще в начале 1750 г. молодой мецье Абель Франсуа Пуассон посетил Рим в рамках своей образовательной поездки по Европе и в память о Вечном городе приобрел гравюры Пиранези. Мецье Пуассон (в будущем де Вандьер, а потом – маркиз де Мариньи) по возвращении в Париж сделал блестящую политическую карьеру, взял на себя ответственность генерального директора образовательных художественных учреждений и королевских академий.

Спустя много лет, 16 февраля 1762 г., Пиранези отправил ему письмо с благодарностью за приобретение его гравюр. К письму прилагался полный каталог произведений Пиранези (*Catalogo delle Opere*), который был составлен художником в 1761 г. Мариньи написал ответ. По-

средником в переписке Пиранези и Мариньи выступил директор Французской академии в Риме Ш.-Ж. Натуар, который также интересовался творчеством Пиранези и охотно покупал его офорты. В ответном послании от 10 марта 1762 г. маркиз де Мариньи, по замечанию историков, достаточно суровый по характеру и не щедрый на комплименты человек, искренне выразил восхищение трудоспособностью Пиранези: «Громадная работа, которую представляет ваш Каталог, заставила меня задуматься о том, сколько смелости и душевного огня, дарованных природой и образованием, нужно, дабы реализовать такую большую программу»<sup>37</sup>. В тот же день Мариньи написал Натуару о том, что намерен приобрести все опубликованные произведения итальянского мастера.

Императрица Екатерина II выписывала гравюры с видами Рима. В одном из писем к барону Мельхиору Гримму она признавалась: «...я с ума схожу от архитектурных книг: вся комната моя ими завалена, а мне все еще не довольно. Теперь Пиранези очень в моде. Жаль, что его только пятнадцать томов»<sup>38</sup>.

Известный французский астроном Ж.-Ж. Лаланд опубликовал дневник «Путешествие француза по Италии» (*Voyage d'un Francois en Italie*, 1769), в котором представил картину повседневной жизни Италии 1765–1766 гг. (периода предпринятой им поездки). В разделе, посвященном «авторам, что представили описание Рима и его древностей», упоминался сборник Пиранези «Римские древности». Обращая внимание на высокий научный уровень и большую степень художественности работ Пиранези, автор отметил, что эти виды необходимы и полезны не только иностранцам, посещающим Вечный город, но и тем, кто вообще не имеет о Риме никакого представления.

Пиранези верил, что его произведения будут востребованы и его искусство будет жить до тех пор, пока будут жить люди, интересующиеся самым прославленным городом на земле. В послании, адресован-

ном своему покровителю лорду Шарльмону, Пиранези писал: «Я... думаю о будущем, потому что, смею надеяться, исполнил работу, которая дойдет до потомков»<sup>39</sup>.

Образ Рима, как города грандиозных идей, который представил в своих гравюрах Пиранези, неповторим, и потому его искусство вечно.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Цит. по: *Кара-Мурза А. Л.* Знаменитые русские о Риме. М., 2001. С. 363.
- <sup>2</sup> Цит. по: Там же. С. 367.
- <sup>3</sup> *Гете И. В.* Путешествие в Италию // Гете И. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1935. Т. XI. С. 161.
- <sup>4</sup> Цит. по: *La Roma di Piranesi. La citta del Settecento nelle Grandi Vedute.* Roma, 2006. P. 62.
- <sup>5</sup> Цит. по: *Торопов С. А.* Джовани Баттиста Пиранези. Избранные офорты. М., 1939. С. 5.
- <sup>6</sup> Цит. по: *Wilton-Ely J.* The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi. London, 1978. P. 35.
- <sup>7</sup> К сожалению, Пиранези в своих изысканиях не миновал ошибочных выводов: базилику Максенция он идентифицировал с Золотым домом Нерона, что не соответствовало истине.
- <sup>8</sup> *Verri A.* Римские ночи при гробнице Сципионов, или Историческое и философическое рассмотрение важнейших происшествий древнего Рима. М., 1805. С. 2.
- <sup>9</sup> *Страбон.* География в 17 томах. Л., 1964. С. 220.
- <sup>10</sup> Цит. по: *Wilton-Ely J.* Op. cit. P. 76.
- <sup>11</sup> *Clark K.* The Romantic Rebellion. London, 1973. P. 56.
- <sup>12</sup> *Звенигородская О.* В преддверии «Темниц». К проблематике титульного листа «Темниц» Пиранези // Искусствознание. 2002. № 2. С. 263.
- <sup>13</sup> Цит. по: *Wilton-Ely J.* Op. cit. P. 81.
- <sup>14</sup> Цит. по: Там же. P. 126.
- <sup>15</sup> Цит. по: *Моатти К.* Античный Рим. М., 2003. С. 150.
- <sup>16</sup> *Тэн И.* Путешествие по Италии. М., 1916. Т. 1: Неаполь и Рим. С. 191.
- <sup>17</sup> Цит. по: *Моатти К.* Указ. соч. С. 175.
- <sup>18</sup> *Муратов П. П.* Образы Италии. М., 1999. С. 217.
- <sup>19</sup> Цит. по: *La Roma di Piranesi. La citta del Settecento nelle Grandi Vedute.* P. 63.
- <sup>20</sup> *Гете И. В.* Указ. соч. С. 177.
- <sup>21</sup> *Байрон Дж.Г.* Паломничество Чайльд Гарольда. Избранные произведения. М., 1953. С. 130. Песнь CXLV.
- <sup>22</sup> Цит. по: *Моатти К.* Указ. соч. С. 167–168.
- <sup>23</sup> Цит. по: Там же. С. 190.
- <sup>24</sup> *Шатобриан Ф. Р. де.* Замогильные записки. М., 1995. С. 198.
- <sup>25</sup> *Стендаль.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 9. С. 339.
- <sup>26</sup> *Гете И. В.* Указ. соч. С. 138. В приемной отца Гете, вероятнее всего, висели гравюры Джузеппе Вази - учителя Пиранези, о чем свидетельствует А. Самюэль, который также упоминает, что гравюрами Пиранези была украшена гостиная сэра Вальтера Скотта. См.: *Samuel A. Piranesi.* London, 1910. P. 5.
- <sup>27</sup> *Гете И.В.* Указ. соч. С. 478.
- <sup>28</sup> Там же. С. 579.
- <sup>29</sup> *Стендаль.* Указ. соч. С. 339.
- <sup>30</sup> Цит. по: *La Roma di Piranesi. La citta del Settecento nelle Grandi Vedute.* P. 69.
- <sup>31</sup> *Кант И.* Критика эстетической способности суждения. Книга вторая. § 28 // И. Кант. Основы метафизики нравственности. М., 1999. С. 1115.
- <sup>32</sup> *Шатобриан Ф. Р. де.* Указ. соч. С. 360.
- <sup>33</sup> Из письма Н. В. Гоголя к П. А. Плетневу от 2 ноября 1837 г. Цит. по: *Кара-Мурза А. Л.* Указ. соч. С. 371.
- <sup>34</sup> Ныне – Виа Систина, 48.
- <sup>35</sup> Клериссо выполнил проект кельи монастыря Тринита деи Монти, которую занимали отец Тома Лесер (1703–1770), а затем отец Франсуа де Поль Жанье (1711–1788). Этой комнатой-руиной восхищался Пиранези и намеривался воспроизвести ее в гравюре. Вслед за монахами свои дома

## ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

---

пожелали «руинировать» посол Мальты в Риме де Бретей, заказчик Пиранези – маркиз Боккападулли Джентили.

<sup>36</sup> *Гете И. В.* Указ. соч. С. 350.

<sup>37</sup> Цит. по: *La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle Grandi Vedute.* P. 86.

<sup>38</sup> Цит. по: *Гращенков В. Н.* История и историки искусства: Статьи разных лет. М., 2005. С. 478.

<sup>39</sup> Из текста сборника Пиранези. *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont 1757 г.* Цит. по: *Wilton-Ely J.* Op. cit. P. 35.