

ПАЛЛАДИО

ГЛЕБ СМИРНОВ

ПАЛЛАДИО

Семь философских
путешествий



РИПОЛ
КЛАССИК

Палладио
Семь философских
путешествий

Глеб Смирнов

Палладио
Семь философских
путешествий

*Hor quanti Poetici concetti potrebbero
scaturire da quelle metaforiche pietre?*

И сколько же идей поэтических могло бы проистечь
из тех метафорических камней?

Эмануэле Тезауро

СО Д Е Р Ж А Н И Е

- 9 Жизнь и искусство
- 17 Рождение усадьбы

ПУТЕШЕСТВИЕ ПЕРВОЕ

- 43 **ФОСКАРИ**, или Возращивание храма

ПУТЕШЕСТВИЕ ВТОРОЕ

- 79 **ПОЙЯНА**, или Новое доказательство бытия Божия

ПУТЕШЕСТВИЕ ТРЕТЬЕ

- 123 **ЭМО**, или Окрыленность материи

ПУТЕШЕСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

- 161 **БАРБАРО**, или Тотальный экуменизм
- 189 Темпъетто

ПУТЕШЕСТВИЕ ПЯТОЕ

- 197 **КОРНАРО**, или Школьный пенал
воспитания рода человеческого

ПУТЕШЕСТВИЕ ШЕСТОЕ

- 223 **БАДОЭР**, или Первая заповедь искусства

ПУТЕШЕСТВИЕ СЕДЬМОЕ

- 253 **РОТОНДА**, или Дом с кругозором

- 289 Русское палладианство

304 **Примечания**

- 389 Благодарения
- 392 Указатель имен
- 400 Тематический указатель
- 402 Указатель памятников
- 405 Адреса и контакты вилл

ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО



О жизни одного из величайших гениев Ренессанса известно поразительно мало. Человек, которому суждено было на столетия вперед определить внешний облик всей европейской цивилизации, родился пятьсот с лишним лет тому назад, 30 ноября 1508 года, в незнатной семье, в небольшом городке Падуе неподалеку от Венеции. Как, освоив в отрочестве скромную профессию каменотеса, он, сын простого мельника, смог превратиться в «князя архитекторов» и создателя стиля, в котором Европа узнала себя, словно в зеркале?

Кто для нас Палладио? Он не просто последний зодчий Ренессанса, не просто сверхархитектор, он — родоначальник целой архитектурной религии, носящей его имя: палладианство. Шутка ли сказать, Палладио сумел предложить столь богатый арсенал идей и матриц, что архитекторы по сей день черпают из него без усталости и обеими руками — отталкиваясь от него, оглядываясь на него, заимствуя из него снова и снова. Почти 500 лет европейские архитекторы говорят преимущественно на созданном им универсальном языке зодчества, как на некоем эсперанто. Палладианский стиль создаст характерное и повсюду узнаваемое лицо европейской цивилизации Нового времени.

В биографии Андреа Палладио есть что-то от сказки про Золушку. Да, юный каменотес простучал бы молоточком всю жизнь, если бы в один прекрасный день на стройке виллы в Криколи высокородный владелец

поместья, граф Триссино, не отметил его среди множества других рабочих. При каких обстоятельствах произошла эта судьбоносная встреча, история умалчивает. Мы вольны представить себе, как наш герой, отбросив резец, восклицает в адрес проходящего мимо графа: «Да кто ж так строит!» — «Да? — останавливается граф, хрустнув щечем. — И вы знаете секрет как надо, молодой человек?»

↳ Джованни Беллини,
«Обнаженная перед
зеркалом», 1515. Музей
истории искусства, Вена

Как бы там ни было, Триссино, сиятельный эрудит, поэт, филолог, знаток древностей и меценат («светоч нашего века», — отзывался о нем Палладио), приблизил к себе амбициозного юношу, взяв его под свое покровительство. Так родилось историческое чудо. Андреа, тогда носивший совсем иную фамилию (это граф придумал ему красивый и многозначительный псевдоним «Палладио»), под его руководством берется за самообразование, не только архитектурное, но и широкое гуманистическое вообще. Он был отправлен сначала в богатую памятниками античности Верону, провел два года в Риме, пытливо и вдумчиво изучая его наследие, затем предпринял путешествия в другие места, прославленные древними руинами.

Триссино, человек известный в аристократическом и научном мирах, вводит его в свой круг, в тогдашний высший свет, — и с тех пор в заказчиках у Палладио вся образованная венецианская знать. В 1540 году Андреа ди Пьетро делла Гондола впервые в документах назван как Андреа Палладио, с уточнением: «архитектор». Это греческое слово звучало тогда как экзотический титул, от него веяло Античностью.

Граф приложил все усилия, чтобы его подопечный, тогда еще никому не известный архитектор, выиграл конкурс на оформление главного здания в городе Виченце, так называемой Базилики. Он оправдал доверие Триссино: дебютная постройка вызвала восхищение у современников, разделить которое нетрудно и сегодня, взглянув на это чудо.

Только в одной Виченце, ставшей родиной его таланта, Палладио возвел десяток зданий. Он строил городские палаццо, загородные виллы, мосты, триум-

фальные арки, церкви, монастыри и театры. В совокупности на его счету более сорока объектов. Издал три книги и учебник по архитектуре. В этом опубликованном под конец жизни трактате «Четыре книги об архитектуре» (в дальнейшем будем называть его для краткости Трактат, поскольку книга-то одна, только в 4 разделах) он собрал все свои проекты, в частности, и несостоявшиеся, закинув их тем самым в будущее. И действительно, многие из них будут осуществлены его последователями. Так, проект моста Риальто в Венеции, некогда отвергнутый заказчиком, обрел жизнь две сотни лет спустя вдали от Италии благодаря русскому архитектору — в Царском Селе...

Что же касается жизни Палладио, то о ней известно, что у него было пятеро детей и что к концу профессиональной карьеры, когда ему было 62 года, он осуществил сокровенную мечту любого зодчего того времени — стал главным архитектором Республики Святого Марка, то есть Венеции. (Правда, на этом посту маэстро чуть было не снес «варварский» Дворец дождей, когда предложил реконструировать его после пожара в 1577 году в своем коронном классическом стиле.)

Судя по всему, искусство он не ставил на службу корысти: имея в заказчиках богатейших людей эпохи, сам Палладио жил скромно и состояния не нажил. Этот сверхархитектор даже не имел собственного дома и всю жизнь провел на съемных квартирах.

Еще меньше, чем о жизни маэстро, мы знаем о его характере (и это странно, учитывая моду Ренессанса на «анекдоты из жизни художников»). Говорят, он был равно учтив и любезен со всеми — от простолюдинов до князей. Но дружбу предпочитал водить с гуманистами и, кроме Триссино, состоял в близких отношениях с Даниэле Барбаро и Альвизе Корнаро, светлейшими умами того времени.

Но велика ли беда, что мы так немного знаем о жизни Палладио и даже все три сохранившиеся его портрета предположительны? Нисколько. Счастливчик, он избежал печальной участи многих художников быть

изучаемым в свете своих привычек, темперамента, сплетен о своих склонностях и странностях. Есть такая не совсем чисто плотная тенденция в популярном искусствоведении: желать прикоснуться к художнику в обход его произведений, подбирая «ключ к творчеству» в бытовой фактологии и пересудах о его патологиях, со слов каких-то бездельников и прочих сторонних людей.

Должны ли мы вытягивать какую-либо другую правду о художнике, кроме той, которая, причем в самом конденсированном виде, вот она, перед глазами? Говоря о Палладио, мы будем говорить только о его творениях. И тут перед нами поистине россыпь шедевров, каждый из которых таит свою собственную интригу (об этих интригах настоящая книга).

Мы имеем исчерпывающий и подлинный автопортрет его творческой фигуры, только исполненный в архитектурных формах. Вот почему нас не интересуют ни подробности жизни Палладио, даже если бы мы знали о нем больше, ни его «характер». Ибо для творчества и творца все человеческое только помеха. Более того. Как тонко заметил Новалис, художнику не принадлежат его творения — это он принадлежит им. Мы тоже считаем, что творчество является отражением не человека, но лишь его гения. А гений депонируется в шедеврах.

А человек — иль не затем он,
Чтобы забыть его могли?

Единственным источником информации для нас да будет красота, которую создает художник: «Красота да будет правдой. Нам, человекам на земле, одно лишь это надо затвердить», — раз и навсегда отрезал английский поэт Китс.

Случай Палладио редок — он полностью превратился в свое искусство. Ему удалось то, к чему сознательно или подсознательно должен стремиться каждый художник: превратившись сначала в знаковую фигуру поколения, а затем и века, стать мифом, по которому

*Пьетро ди Козимо
«Строительство дворца»,
фрагмент, 1520. Музей
искусств Ринглинга,
Сарасота, Флорида ▶*

меряется эпоха. Подобно Моцарту или Пушкину, в своем ремесле Палладио — создатель некоего абсолюта. И вот уже происходит прелюбопытная инверсия: художник перетягивает историю на себя, и мы говорим: «Такой-то жил во времена Палладио, Моцарта, Пушкина». Потому что они и есть эпоха. Время протекает в виде вереницы художников, поскольку только художники дают времени лицо. Люди масштаба Палладио умудряются сделать из человеческой истории, всегда одинаково тривиально-кровавой и монотонной, лишь придаток, и довольно постылый придаток, к великолепной истории искусств. Будучи едва ли не единственной светлой стороной человеческой хронологии, только история искусств и есть та история, ради которой стоит жить.



РОЖДЕНИЕ УСАДЬБЫ





Год 1492-й стал поворотным в мировой истории, и роковым для Венеции. Открытие Нового Света изменило жизнь многих государств Европы. Венеция от него пострадала больше всех. На протяжении почти трех веков Венеция безраздельно господствовала на восточном побережье Средиземного моря, практически монополизировав сверхприбыльную коммерцию с Востоком и оттеснив своего извечного конкурента, Геную, на второй план. Неудивительно, что именно у генуэзца рождается навязчивая идея обойти венецианцев, проложив путь в Индию с другого конца. Так была открыта «Новая Индия», на поверку оказавшаяся Америкой, но золото и прочие радости отныне поплыли в Европу от ее берегов. Для Венеции это было началом конца: с того момента она постепенно лишается значительной части доходов от морской торговли и таможенного дела.

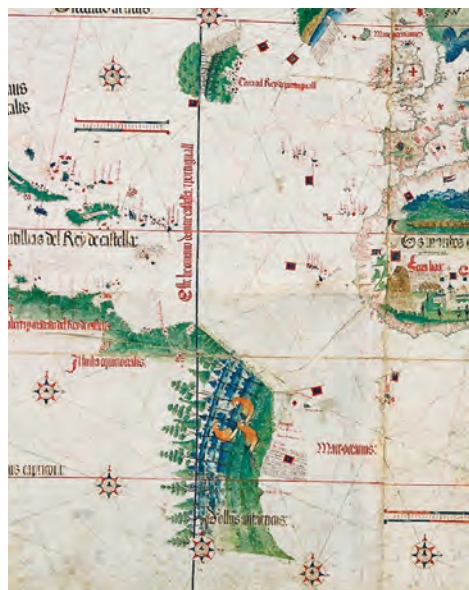
Еще недавно Венеция беспечно балансировала на пике своего всемогущества. Риа́льто был средоточием торгового оборота всей Европы. «Не сеют, но лишь жнут червонцы, их денег куры не клюют», как говаривал Державин. Да и с виду — не город как все, а чудо из чудес. На приезжих Венеция производила впечатление чего-то диковинного, слишком отличного от остальной Европы. В одной французской средневековой поэме Венеция описана как очень привлекательная страна, но далекая от привычных рыцарских ценностей, хоть и не чуждая ценностей материальных... И дома у них будто выставленные напоказ светящиеся ларцы с сокровищами

со всего мира. В своей показной роскоши город выглядел подозрительно неевропейским. Страна та сказочно богата, утопает в неге, и... ее надо бы обратить скорее в христианство, заключает автор поэмы, француз-крестоносец.

Благоденствие оказалось зыбким. Уже в 1493 году венецианский гуманист Пьетро Дольфин заносит в свои «Анналы» новость об открытии Колумба: «Армада католического Короля нашла новую страну, и от его имени ее завоевала ... там она нашла месторождения всевозможных металлов, и земля там чрезвычайно плодородна; реки там столь богаты, что из них можно выуживать золото... они нашли там гуттаперчу, ценную древесину, алоэ, ревеня, корицу».

Вдобавок еще и португальцы, обойдя мыс Доброй Надежды, достигли Малабарского берега. Васко да Гама привез в Лиссабон пряности, и для прохода на левантийские рынки ему не пришлось платить пошлины венецианцам. В 1499 году новость дошла до Венеции и вызвала в городе понятную удрученность. Тогда же происходит череда крупных банкротств — первые признаки неотвратимого, казалось бы, краха венецианской экономики.

Кризис, наступивший в результате этих путешествий, заставляет венецианцев искать новые ресурсы. Так возникают производства, которые впоследствии доставят новую славу венецианскому трудолюбию. Его новой стезею стала обработка сырья в готовую продукцию: стекло, утварь, зеркала, буранские кружева, выделанные кожи, ткани, шитые золотой и серебряной нитью, доспехи. («Его нагрудник цел венецианский», — говорит с завистью о графе Делорже барон Альберт в «Скупом рыцаре», взирая на продырявленный свой.) Венеция становится центром по изготовлению музыкальных инструментов. И столицей книгопечатания: к середине XVI века здесь открыто более сотни издательских домов!



↘ Якопо де Барбари.
Ведута Венеции
с птичьего полета. 1500

← ▶ Планисфера
Кантино, 1502.
Библиотека Эстенсе,
Модена

Издательская марка
типографии Альда
Мануция в Венеции

«Война с Венецией»,
фрагмент гравюры Ханса
Шпрингинкле, 1515 ▶



политический конфликт Ренессанса и вырос в целую мировую войну, едва ли не первую в современной истории. Уже через несколько месяцев Венеция утратила практически все свои владения. Многие венецианские вассалы на Терраферме — кто охотно, кто поневоле — тоже поднялись против Владычицы Морей. Дважды войска антивенецианской коалиции подходили к Местре и брали последний форпост Венеции на материке. Неприятель находился всего в пяти километрах от собора Святого Марка. Если бы «жемчужину Адриатики» удалось взять, от нее не оставили б камня на камне.

Венеция уцелела благодаря не силе, но дипломатической ловкости. Проанализировав латентные конфликты союзников Лиги, дож Леонардо Лоредан, гений политической интриги, блестяще сумел вбить клин в отношения между ее лидерами. Папа Римский, удовлетворенный ослаблением Венеции, вступает с ней в союз против Франции. Венецианцам удалось так изумительно сравить Папу и французского короля, что, в конце концов, Юлий II возопил: «Вон из моей Италии, варвары!»

Венеция, после временных поражений, выходит победительницей из неравной схватки. В итоге островная республика вернула принадлежащие ей до войны североитальянские города и даже приумножила свои

«Большая венецианская война», Альбрехт Альтдорфер и мастерская, 1512. Альбертина, Вена

Рафаэль, «Портрет Папы Юлия II», 1511. Национальная галерея, Лондон



Джованни Беллини, «Портрет дожа Лоредана», ок. 1501. Национальная галерея, Лондон >

Бонифачо де Питати, «Притча о богаче и Лазаре», ок. 1545. Галерея Академии, Венеция >

владения. Согласно Брюссельскому мирному договору 1517 года вся Северо-Восточная Италия попадает в сферу влияния Венеции.

Установившийся на территориях Венето мир будет на редкость прочным. Венецианское правительство обеспечило его на несколько столетий — вплоть до наполеоновских кампаний конца XVIII века.

В этот продолжительный промежуток времени наступает пора той единственной в своем роде усадебной культуры, для которой у историков существует даже специальный термин: *la civiltà delle ville venete* — «культура венецианских вилл».

Здесь надо поведать о специфике венецианской элиты. Она в том, что венецианский патриций одновре-



менно и потомственный аристократ и негодант-предприниматель («купец венецианский»). Для рыцарской аристократии Европы такое смешение ролей было совершенным нонсенс: либо ты дворянин, и тогда твое дело — ратное, война; либо ты меркантильный купец. Стойкое презрение рыцарства к предпринимательству и прагматизму вообще — предрассудок, который позднее унаследует от земельно-военной аристократии Франции и Германии также и дворянство русское.

Однако венецианская модель республиканской аристократии по своей типологии древнеримская, и тут родовитые друзья Палладио были правы, считая себя

наследниками устоев древних римлян, когда патриции занимались хозяйством и вели гешефты. В Античности сословие аристократии (за исключением подсословия «всадников») было не военным, а административно-государственным, сенаторским сословием. Эта элита спокойно управляла имениями и ворочала капиталами. Более того, венецианцы справедливо полагали, что чисто военная аристократия баронов — пережиток средневекового общества, варварский по происхождению, ибо занесен в Италию с севера галло-германскими племенами.

Республиканский аристократический Рим всегда оставался эталоном для государственного устройства Венецианской аристократической республики. Серениссима, «Светлейшая Республика», строила свою политическую мифологию с оглядкой на Рим. Венецианцы были убеждены, что почтенные древнеримские республиканские идеалы при распаде Империи в V веке спаслись от наступающего варварства именно в Венецианской лагуне. Так что Серениссима создана по образцу изначального Рима, как бы возвратив историю вспять к золотой поро латинства. Бытовала поговорка «*Roma caput mundi Venetia secundi*» (Рим был глава мира, Венеция — за ним). Осознание себя наследниками доблестей старого Рима усилилось у венецианцев с падением в 1453 году Рима Второго, Константинополя, когда место «нового Рима» оказалось вакантным. Стимул к тому дал митрополит Виссарион, греческий беженец из Константинополя, перебравшийся в Венецию и квалифицировавший ее *quasi alterium Byzantium* (почти что вторая Византия). Марино Санудо подхватывает: «Мы наследники Византии». И вот в 1520-е годы дож Андреа Гритти выдвигает идею Венеции как «нового Рима», и она совпадает во времени с тезисом инок Филофея о «Третьем Риме — Москве», *два оубо Рима падоша, а третій стоить, а четвертому не быти*.

Но: реверанс в сторону легендарного Рима античности отнюдь не подразумевал прямую связь с Римом современным — с Ватиканом, тоже мнящим себя



← Доменико Тинторетто, «Портрет венецианского сенатора», 1590-е. Национальная галерея искусства, Вашингтон

← Тициан, «Портрет дожа Андреа Гримальди», 1546. Национальная галерея искусства, Вашингтон

«Аллегория архитектуры» из трактата Филибера Делорма «Первый том Архитектуры», Париж, 1568: зодчий, выходящий из темной пещеры готики на свет новой архитектуры плана и симметрии

законным и достойным продолжателем Рима древнего. Дорожащая своей автономией Венеция всегда опасалась излишнего влияния папства на свою политику, и в дополнение к приведенной поговорке существовала другая: «Сначала ты венецианец, и только потом — христианин».

За свою столь узнаваемую вековую готику консервативная Венеция держалась с тем большим упорством оттого, что ренессансный стиль Сансовино, Санмикели и Палладио отсылал к моде на классику, пришедшую в Венецию *извне*. Так что это был вопрос патриотизма. Но патриотизм и привычный готический стиль, как назло, вступали в противоречие с желанием быть третьим Римом...

От внимания исследователей не ускользнуло, что заказчиками классицистической архитектуры Палладио, вызывавшей стойкую ассоциацию с Римом, логичным образом являлись олигархические семейства Венеции, традиционно связанные с Ватиканом, а в середине XVI века

такowymi были «папалистские» (то есть проватиканские) кланы Бадозер, Корнаро, Фоскари, Гримани, Барбаро, Эмо и Пизани — семьи, в силу их приверженности Риму имевшие монополию на высшие церковные должности и соответствующие sinecтуры по всей территории Венецианской республики.

Именно эти семьи стали носителями ренессансного почина, нашедшего в Вечном городе свою обетованную землю. Ориентируясь на Рим и играясь в Античность, они в результате вывели-таки венецианскую культуру из «дебрей и тьмы» ее традиционной готики.

Настоящая страсть к античной архитектуре обуяла тогда образованное общество. Какая-то эротическая помешанность гуманистов на всем античном отлично засвидетель-



ствована в одном из самых странных романов истории литературы, «Сне Полифила», вышедшем в Венеции в 1499 году. В этом причудливейшем повествовании о путешествии души в мир Античности будто оживают карнизы и пилястры, арки и фризмы играют роль полноценных персонажей и содержат в себе плотные смыслы. Полифил заплутал в неприветливых горных лесах и за-
 снул, проснулся же среди руин, это дикие скалы превратились в обломки древних сооружений. Бесстрашно пройдя сквозь темные пещеры и лабиринты в недрах заколдованной горы, он выходит с обратной ее стороны и попадает в блаженное царство Элевтерииды (Свободной Воли). Только тут он видит уже не античные руины, а светлые здания прекрасной и цельной архитектуры.



Таковы мотивы и идеологические подоплеку возникновения венецианских вилл эпохи Ренессанса. Веху гуманизма следует приписать и тот факт, что новым хозяевам Венето представляется неприемлемым средневековое отношение к земле как к феодальной вотчине, посреди которой высится неприступный замок-анклав, глухой к нуждам окрестных территорий.

Когда венецианцы начали оседать на землях Террафермы, выяснилось, что земли давно заброшены и сильно заболочены. Сельское хозяйство мало интере-



Ксилография из первого издания книги Франческо Колонны «Гипноэротомехия Полифила». Венеция, 1499

Антонио Темпеста, гравюра из цикла «Сцены охоты», XVII в.

«Банкет на открытом воздухе в Венеции», Йорг Брей Младший, фрагмент гравюры. 1539. Герцогский музей, Гота ▶

совало местных феодалов, занимавшихся откровенным разбоем своих подданных. Впрочем, и Венецию до недавних пор оно интересовало еще меньше: Царица морей экспортировала все и вся, даже зерно. Предстояла огромная работа по мелиорации, дренажу и ирригации земель. Характерно, что венецианским патрициям и в голову не приходило делегировать свои обязанности хозяина нанятому управляющему, как сделал бы на их месте средневековый барон. Равно как в старину они не нанимали моряков для опасных плаваний за тридевять земель, а шли сами.

Итак, благодатные летние месяцы венецианцы использовали не для того, чтобы празднично прохладиться; рачительные хозяева, они поставили на службу делу даже отдых. Предприимчивым венецианцам, очевидно, близка старинная мудрость: «Отдых — это смена рода деятельности».

Кроме того, что владение землей позволяет чувствовать себя застрахованным от превратностей судьбы (мнение, высказанное еще Цицероном), это еще рентабельно и престижно. Являясь в большинстве своем людьми деловыми, патриции начинают вкладывать средства в землю, леса, уголья. А поскольку в Венеции доступ к политике и рычагам госуправления по закону имели только представители патрициата, аграрный вопрос автоматически становится приоритетной государственной программой. И всего через полвека после окончания Камбрейской эпопеи уже всюду плодоносили приречные долины Венето, став весьма ощутимыми источниками дохода как для частных лиц, так и для казны.

Как только венецианские нобили убедились, что за сельскими землями будущее, не заставила себя ждать и идеологическая подсветка необходимости рационального землепользования, которое было поставлено на поистине метафизическую высоту тезисом о сакральности земледелия — *santa agricultura*. Идею святой агрикультуры горячо проповедовал собратьям по касте венецианский патриций Альвизе Корнаро, отпрыск той самой легендарной семьи, в V веке осно-



вавшей Венецию на воде, — и кому, как не ему, призывать теперь укрепить новое могущество Венеции и на земле тоже?

Как и у многих в то время, гешефты знатной семьи Корнаро, связанные с морской торговлей, стремительно приходят в упадок. Это заставило Альвизе Корнаро совсем другими глазами посмотреть на тысячи акров заброшенных, но вполне плодородных полей Венето. Но что примечательно, так это метафизическая мотивация труда по возделыванию земли. Она могла родиться разве что в голове гуманиста. Идеал «святой агрикультуры» энтузиаст Корнаро возвел на пьедестал древнеримской добродетели, даже сакрального деяния, призвав в свидетели авторитеты античных писателей Варрона, Катона и Колумеллы, прославлявших в своих книгах жизнь на природе и попутно дававших практические советы по агрономии, к которой римляне относились как к науке. Корнаро, беря с них пример, и сам написал трактат «Разговоры по поводу трезвой жизни», пропагандируя идеал здорового бытия на природе и в единстве с природой. И в 1534 году он строит себе образцовую виллу в Лувильяно, как раз для ведения «трезвой жизни».

Палладио не был первым, кого затребовал на авансцену истории начавшийся ажиотаж строительства усадеб. Виллы существовали и до него: в одном только Венето упомянем постройки Санмикели, Сансовино, Фальконетто и менее известных архитекторов. Идея виллы брезжила уже в умах первых гуманистов, таких как Петрарка, который в XIV веке попытался создать некий прообраз виллы, эдакий уголок усадебного типа на подаренном ему венецианскими властями участке в городке Арква неподалеку от Падуи. И до Палладио строились усадьбы в классическом стиле, вроде виллы Джустиниан в местечке Ронкаде (архитектор неизвестен) или знаменитой виллы Медичи в Поджо-а-Кайяно (арх. Дж. да Сангалло, 1480). Но то были первые



ласточки, весны не делавшие. Никто из архитекторов так и не смог предложить убедительной модели здания, специально разработанной для загородного контекста. Строили те же дворцового типа дома, просто перенесенные на лоно природы. Какие-то элементы «палладианской виллы» в них уже были, правы искусствоведы. Но, как часто бывает в истории, важно не кто сделал первый, а кто впервые увидел, осмыслил, узаконил и внедрил.

Не потому ли имя Палладио навсегда окажется связанным с этим жанром архитектуры, что именно он дал явлению «вилла» непререкаемо классическое оформ-



Вилла Джулия папы Юлия III. Архитекторы Виньола и Бартоломео Амманнати, 1550–5, Рим



Вилла Медичи в Поджо-а-Кайяно с фрески Юстуса ван Утенса, ок. 1600. Паллаццо Питти, Флоренция

Вилла Джустиниан в Ронкаде, ныне баронов Чани-Бассетти, нач. XVI в.

← Епископская вилла в Лувильяно под Падуей, построенная для Альвизе Корнаро, арх. Фалько-нетто, 1535–42. Гравюра А. Глории нач. XIX в.

← Титульный лист трактата Альвизе (Луиджи) Корнаро «Речи о трезвой жизни», 1699 (написан в 1558)

ление? Счастливой и точной была сама формула: сплав разумности и красоты. «*Lux et rus*» («деревня, но с удобствами») — такая надпись украшала виллу графа Триссино. «*Lux*» в латыни имеет много значений, от «света» до «спасения», от него производна *luxuria*, обозначающая то, что имеется в виду под современным «люкс», — красивая обстановка со всеми удобствами, вплоть до излишеств. В каламбуре Триссино — старое как мир желание сочетать основные достижения цивилизации и высот искусства с привольной жизнью на природе.

В то время как в городских дворцах Палладио применял и развивал уже существующую типологию здания по рецептам от Браманте и Микеланджело, Перуцци и Сансовино, в усадебных зданиях он полностью оригинален, это его незаемное изобретение. Он находит эстетический канон виллы, которому суждено будет широко растиражироваться по Европе, а затем покорить и весь мир.



Архитектура сельских усадеб в середине XVI века только искала себе подходящие, подобающие назначению, формы. Палладио предложил целых пять возможных «матриц» — пять эталонных прототипов загородного дома. И опробовал все пять на гибкость, протестировав не менее трех модификаций каждой матрицы, давая тем самым понять, что их элементами можно жонглировать до бесконечности (так называемый «монтажный метод» Палладио).

Главное нововведение, которое впредь он будет настойчиво использовать в усадебном строительстве, — выступающая из тела здания портик-лоджия с колоннами и фронтоном. Озарение пришло не сразу, а после поездок в Рим. Чтобы оценить новизну художественного эффекта, достаточно сравнить красивое решение, сделавшее понятие «виллы Палладио» феноменом мировой культуры, — с его первыми усадебными постройками 1540-х годов, где центральный фасад как бы прячется среди двух атавистических бастеионов. Формула фасада в них еще недонайдена: пока это трехпролетная арка. Таковы ранние виллы Годи, Сарачено и Пизани-Бонетти, которые ориентируются на образец виллы Криколи благодетеля Палладио графа Триссино. Череду великолепных вилл с гордо вынесенным портиком открывает лишь вилла Кьерикати (проект датируют 1550 годом; по поводу датировки большинства вилл Палладио до сих пор нет единства во мнениях).

Палладио, по-видимому, чувствовал, что представленный портик смотрелся несколько натянуто, и в некоторых постройках он либо погружает портик в тело



Вилла графа Джанджорджо Триссино в Криколи, 1531–38. Фото автора (в дальнейшем — Фото авт.)

Палладио, Вилла Пизани-Бонетти в Баньоло, 1542–45. Фото авт.

Палладио, Вилла Годи-Малинверни, 1537–42. Фото авт.

Иллюстрация титульного листа «Третьей книги по архитектуре» Себастьяно Серлио. Венеция, 1540



здания (виллы Эмо, Бадозер, Пизани в Монтаньяне), либо очень крепко связывает крайние колонны с телом здания аркой-простенком (Пьовене, Ротонда, Корнаро), таким образом визуалью спаивая выступающие колонны с корпусом дома. Только на одной из (реализованных) вилл свободностоящие колонны гордо вынесены вперед — на вилле Мальконтента.



Портик с фронтоном — атрибут *храмовой* архитектуры древних, однако Палладио ошибочно полагал, что древнеримские усадьбы также имели фронтоны. В главе «О виллах у древних» своего Трактата он пишет: «Во всех виллах, а также и в некоторых городских домах я располагал фронтоном на переднем фасаде, где главные двери, ибо такие фронтоны подчеркивают вход в дом и весьма

Вилла Сарачено, макет по чертужу Палладио

Дворец Теодориха с мозаики в базилике Сант-Аполлинаре-Нуово, Равенна, нач. VI в. н. э.

Вилла Ротонда, смычка колоннады портика с телом здания. Camera photo





содействуют величию и великолепию всего сооружения, поскольку благодаря этому передняя часть выдается над остальными, не говоря о том, что фронтоны оказываются весьма подходящими для гербов, которые обычно помещают на середине фасада. Как видно по многим остаткам храмов и других общественных сооружений, древние, весьма вероятно, заимствовали для них общую композицию и отдельные правила от частных построек, то есть от жилых домов».

На самом же деле ни греки, ни римляне отнюдь не строили храмы по образцу своих домов, и наоборот — им это показалось бы кошунством. В своем трактате предшественник Палладио, Леон-Баттиста Альберти, предостерегал от подобной ошибки: «В частных жилищах никоим образом не следует применять тимпан фронтона, так как это приличествует торжественности храма». Действительно, в античности частные дома строились с плоскими глинобитными крышами, на которых практически круглый год кипела жизнь. Крыши же на храмах, «домах богов», делали со скатами, поскольку они не были предназначены для обитания на них людей, что было бы



непочтительно по отношению к богам. В итоге у греков фронтоном украшались только храмы, так что он принадлежал к арсеналу форм сакральной архитектуры.

Получается, привычным нам обликом европейских (в частности, русских) усадеб мы обязаны... благословенной ошибке Палладио. Сколько прекрасного по всему миру родилось из этого недоразумения!

Палладио заблуждался фактически, но культурософски мыслил в правильном направлении. «Храмы древних представляли собой в сущности не что иное, как прекрасные жилища, которые они строили для своих героев, ставших богами», — справедливо напоминает П.Я. Чаадаев о происхождении богов. Действительно, согласно одному из принятых в науке объяснений мифологии, боги суть не что иное, как в незапамятные времена реально существовавшие герои, подвиги и деяния которых со временем настолько обросли мифами, что в сознании людей они обожествились. Подобный ход мысли располагал к избранию античного образа жизни, и вот почему. Оставляя христианскую совесть чистой, он потворствовал аристократическому сознанию, которое вписывало себя в ту же парадигму: свершая громкие дела, мы будем богами для будущих поколений. Но главное, почему храмовидный облик сельских усадеб так попал в тон эпохи и пришелся по вкусу, объясняется тем, что он полностью гармонировал с представлением гуманистов о труде на земле как о чем-то религиозно-возвышенном.

Палладио никогда не повторялся, каждая из вилл — уникальна. Единственное, что их объединяет, — внимание к аграрной, экономической стороне усадебной жизни. В них было искомое сочетание безупречной красоты и практичности. Постройки прагматического значения, все те объекты, куда ходят работать (амбары, сеновалы, конюшни, парники-оранжереи, птицефермы-голубятни, мастерские и зернохранилища), Палладио перевел в дотолу

← Палладио, вилла Кьерикати в Ванчимульо, спроектирована в 1550, завершена в 1584. Фото авт.



← Леон-Баттиста Альберти, автопортрет, 1435. Национальная библиотека Франции, Кабинет медалей, Париж

Бог морей Нептун, гравюра Джованни Зулиани, XVIII в.

неслыханный выпендренный язык классической архитектуры, сублимируя низкое в высокое, — так алхимик превращает грубое вещество в золото. Большинство усадеб Палладио производит впечатление неких сельскохозяйственных академий, храмов земледелия. Да и на деле они являлись и до сих пор являются центрами производительной жизни венецианской провинции, помимо того что без их светлых силуэтов отныне станет немислим пейзаж Венето.

Успех архитектурного языка Палладио был головокружителен. Казалось, что в 40–60-е годы XVI века аристократические семьи Венеции и ее окрестностей вступили в соревнование, кто возведет усадебный дом красивее, и наперебой делали заказы Палладио.

Палладио, Вилла Сарачено, 1543–48. Cameraphoto

Палладио, Вилла Вальмарана в Лизьери, 1563. Фото авт. и проект Палладио ►

Палладио (атр.), Вилла Пьювене-Порто-Годи в Лонедо. Литография М. Моро, XIX в. ►

Палладио, Вилла Вальмарана-Брессан в Вигардолло, 1541–43. Фото авт. ►



За свою долгую творческую жизнь Палладио спроектировал около тридцати вилл. Все они (те, что дошли до наших дней) сосредоточены в регионе Венето, на материковых владениях бывшей Венецианской республики. Двумя из них ныне владеет государство, остальные — по-прежнему частные. Из воплощенных некогда в жизнь проектов со-



хранились до сего дня двенадцать с половиной. Целиком, в той или иной мере соответствия чертежам маэстро, было построено лишь девять вилл (помимо вошедших в книгу, это еще ранняя Годи и Сарачено). Остальные в лучшем случае заключают в себе какой-то процент замысла (такова прекрасная вилла Пизани-Бонетти, где с проектом согласуется один задний фасад). Некоторые же реализованы настолько частично, что можно говорить разве что о фрагменте: таковы, например, гениальные виллы графов Серего и обе Вальмарана. Многие виллы не были достроены до конца так, как их задумал автор. По той же причине, по которой не была достроена Вавилонская башня: непомерное тщеславие и амбициозность заказчика, переоценившего свои возможности. Некоторые были впоследствии

перделаны до неузнаваемости. Случалось также, что замысел маэстро сильно искажался уже при строительстве. С другой стороны, есть в Венето виллы, которые считаются ныне творениями Палладио в силу их высоких художественных достоинств, но авторство его оспори́мо (виллы Форни-Черато, Пьовене, Торниери, Да Скио и др.). Однако сохранились все идеи, планы и чертежи Палладио, так что по совокупности воплощенного в жизнь и задуманного можно составить довольно полное впечатление о его гении.

Мы решили сфокусировать внимание на семи наиболее оригинальных и хорошо сохранившихся виллах Палладио и с их помощью уразуметь философию, питавшую феномен аристократической усадьбы эпохи Ренессанса. Как увидим, философия эта актуальна вплоть до наших дней.

Несмотря на разнообразие композиционных и стилистических решений, физиогномика палладианских вилл имеет ряд общих черт. Так, вы не найдете у Палладио принципа анфиладности, типичного для римских вилл, — он берет за образец «круговую» планиметрию венецианского дворца. Загляните в любой из них на Большом канале: все здание пронизано насквозь центральным парадным залом — от лицевого фасада до лоджии в сад. Комнаты же расположены симметрично по бокам. Главное же, его виллы несут на себе печать венецианской ментальности, примыкая к феномену «открытой архитектуры», восходящей к примеру Дворца дожей, который, будучи цитаделью власти, отнюдь не отгорожен от мира герметичной высокой стеной, но предстает перед нами прозрачным экстравертным фасадом.

Палладио перерабатывает венецианские зодческие традиции применительно к требованиям той философии землевладения, о которой говорилось выше. Несмотря на чисто экономическую мотивацию строительства загородных вилл, аристократы все же хотели, чтобы практический аспект усадьбы не слишком бросался в глаза, и поэтому некоторые из вилл Палладио (вилла-храм Ротонда, вилла Фоскари или многоколонная вилла Корнаро) тщательно симулируют отсутствие утилитарного назначения — мол, мы просто загородные резиденции. Среди работ Палладио есть такие мнимо бесполезные виллы, как будто не имеющие другого предназначения, кроме как быть просто островком отдохновения, встреч с друзьями и объектом законной гордости заказчика. Но тем не менее все палладианские виллы (даже когда они то скрывают) — настоящие фермы-фактории, средоточия хозяйственной инициативы. В отличие от флорентийских и тем более римских вилл с их стриженными боскетами парадных парков, венецианские вил-



лы всегда окружены производящей территорией: вокруг поля, виноградники, фруктовые сады и огороды.

Непросто было воздержаться от желания видеть свой загородный дом в роли уголка привилегированных досугов за чтением Боккаччо, Петрарки или латинских авторов. Хотя бы Горация с его воспеванием прелестей сельской жизни: «Блажен, кто удалясь от дел градских, *beatus ille qui procul negotiis*»... К чему отказываться от ученых времяпрепровождений, любители муз? Не только *negotium* (трудовая страда), но и драгоценный *otium* (праздность) — достославная функция виллы. Но для того, чтобы стать целостным явлением культуры (что ей удалось), вилла должна была насадить ренессансно-гуманистическое отношение к сельской жизни, где хозяин-помещик не отчужден от земли. И тут все взаимосвязано: гуманист все более был склонен копаться в земле почти что собственноручно, чем более зачитывался на природе Горацием с его «*procul negotiis*» или благородным Тибуллом, с любовью воспевшим деревню:

Пусть же не будет мне в стыд иногда за кирку ухватиться
Или стрекалом пугнуть слишком ленивых волов,
Пусть не противно домой отнести ягненка ль, козленка ль,
Если забыла его, бросила мать, — на руках.

Увы, бодрый крепкотелый и полнокровный гуманизм, свойственный многим людям Чинквеченто, позднее пройдет, и с течением времени виллы Венето перестанут присягать идеалу комплексной полезно-здоровой жизни. Венецианцам в один прекрасный момент понравится играть в феодалов, и начнется так называемая неофеодалная реставрация.

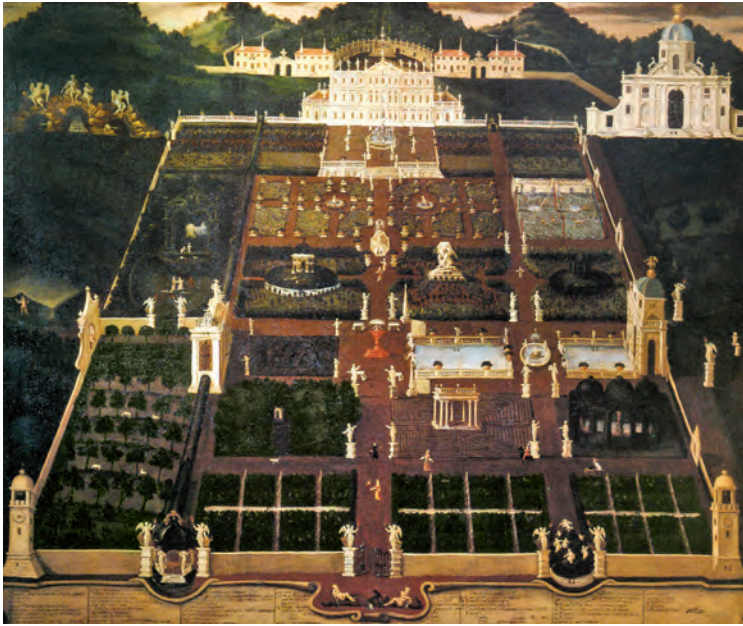
Это мгновенно отразится на архитектуре: более авторитарный непрístupный облик, высокомерные дворцы, летние резиденции, призванные отвести малейшую мысль о презренной пользе, — замкнутые на себе храмы совершенного досуга чистюль-горожан на отдыхе... Рабочие пристройки скрыты или резко изолированы: в наступающей эпохе барокко одна мысль



← Дворец дождей, фрагмент карты Якопо де Барбари, 1500

← Вилла с огородом на Джудекке, фрагмент той же карты

Нидерландский аноним, «Весна», фрагмент, ок. 1600. Музей истории искусств, Вена



Вилла Барбариго
в Вальсанцибио под
Падуей, кон. XVIII в.,
частная коллекция

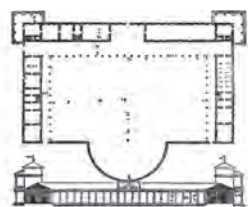
Вилла Барбариго-
Реццонико в Новента
Вичентина, 1590-е, арх.
неизвестен

о трудовой деятельности воспринимается как совершенно несовместимая со званием благороднорожденного человека. Практицизм выходит из моды, утрачен дух цельности. Это симптомы вырождающейся цивилизации, и на фасадах вилл вскоре засветятся спесивые латинские литеры *Deus nobis haec otia fecit*, «здесь Бог даровал нам праздность». Виллы теперь — приюты изнеженности, бесконечных карточных игр и развлечений вроде бадминтона, охоты да фейерверков. «Я ведь, слава богу, ничего не умею делать», — говорит один персонаж из комедии Гольдони (типично XVIII век).

В творениях Палладио подобное мировоззрение, как правило, не заложено. Только у пяти из двадцати двух вилл, опубликованных в Трактате, не упоминаются и не фигурируют в чертежах хозяйственные пристройки. И, в случае этих пяти, такое решение было явно навязано архитектору волей заказчика. Но со временем эта тенденция восторжествует. Так, в духе эпохи утонченного рококо даже



хозяйственные крылья виллы Эмо в XVIII веке были очищены от каких-либо утилитарных функций и преобразованы в господские хоромы. Быть может, это свидетельство крушения палладианско-гуманистического идеала аристократической близости земле. А образ мыслей Палладио хорошо виден уже по одной лестнице на вилле Пизани-Бонетти, плавно вырастающей из почвы и ведущей к благороднейшей лоджии. Еще ярче он сказался в проекте усадьбы сиятельного вичентийского дворянина Марио Репеты, к которому Палладио испытывал нескрываемое уважение и на вилле которого наш архитектор так риторически подчеркивает (и это граничит с ересью и утопией, даром что заказчик был большой вольнодумец и даже имел неприятности с инквизицией в 1569 году), что господский дом и хозяйственные приделы суть однородные тела.



Но в эпоху Палладио здравый идеал земли и так называемого единения с природой был еще взыскуем, и он явственно проступает в лучших из его построек.

← Джузеппе Цаис,
«Нобили прохлаждаются
на вилле», 1770. Галерея
Академии, Венеция

Палладио, Вилла Пизани-
Бонетти. Фото авт.

Проект виллы Репета
из трактата Палладио,
1570

Вилла графов Репета,
модель по чертежу
Палладио

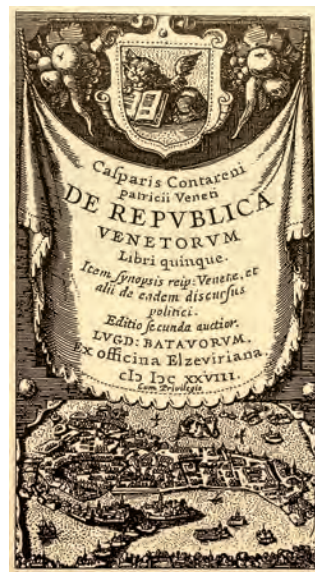
Став державой не только морской, но и сухопутной, Республика умело управляет своими владениями на материке. Ее власть необременительна: с крупными городами она заключает компромиссные соглашения и далеко-виднo уважает прерогативы коммун. Так, в Падуе продолжают выбирать свой Совет, который назначает местных чиновников. В Вероне оставлен в неприкосновенности Сенат, наделенный правом издавать законы и избирать магистратов. В Виченце, Брешии и Бергамо продолжают

действовать местные обычаи и уложения. Мудрость венецианского образа правления (за которым, в частности, в те годы стоял такой политический ум, как дож Андреа Гритти) недаром вызывала восхищение итальянцев и чужестранцев. При этом градоначальников Венеция назначала из числа своего патрициата, твердо руководя экономикой и структурами управления подвластного им региона. Одновременно венецианские патриции активно скупали земли и возводили усадьбы по всему Венето.

И, странная закономерность! Венеция, если вспомнить историю, была основана в V веке н. э. беженцами из древнеримских городов разоряемого варварами Венето, которым удалось спастись при крушении античного мира на отмелях Лагуны. И когда почти через тысячу лет изгнанница снова вернулась на твердую землю после длительной полосы своего лагунного существования, то вместе со своим водным прошлым она оставила позади и готику. Будто вспомнив о своем кровном родстве с древнеримской цивилизацией, она явилась на землю в сиянии безупречных античных колонн классических построек Палладио.

Расселение венецианцев по территории их нового государства способствовало скорому насаждению на местах идеалов древнеримского политического устройства республиканского типа, которых старалась придерживаться Венеция, с ее конституцией и выборной властью (и это на континенте монархий!). В задачу ее сынов вменяется даже на отдыхе не переставать быть эмиссарами власти Светлейшей. Но пусть не ускользнет и обратная связь: как считали древние римляне, близость к земле натурально воспитывает добродетели и подпитывает республиканские воззрения. Недаром были убежденными республиканцами все те, кто слагал гимны сельскому приволью, такие как Тибулл или Катон, смотревшие на земледельческий труд аристократа как на фундамент соблюдения здравых обычаев древности и правильного управления государством, *res publica*, в целом.

Таким способом Венеции удалось обеспечить чудо мирного существования в тылах своих наземных владений. Тогда-то здесь и наступает золотой век. Это



Титульный лист трактата Гаспаро Контарини «О венецианской Республике». Лейден, 1626 (писался 1521–41)

Джорджоне и Тициан, «Сельский концерт», 1509. Лувр, Париж»

приведет к двум историческим последствиям: появлению целой новой вселенной венецианских вилл и — что связано с нею напрямую — становлению жанра пейзажной живописи. Материальным импульсом к появлению пейзажа оказывается то благоприятное обстоятельство, что впервые за тысячу лет со времен падения Римской империи стало попросту безопасно выходить за черту обнесенных крепостными стенами городов. Именно потому в венецианском искусстве так рано пробиваются первые ростки пейзажной живописи и происходит открытие жанра пасторали: художникам наконец-то предоставилась возможность регулярно выглядывать за порог своих мастерских и работать на пленэре, не опасаясь стать жертвой разбоя бригантов на дорогах или междоусобиц баронов, что было в порядке вещей на южных рубежах Италии, да и в Европе вообще.

Эти баснословные пейзажи как бы отображаются на стенах вилл Палладио, подобно проекциям камеры-обскуры. Архитектура Палладио и живопись Джорджоне, Тициана, Веронезе и Тинторетто, с их прорывами в пейзаж — явления одного культурного горизонта и контекста. И нам надлежит постоянно держать перед умственным взором холсты с пейзажами венецианских старых мастеров, дабы, пропуская постройки Палладио сквозь воздушный колорит их мягких красок, восстановить истинные освещение и атмосферу ренессансных усадеб.



ПУТЕШЕСТВИЕ ПЕРВОЕ

Вилла Фоскари,
или
Взращивание храма
1551–1560





Она появляется из-за поворота всегда неожиданно, выступая из-за кулис плакучих ив, окаймляющих берега Brentы. Если подойти к ней с воды, это может стать одним из сильнейших архитектурных впечатлений в жизни. «Мальконтента» утопает в зелени, ее фасад, смотрящий на воду — всегда с флегматичной тенью на челе, — образует вокруг себя островок особой сдержанной тишины. Построенная на обводном канале, отведенном подальше от некогда оживленной навигации Brentы, вилла Фоскари сегодня будто вне времени.

«Будет очень удобно и красиво, если удастся построить на берегу реки, ибо во всякое время можно будет за небольшую цену отвозить урожай на барках в город, <...> не говоря о том, что летом она дарует прохладу и прекраснейший вид, а угожья, сады и огороды — душа и отрада виллы, *anima e diporto della villa* — будут орошаться с превеликой пользой и красотой», — писал Палладио. Но наша вилла, как сразу видно по ее зачарованной уединенности, ничего не хочет знать о «великой пользе». Возведенная в стороне от суеты Brentы, перед нами совсем не крепенькая ферма с земельным фондом, но скорее некий приют Светлой Печали, царство вожденного покоя и оазис отрешенности. А река, если и нужна, то лишь затем, чтоб вы могли эффектно и бесшумно приблизиться к вилле на гондоле.

Берега Brentы хотя и плоски, но живописны: виллы сменяются парками, поселками и садами. Ближе к устью по обеим сторонам реки тянутся необозримые луга. Что ни сотня метров — очередная усадьба-красавица. Здесь, в непосредственной близости от столицы, отстраивался венецианский патрициат. «Сия езда весьма приятна ради построенных по обеим сторонам сей реки палат, принадлежащих венецианским нобелесам или шляхетству», — читаем в записках братьев Демидовых от 9 декабря 1757 года.

Сейчас Brentа столь же пустынна, как тот канал, на котором стоит Мальконтента. В наши дни тоже можно, следуя берегам Brentы, насладиться тем, что некогда звалось «миром венетийских вилл», — их так много, что сбиваешься со счета. Хотя многие из них уцелели, общий контекст, увы, подпорчен безнадежно безликой и бесстильной архитектурой XX века. Эта последняя, по выражению Бродского, «изуродовала облик Европы сильнее любого люфтваффе». Истину ради заметим, что облик Италии (в частности, Венето) был на самом деле изуродован бомбардировками американскими.

Нынче здесь покой и благолепие, полное затишье, — а до чего веселая жизнь была когда-то ключом на золотых милях вдоль ее берегов! Усадьбы на Brentе были приютом летнего раздолья посреди приятностей природы. Каждая из них сама себе Версаль, ма-

› Вид виллы со стороны Brentы. Фото авт.

Сцена из комедии Карло Гольдони «Брак по конкурсу», из тома «Комедии и трагедии в стихах», гравюра Г. де Пиана. Венеция, 1792

Ведуты Ф. Косты с виллами на Brentе из книги «О приятностях реки Brentы», 1756 ◀

Бенедетто Кальяри, «Приготовление к пикнику в саду виллы», 1570–80. Каррарская академия, Бергамо ▶





ленькое летнее государство: свои придворные, концерты, шуты и парковые увеселения. Здесь эту дачную жизнь, *villeggiatura*, описывал не Чехов, а Гольдони в «Трилогии дачной жизни», за семь поколений до него, в XVIII веке. Насколько можно судить, экзистенциального надрыва там не наблюдалось — никаких «неоконченных пьес для механического пианино», а бренчали всю на клавикордах да флиртовали. Приволье сельской жизни! Развлечения шли непрерывной вереницей: то домашний театр, то импровизации поэтов. Музыка не стихала и по ночам, от виллы к вилле разъезжали освещенные факелами плоты с небольшими симфоническими оркестриками. Заезжие кастраты доводили до иступления чувствительных барынь невероятными своими руладами. Невольно вздохнешь, до чего мало осталось от

той жизни, лишь кое-что уцелело, зафиксировавшись на бумаге, в живописи... Так и в театре, самом эфемерном из искусств: прошел спектакль, опустили занавес — и все, если ты не успел увидеть этого, то никогда больше не увидишь. Вот и здесь — все улетело, улетучилось как дым, в трубу вечности. Канули в Лету все шалости и изобретательные летние проказы, веселые визги у фонтана, игра в шарады и серсо, жмурки-прятки, летает волан от ракетки к ракетке, в платье без надоевшего корсета и кринолина, а ночью прыг-скок в лунный сад к нетерпеливому автору



тайной записки и, как ни в чем не бывало, утренний туалет у раскрытого окна. Теперь во избежание сплетен к неосмотрительной барышне приставлен услужливый чичисбей. Увы, напрасны признания в любви кузине — сводня не дремлет, — и вот, обручение с другой: ах, эти аристократические интриги клановых козней. Страсти по рысакам и экипажам, дрессировка лошадей и вольтижировка, верховая охота всей гурьбой. Затихли и забылись приглушенные беседы у камина; свежие политические анекдоты балагура-соседа, посланника при Османской Порте; гнев опального деда-сенатора на ножах с властью; хохот Морозины, толкнувшей незадачливого повесу в пруд, — и высохли брызги. Завершены чопорные танцы, прошли хлопотные роды, отпели са-

Джандоменико Тьеполо,
«Семейный праздник
в саду усадьбы», 1790-е.
Частное собрание, Париж

Джандоменико Тьеполо,
«Пулчинеллы со
страусами», ок. 1800.
Оберлинский колледж,
Огайо

Лудовико Поццосеррато,
«Концерт на пленэре»,
ок. 1585. Городской музей
Св. Екатерины, Тревизо



новного дядюшку-жуира в домашней капелле; вскружив головы двум синьоринам, уехал знатный гость со двора в диковинной своей карете — словом, три с лишним века полноценной жизни дворянских усадеб.

Впрочем, кое-что, пожалуй, и уцелело — на страницах книги, написанной как раз владельцем одной из здешних вилл: это «Аркадия на Бренте, или Изгнанная меланхолия» (1667) его высокоблагородия Джованни Сагрето, где среди аристократических бесед, сотканых из колких и блестящих реплик, ассортимента элегантных светских игр, променадов и дивертисманов превосходно воссоздана золотая атмосфера эры дачного эдема.





Да еще, пожалуй, в тот исчезнувший мир дают нам заглянуть краем глаза милые жанровые зарисовки-юморески Пьетро Лонги и Тьеполо-сына, поймавших с поличным немало интимных моментов из жизни последнего века Венеции.

Заглохнет эта жизнь только с наполеоновским нашествием и в серьезном XIX веке уже не воскреснет.

...А началось все великолепиие с человека по фамилии Фоскари. Из этого рода в XV веке вышел деятель, ставший в истории Венеции одним из самых властных и «переломных» дожей. Франческо Фоскари, стяжавший дожеский трон в 1423 году, решил, что Венеции мало быть морской державой, мало быть центром огромной торговой империи Средиземноморья. Следует положить конец островной изоляции города в Лагуне, обратившись к наземному господству. Бросив клич «Вперед, на запад!», Фоскари упорно проводил политику расширения владений Венеции на материке.

← Титульный лист книги диалогов Джованни Сагрето «Аркадия на Бренте». Кельн, 1674

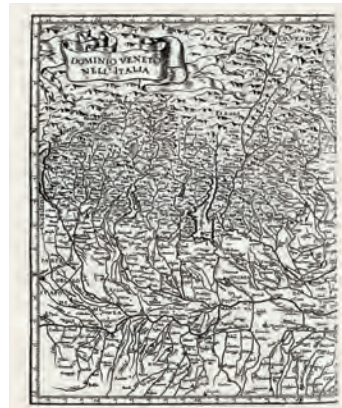
Франческо Гварди, «Вилла Лоредан в Паззе», 1782. Национальная галерея, Лондон

Джандоменико Тьеполо, «Променад на вилле», 1791. Лувр, Париж

В конце его дожества материковая территория Венеции вобрала в себя земли от реки По на юге, озера Гарда на западе (здесь споткнулись о миланских Висконти) и до Альп на севере и Далмации на востоке. Правда, цена захватнических войн оказалась велика. Венеция начинает уступать гегемонию на морях наседающим туркам, теряя свою репутацию Царицы морей и монополию на восточных рынках.

Политическая карьера Фоскари закончилась печально. Высший орган государственной власти, Совет Десяти, признал его политику ущербной и недалеко-видной и, возложив всю вину за ход мировых событий на дожа, вынудил его к отставке (второй случай за всю историю венецианской государственности). Впрочем, Фоскари находился у власти и так больше всех других дождей — 34 года. На третий день после унижительной процедуры гордый Фоскари умер от разрыва сердца... Был ли прав Совет Десяти, историки спорят до сих пор. С одной стороны, из-за экспансии внутрь Италии венецианцы действительно ослабили военно-морской потенциал на восточном направлении, что способствовало успехам турок и закончилось захватом ими Константинополя в 1453 году, впрочем, и без того обреченного. Но с другой, Фоскари, в преддверии открытия «нового пути в Индию» в 1492 году, будто в воду глядел: для Венеции последствия этих завоеваний скоро окажутся судьбоносными, так что он оказался дальновиден, как никто из современников. Нам же сейчас важно, что его действия стали предпосылкой для возникновения на территории Венето такого явления, как вилла.

Словно в ознаменование того, что Франческо Фоскари сделал столь решительный шаг в сторону материка, вилла Фоскари возвышается у самого истока внутренней территории Венеции, совсем у устья Brenty, в местности, прилегающей к лагуне. Она стоит наподобие неких триумфальных ворот, ведущих в глубь Terrafermy на пути в волшебный мир венецианских вилл. И, по чести, ей пристало быть первой в их череде.





Как только Фоскари открыли эстафету, уже через полвека Brenta превращается в своеобразное загородно-дачное продолжение Большого канала, вдоль нее принялись отстраиваться венецианские патриции. На протяжении почти четырех столетий — с XVI века по XIX — Brenta безмятежно оставалась резиденциальным адресом венецианской элиты. Находясь вблизи от столицы, в любой момент можно было быстро добраться на лодке до Дворца дождей и править там вволю. Чем и занимались века напролет, в частности господ Фоскари, олигархи с тысячелетним стажем.

Вилла до сих пор принадлежит семейству. Что больше уже не принадлежит семье, так это построенный во времена дожа Франческо фамильный дворец на Большом канале — самый импозантный из готических палаццо города. В этом, некогда еще и богато раззолоченном палаццо разворачивалось одно из центральных светских событий конца XVI века. В 1574 году в Венецию приезжает король Франции, последний из Валуа, 23-летний Генрих III,

◀ ▶ Витторе Карпаччо, «Лев Святого Марка выходит на сушу», 1516. Дворец дождей, Венеция

◀ ▶ Джованни Антонио Маджини, «Область Венето в Италии», 1620

◀ Дож Франческо Фоскари, портрет работы Бартоломео Бона, 1441. Дворец дождей, Венеция

Эгнатио Данти, панорамная карта Венеции и Террафермы, 1580. Галерея географических карт, Ватикан



экстравагантный сын Кате-
рины Медичи, сбежавший
с трона Польши на вакант-
ный французский престол
и прихвативший с собой
драгоценности польской ко-
роны. Фоскари удостоились
честь принимать царствен-
ного проказника в своем
городском дворце. Изряд-
но покутив в Венеции, мо-
нарх наведаясь и на виллу,
перенесясь, так сказать, из
лучшей готики в лучший
ренессанс.



Венецианский гость остался в восхи-
щении от дачи и проведенного здесь времени,
милостиво заметив, к вящему удовольствию
синьоров Фоскари: «Я нахожу, что это здание —
единственное, которое способно соперничать
с тем» (городским дворцом). Сказано грациоз-
но, но непонятно, насколько искренне или по
недомыслию мог он восхищаться этой архитек-
турой и фресками. У сиятельных господ Фоскари, хотя
и родовитых не менее Валуа, ему, как монарху, должно
было быть несколько неуютно. Почему — намекает Му-
ратов: «Ионический портик Мальконтенты принадлежит
к чистейшим и счастливейшим созданиям Палладио: есть
нечто от девственной архаичности в пропорциях его,
и если в портиках виллы Ротонда жива мечта архитектора
о Риме Августа и Траяна, то вилла Фоскари вся светится
суровой улыбкой старого республиканского Рима». Иде-
алы же старого республиканского Рима здорово диссони-
руют с такой вещью, как наследственная династическая
власть, даруемая в силу принадлежности к определенной
фамилии и подтверждаемая свыше помазанием от Бога.
Венецианские патриции были убежденными республикан-
цами, именно на древнеримский манер. Две диаметрально
противоположные легитимации власти: в одном случае



←→ Вилла Фоскари. Фото
Александра Потапова

Дворец Фоскари на
Большом канале,
фотография XIX в.

Дж.-Б. Тьеполо,
«Прибытие короля
Франции Генриха III на
виллу Контарини», 1745.
Музей Жакмар-Андрэ,
Париж →



высшая власть вручается самым заслуженным из граждан (принцип меритократии), в другом — по праву рождения; в одном случае исповедуется принцип «Благо общества — высший закон» (*salus rei publica suprema lex*), в другом, воплощенном Генрихом, — «Воля монарха вам высший закон» (*voluntatis regis suprema lex*).

Республиканский строй зиждется на личных заслугах, а не на наследственных правах, и в нем кроется тихий упрек монархической модели власти. Недаром отменно функционирующее государственное устройство Республики люто ненавидели представители абсолютистского менталитета (а с другой стороны, конечно, демократы — за аристократичность). Прямота отношений патрициев между собой как между равными — поскольку каждый из них мог путем заслуг добиться верховной власти — указывала остальному служилому дворянству на пропасть, всегда имевшуюся в монархии между свя-



щенной особой короля и его придворными с их соперничеством за степень приближенности к царственной особе, источнику закона и благ.

Подспудно из этой архитектуры, как мы вскоре убедимся, прозрачно сочтется совсем другая идеология, нежели монархически-абсолютистская. Пока же рассмотрим фасад с чисто эстетической точки зрения.

Как в остальных виллах, здесь сказалось мастерство Палладио в делах монументализации, во исполнение непростого завета Витрувия «строить значительно», *cum auctoritate*. Причем Палладио умеет заставить здание играть мажорно, используя самый что ни на есть будничным, бедный материал. Сегодня, в силу приятной обшарпанности фасада, хорошо видно, что сложена вилла из простого кирпича, включая даже колонны (кроме баз и капителей, каковые проще вытесать из камня). А сверху — штукатурка. Катон Старший ставил себе в заслугу и в укор расточителям, что его деревенский дом даже не был оштукатурен снаружи. Некоторые исследователи полагают, что и Фоскари следовали примеру Катона, и изначально кирпич оставался демонстративно не покрашен.

Вилла Фоскари, подобно своему современнику, собору Василия Блаженного в Москве (строились в одни и те же годы), полихромна, точнее, бихромна: в чередующуюся горизонтальную полоску. Перемежаются красное (точнее, темно-розовое, цвета лосося) и белое. Красная подушка цоколя — белый цоколь — красные фусты колонн — белые капители — красный архитрав — белый фриз, красный подфронтонник — белые консольки, красный ободок фронтона — белый тимпан — красный верх фронтона и черепицы. Белое и красное — геральдические цвета Фоскари. Бихромная чересполосица меняется в десять приемов (столько же, сколько колонн в портике). Будто нарочно, все фрагменты красного цвета (*la base, la colonna, l'arcitrave*) в итальянском языке обозначаются словом женского рода, а белого (*lo zoccolo, il capitello, il frontone*) — мужского. К чему бы это?



Храмик Клитумна
в Сполето. Рисунок
Палладио, ок. 1547

Северный фасад виллы
Фоскари. Сатерфото ▶

В наружности виллы сочетаются типичные элементы как венецианской, так и античной архитектуры. Главный фасад развернут к воде, и дом прорезан насквозь от портала к окну в сад — это венецианское. А вот портик на высоченном цоколе и лестница берут за образец один уцелевший древнеримский храмик недалеко от Сполето, что в Умбрии, хорошо известный Палладио. Угловые волюты взяты из храма Мужской Силы, которые он приметил и облюбовал в бытность свою в Риме. «А капители



на углах портика двусторонние, чего, насколько помнится, я нигде больше не встречал, но так как композиция эта показалась мне красивой и изящной (*bella e gratiosa*), то я воспользовался ею во многих постройках», — простодушно пишет Палладио в Трактате.

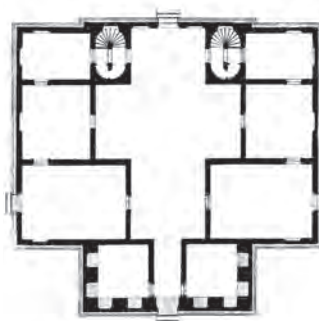
Портик задуман поистине блистательно. Центральная интерколумния, приходящаяся на промежуток между тремя колоннами справа и тремя слева, чуть просторней остальных, вдобавок в нее визуальнo вписана

дверь. Поэтому портик как бы распадается на две части, в каждой по три колонны. Если подойти ближе и посмотреть немного сбоку, окажется, что их с каждой стороны не три, а шесть: каждая из угловых колонн работает на два фронта, главенствуя. Это становится особенно ясно, когда замечаешь, как двулико ведет себя ионическая капитель на угловой колонне. Капитель уже не принадлежит фронтальной линии портика: ее крайняя волютка вдруг повернулась и встала по диагонали — так, что никакой из сторон не обидно. Угловые колонны в равной мере принадлежат обеим сторонам. Такую же угловую капитель мы могли видеть на виллах Кьерикати и Барбаро, но там это была просто приятная ученая цитата из Античности, не более; здесь же она затевает весьма любопытную интригу. Оба блока начинают вести себя самостоятельно, поскольку у каждого



из них свой барицентр (та самая угловая колонна со странной капителью). Фактически эти колонные блоки очерчивают своими равносторонними фронтами (по три колонны с каждого угла) некие умозрительные квадраты, которые, согласно ордерному инстинкту, внутренне замыкаются в закрытую цельность (они видны еще лучше на плане). А между двумя воображаемыми квадратами вырисовывается как бы воздушный вестибюль, ведущий к двери (и совпадающий с ней по ширине).

Как только каждый из этих углов с подсказки провокативной волютки-януса домысливается до квадрата, фасад начинает двоиться. Ибо в реальности фасад состоит из восьми свободностоящих колонн. Но в каждом из домысленных квадратов — тоже по восемь. От реального фасада отслаивается умозрительная фигура по созданию вместо восьми стоящих в ряд реальных колонн — двух групп по





◀ Северный фасад виллы Фоскари. Фото авт.

◀ Угловая колонна Эрехтейона, Афины, 421–06 до н. э.

◀ План виллы Фоскари

Церемония танца. Гравюра из книги Джакомо Франко «Наряды венецианских женщин и мужчин», 1610

Танцующая пара. Гравюра из трактата Туана Арбо «Орхезография». Лангр, 1589

Схемы движений из учебника балетмейстера Рауля Фейи «Антология танцев». Париж, 1700

восемь полуреальных. Чисто хореографически это можно себе представить в виде цепочки взявшихся за руки танцоров, которые, как только заиграла музыка, разделяются на два хора, кружащихся сепаратно, но (о, чудо!) без изменения числа танцующих элементов в каждом из хороводов (принцип двоения). Любопытно, что таковы были фигуры танцев Чинквеченто: они складываются в квадраты по заданным траекториям и, растягиваясь по линии, снова по квадратам (как в танго) и иным геометрическим фигурам (такие траектории можно видеть в трактатах того времени об искусстве танца).



В неменьшей степени эти фигуры напоминают то, что делают венецианские полифонисты Царлино, Вилларт, Габриэли в музыке, современной палладианской вилле, раскладывая голоса: так, у Меруло это называлось «вариационность развития». Иначе говоря, звучание с моно переключается на стерео. У Палладио все тоже заиграло не плоскостно, а объемно — так из моноптера получился «стереоптер».

Нам, привыкшим к хрестоматийной каноничности Палладио, сложно поверить, что этот фасад для него — чистейший эксперимент. Тот, кто ищет, всегда имеет право на ошибку. Есть промахи и здесь. Так, неумный аттик с фронтоном над портиком — мотив, взятый из венецианской городской архитектуры, — критиковался уже при жизни Палладио.



И справедливо. Он смотрится чужеродно, мелко и негармонично; приютился сверху как некий скворечник, и его хочется не замечать. Но это не все. Немецкий студиозус Ф. Бургер в своей тонкой книге о виллах Палладио никак не может примириться с тем, что маэстро располагает треугольник фронтона на одном уровне с последним полуэтажом мезонина. Сам Палладио в последующих постройках откажется от подобного решения, дискредитирующего идею фронтона как центрального акцента. Фронтон действительно как-то смазывается на фоне мезонина, растворяясь в нем, тогда как он призван короновать постройку своим навершием, становясь ее

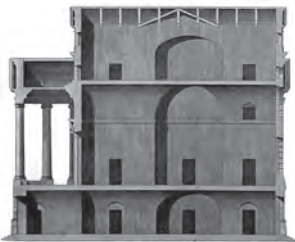
Северный фасад виллы Фоскари. Cameraphoto

Интерьер. Фото авт. ►

Продольный разрез виллы Фоскари, из увража Оттавио Бертоцци-Скамоцци «Строения и проекты Андреа Палладио, собранные и воспроизведенные». Виченца, 1796 ►

доминантой. Во всех других виллах Палладио избегает подобного решения. Единственно, где фронтон объединен с мезонинным этажом, — на вилле Ротонда, но там оно оправданно: в Ротонде за доминанту отвечает купол. Здесь же справиться с ролью доминанты приходится какому-то скворечнику — каморке аттика, и с этой задачей каморка едва ли справляется. Вот почему все внимание перетягивают на себя знаменитые каминные трубы. Бургер, мастер замечать палладианские огрехи, считает также, что портик гипертрофирован относительно боковых стен, которые уже, чем надо для правильной пропорциональности, и укоряет лестницы в том, что они, неоправданно тесные и крутые, слишком жмутся к кубу здания. Но это уже скорее придирки.

Сияясь оправдать Палладио, мы считаем, что фронтон здесь намеренно двоится точно так же, как дwoятся под ним колонны. Но все-таки двоится он действительно грубовато.



Переместимся внутрь виллы. Интерьеры впечатляют с первого мгновения: свет щедро заливает смелое и целостное по своей структуре пространство. Выстроенное по вертикали, оно своей грандиозностью (два полноценных этажа в высоту) вызывает в воображении величественную сводчатую архитектуру императорского Рима. На приватное пространство оно похоже сла-

бо, хоть дом номинально и является дачей. Кажется, что здесь почти нет мебели, а та, что есть, жесткая и уж точно не располагает к тому, чтобы устроиться поудобней, положить ноги на стол и сладко потянуться. Нет никаких укромных уголков, альковно-уютных кулуаров, потаенных диванов, и нигде не спрячешься, свернувшись калачиком, — всё на виду.

Архитектура с ее риторикой пространства

всегда состоит в создании некоей идеологической атмосферы («идеосферы») — ее образуют не пол, потолок и стены, а «структура воздуха», то есть количество и качество пространства, заключенного в тот или иной объем, что обуславливает определенную манеру поведения в данной среде. Одним воздухом дышишь на вилле Палладио, совсем другим — в особняке Рябушинского, где иногда кажется, что кто-то забыл чулок, ночную сорочку или другую интимную вещицу на самом виду.

Архитектура Палладио очерчивает некий стиль жизни, смысл и уклад которого нередко ускользает от современного человека. Обозревая этот зал без малейшего закутка, понимаешь, что идеосфера виллы Фоскари внедряет в сознание принципиальный отказ от слишком личного, кулуарного существования и провозглашает императив прозрачности. Аристократический стиль воспитания не поощряет излишнего комфорта, и это напрямую связано с тем, что дворянин по рождению пожизненно причастен к авансцене истории и, как экспонент социально активной прослойки людей государственных, призван находиться на высоких ее подмостках. Режим жизни на виду («видные люди») вырабатывает привычку жить по струнке, быть начеку и в сознании ответственности за



Интерьер виллы Фоскари.
Фото авт.

Федор Шехтель,
лестница в особняке
Рябушинского, 1900–3

Якопо Понтормо,
«Монсьеор Джованни
Делла Каза», 1540-е.
Национальная галерея
искусства, Вашингтон





Софонисба Ангуиссола,
портрет маркиза
Массимилиано Стампа
ди Сончино, 1557. Музей
Уолтерса, Балтимор

Титульный лист
трактата монсьеора
Джованни Делла Каза
«Галатео». Милан, 1559



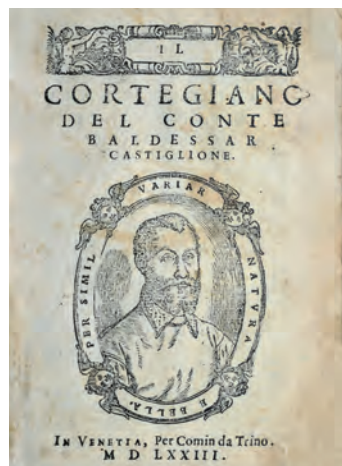
свое лицо. Отсюда настороженность к задушевно-неформальной обстановке и сонливому уюту. Особенно избегать следовало изнеженности, которой чреватые чрезмерные удобства — они потакают человеческим слабостям и могут привести к «потере лица». Мишель де Монтень в главке «О стеснительности высокого положения», говоря об изнеженности, называет ее пороком, спрашивая себя, имеются ли пороки худшие, чем этот. Плутарх с восхищением пишет о Нуме Помпилии — «он изгнал из своего дома роскошь и негу» — и о Катоне, образце принципиального аристократизма: «...он любил неудобства». Не чужд этой философии был и Палладио, раз он назвал одного своего сына в честь лютого аристократа Суллы, а другого — спартанским именем Леонид.

Идея самоконтроля (*dominare sé istessi*) проходит через один из первых трактатов о поведении дворянина — «Придворный», написанный в 1528 году графом Балтассаром Кастильоне. Человеку благородному запрещено «расслабляться», и в первом европейском учебнике хороших манер «Галатео, или о Нравах», изданном монсьеором Делла Каза в Венеции в 1558 году, дается подробнейший свод дефектов общежития, от которых бдительный аристократ должен себя упорным упражнением ограждать. Он обязан придерживаться благовоспитанности («*buona creanza*»), основное кредо которой — остерегаться избалованности («*lo essere lussurioso*») и не потакать слабостям человеческой природы, из которых самой недозволенной слабостью следует считать невнимательность, «*innavvertenza*» — неумение следить за собой.

Моральному перфекционизму способствуют открытые пространства: жизнь на виду рождает привычку к неослабному присмотру за собой. Аристократическое воспитание сурово и в основе своей спартанское. Главное предписание — вытравлять из себя непосредственность, естественность; в сознании человека культуры она — свойство животных. Естественно — это плюхнуться на мягкий диван. Не естественно — сесть степенно, да еще выбрав самый жесткий стул. Такое воспитание не терпит свободы инстинктов и импульсов, — роскоши,

которой в избытке обладают простолюдины и вообще люди, близкие к природе. И столь превозносимая ныне спонтанность в изъятии чувств не вызвала бы в этих людях ничего, кроме брезгливости. «Свободное поведение могут себе позволить только шуты», — бросает граф Кастильоне. Монтень, знающий вопрос не понаслышке, согласился бы с этим, недаром одна из глав его «Опытов» (1580), напомним, так и называется: «О стеснительности высокого положения».

Интерьеры виллы Фоскари, несмотря на обильные фрески, даже слишком аскетичны. Являясь достойным образцом строжайшей симметрии, они тем самым напоминают о том, что главное кредо аристократизма — порядочность — идет от слова «порядок». А за дух порядка в архитектуре как раз и отвечает симметрия. Не случайно помянули мы выше сугубо буржуазный особняк Рябушинского, где налицо принципиальный разгул асимметрии. Любой особняк в стиле модерн повторяет некоему укладу жизни, противоположному классике с ее строгими канонами: спонтанные изгибы его интерьеров приятно плывут, как водоросли, как угарная цыганщина или музыка Дебюсси, окутывая полутонами настроений. Тучный и пряный модерн — идеальная стихия для индивидов мягкотелых и неврастеничных. В таком особняке должен жить заядлый гедонист, скептик, сибарит-эпикуреец, ставящий превыше всего на свете комфорт, личное благо и негу. Палладио (как и его ренессансные единомышленники Монтень, Кастильоне, Делла Каза) — враг изнеженности, и в этом смысле архитектура Гауди, Гимара или Шехтеля — антиподы его идеологии, враждебное вероисповедание.



Титульный лист книги графа Балтассаре Кастильоне «О придворном». Венеция, 1573 (написана 1513–24)

Франц фон Байрос, из серии «Рассказы у туалетного столика», 1908 ▶



Волевая архитектура Палладио мало заботится о теле, она аскетична, но ее аскетизм необыкновенно величав. Она создана для человека цели и действия. Модерн же — для потерянного расхлябанного декадента на грани истерики и депрессии, сладострастно бередящего изнанку своей души и зацикленного на себе и прустовских самокопаниях. Модерн безволен, с переливами изящных капризов — вспомним логово герцога Дез Эссента из романа Гюисманса «Наоборот»: роскошное царство сонливого жизнепрозябания, утробная среда для размягченного эгоцентрика с суицидальными наклонностями. В одной новелле Эдгара По описывается венецианский палаццо таинственного незнакомца, обставленный в подобном духе:



«Архитектура и украшения комнаты свидетельствовали о явном намерении ослеплять и изумлять. Весьма мало было обращено внимания на соблюдение того, что на языке техническом называется стильностью, или на соблюдение цельности... Глаз переходил от одного предмета к другому и не останавливался ни на одном... Богатые завесы во всех частях комнаты отвечали трепетными движениями тихой печальной музыке... Чувства были подавлены смешанными и противоречивыми благовониями...» Здесь все «имеет текучий вид», и портьеры «как водопады текучего серебра», мебель плотно заставлена

предметами искусства, отчего роскошные пышные покои превратились в «верх фешенебельной безвкусицы», как самокритично говорит сам хозяин дома. Это в литературе. В реальной жизни похожие «клубящиеся вещами» интерьеры созданы, к примеру, известным декадентом д'Аннунцио на его вилле Витториале на озере Гарда; отзвуки этой пьянящей эстетики оттеняют атмосферу дворца Фортини в Венеции.

Архитектура Палладио предназначена для людей «политических». Таким покорять, нести идею. Недаром палладианский язык был усвоен колониальной английской архитектурой. Он однозначно подразумевает героический стержень жизни; он для тех, чьей настольной

книгой является Плутарх, а не сладостно-пряный Гюисманс. Она совершенно сознательно желает, по мере возможности, подчинить Вселенную идее стройности. Утопично это или нет, но, как утверждал Гёте, поклонник Палладио, величественные гармоничные здания, исполненные высокого настроения, способны возвышать душу посещающих их человек, наполняя их жаждой гармонии и отвлекая от мелких прозаических потребностей. А это уже немало. Жить в шедевре архитектурного классицизма (как, впрочем, и модернизма) невозможно, не будучи его достойным, с ним на равных. Подобная архитектура неизбежно «качествует» собой и преобразует ее обитателя и всякого, кто помещает себя в ее среду. Хотя бы тем, что дисциплинирует. В этом ее душеполезная функциональность. Вот как объясняется загадочная надпись «*regina virtus*» на первой странице первого издания трактата Палладио: архитектура и есть *regina virtus* — царица добродетели. Австрийский поэт Гуго фон Гофмансталь, летом 1903 года побывав на вилле Ротонда, даже поймал себя на мысли, не должны ли иметь «нечто божественное в крови те, кто способен выдерживать подобное жилище».

Сдержанная вилла Фоскари, будто начитавшись предписаний хорошего тона от Делла Казы, своим компактным кубическим силуэтом способна мобилизовать во входящем собранность, и тот как бы подтягивается под нее. Поэтому и лестницы крутоваты и без перил: Делла Каза наказывал не только не класть ноги на стол, но и не опираться ни на что без нужды, не искать опоры. В то время как какой-нибудь интерьер бидермайера или викторианского эклектизма ежесекундно подставляет вам мягкие креслица и подушечки под поясницу и потакает вялости. В забвении предостережения графа Кастильоне о том, что расслабленность есть мать всех пороков.

Комнаты, хоть и нарочито неуютны, сверху донизу разукрашены фресками. Фрески тоже далеки от дачной камерности: среди них, звенящих как кимвалы, не отдох-



Титульный лист первого издания трактата Палладио «Четыре книги об архитектуре», 1570

Титульный лист трактата Карло Ридольфи «Чудеса искусства». Венеция, 1648 ➤

нешь. Сегодня краски приглушены временем, но, несмотря на это, комнаты по-прежнему более подходят для официального приема, нежели для мирных дачных будней. Фрески в старину использовались и для ученого времяпрепровождения: эрудированный хозяин дома охотно комментировал гостям их скрытый назидательный смысл. По смыслу же эта живопись аккуратно согласуется с аристократической идейностью архитектуры. Не сама она, для строгого вкуса несколько разухабистая (показные титанические потуги ренессансных культуристов с их полетами вверх тормашками), но ее иконография.

Расписана вилла кистью маньериста Зелотти, незадачливого ученика Тициана и Веронезе. Но в те времена такое нравилось — особенно после маньеристических фресок в Фонтенбло, с которыми у этих много общего даже на уровне иконографической программы. С первого взгляда трудно понять, кто здесь кто. Ридольфи так описывает в 1648 году эти фрески в своих «Чудесах искусства»: «В начале свода изображена в овале вернувшаяся на небеса Астрея. Она преклоняется пред Зевсом и указывает рукою на тех из смертных, кто предан увеселениям да развлечениям, однако пощажен божественным милосердием».

Далее идет «Янус, которому жены подносят благоволия, — учредитель храмов и богослужения и учредитель жреческого сословия как самого высшего сословия, ибо оно общается с богами...». Позже мы убедимся, что эта фреска с ее двуликим героем — ключевая для разгадки виллы Фоскари, и вспомним эти слова.



Из редких иконографий на одной из фресок изображена описанная в Овидиевых «Метаморфозах» история о том, как Зевс на своем орле в компании Меркурия слетает на Землю — посмотреть, в какой та пребывает кондиции.

Ревизия происходит инкогнито. Над входной дверью мы видим их сидящими за скромным застольем престарелых супругов Филемона и Бавкиды, которые единственные из всех впустили в дом богов, явившихся людям под видом оборванцев.

В тысяче целой домов они добивались ночлега:
Тысячи были домов на замке. В один их впустили.
Маленький, крытый одним камышом из болот
да соломой.

Но старушка Бавкида, и ей летами под пару
Филемон, сочетавшись в нем в дни юности, в той же
Хате состарились. Бедность они осознали, им легкой
Стала она, и ее они добродушно сносили.

Старики «просят прощенья за стол и скудное все угощенье». Самые бедные в городе, только они одни дали приют, кров и пищу богам-бродягам. Те щедро их отблагодарили — смертью в один день, по их просьбе. Но вначале произошла божеская кара по сценарию с ветхозаветным стариком Лотом: боги настоятельно посоветовали чете немедленно удалиться из нечестивого города и обратили его в болото, а стариков сделали, пока живут, жрецами, по их же просьбе.



Баттиста Зелотти,
«Меркурий и Зевс
слетают на землю»,
эскиз к фрескам на вилле
Фоскари, 1561

Рембрандт, «Филемон
и Бавкида принимают
странников», 1658.
Национальная галерея
искусства, Вашингтон ▶

Венецианская дама.
Гравюра из книги Пьетро
Бертелли «Костюмы
разных народов». Падуя,
1589 ▶



Подтекст: мы, Фоскари, в нашей смиренной лачуге (читай: Мальконтенте) угодны богам, ибо принимаем странников. Должны ли мы счесть выбор этого сюжета эксцессом скромности? Впрочем, дом всегда оставался гостеприимен к богам: семью Фоскари нередко посещают сильные мира сего. В частности, когда Петр Великий собирался во время своего посольства захватить в Венецию, ему (по распоряжению Сената) была приготовлена вилла Фоскари. В результате Стрелецкого бунта

визит тогда якобы сорвался, хотя недавно выяснилось, что Петр все-таки побывал инкогнито в Венеции. Кого только не было здесь! И не только коронованных особ, и мы, простые смертные, сейчас можем заглянуть сюда и осмотреться. Ридольфи продолжает: «На следующей люнете боги наблюдают, как нечестивый убийца отнимает жизнь у калики перехожего, и, наконец, на последней люнете они возвращаются на небо, утомившись картинами людских злодеяний».

Кроме идеологически выдержанных сюжетов, декор уснащен золочеными бюстами императоров, и над каждой дверью — по аллегории Искусств: Астрология (медитативна и со сферой на коленях); Поэзия (увенчана лавром и играет на лире); Арифметика (поклон Пифагору) и Беллона, богиня искусства войны. Здесь же трофеи и масса

оружия, тюрбаны, флаги, шлемы, алебарды и протазаны; затем времена года, путти и т. д.

В комнате направо от входа — хорошенькая Аврора в белом, разбрасывающая с золотой упряжки в гирляндах роз цветы на землю. Но главная женщина здесь не она, а та, что появляется в створках дверей напротив камина. По легенде, она и дала вилле имя «Мальконтента» — недовольная. Историк Мольменти рассказывает, что это одна из дам клана Фоскари, сосланная сюда в позорную ссылку за излишне легкомысленное поведение: за неумение «следить за собой». Рядом — квадратная комната, тоже преображенная живописью, причем, как нарочно, довольно соблазнительной и фривольной: основные



действующие лица здесь Вакх (давит виноград в чашу Амура) и красавица Венера. Подтекст — по латинской поговорке *sine Libero friget Venus* — «как без Вакха Венере зябко». Это комната для возлияний и излияний. Тут же изображены дамы и кавалеры за музицированием. Из всех искусств на вилле Фоскари оказано заметное предпочтение музыке: была на этих стенах и одна фреска с высокородными музыкантами за игрой, но сейчас она отслоена и хранится в Вероне.



Комната налево таит Зевса, испепеляющего молниями гигантов, лезущих на солнечный Олимп. Он в окружении богов и богинь. Ридольфи восхищался: «Венера, Помона и Диана, которые кажут свои деликатные груди, Кибела и Юнона, богато наряженные, меланхоличный Сатурн, Приап и Вакх в виде красавца с гроздьё!..» Гиганты в самых гротескных позах цепляются за отроги Олимпа, но напрасно. Эти фрески тоже явно с классовым подтекстом: не лезьте в боги, выскочки-невежи. Да не вскарабкайтесь вам на нашу высоту! Занятно, что Фоскари в данном случае как раз соревнуются с соседними Гонзага, имевшими фрески с идентичным сюжетом, написанные рукой Джулио Романо в Палаццо Те в Мантуе... Фрески на вилле Фоскари не закончены, их автор, Баттиста Франко, умер в разгаре работ в 1561 году. Трогательно то, что хозяева виллы из уважения к маэстро решили не перепоручать никому доделывать его гигантомахию, а сохранили все так, как в тот момент, когда пробил его час.



В четвертой (налево от входа) комнате — Прометей с огнем и прочие ослушники, например Какус, который крадет у Геракла его стада. И специфический сюжет на тему «Юнона, олицетворяющая богатство, с Амуром». Что это значит? «Амур задерживается только там, где изобилуют богатство и удобства», — объясняет моралист Ридольфи.



...Как бы невзначай, среди фресок этой последней комнаты, выходящей, заметим, окнами на плакучие ивы, появляется Фаэтон, зазнавшийся юноша, наказанный Зевсом за высокомерие. Мораль басни о Фаэтоне крайне

важна для аристократической этики, требующей умеренности во всем, в частности и в демонстрации высокого происхождения. Фаэтон возгордился тем, что он сын Солнца, и дабы ни у кого не оставалось сомнений в его великородности, испросил у отца соизволения нарисоваться на небе в его, Солнца, колеснице. Но не справился с управлением и едва не спалил всю Землю. Зевс вовремя сразил его молнией, и тот, низринувшись с небес, бесславно погиб. Упал он, кстати сказать, тут неподалеку, в дельте реки По. Оплакивавшие Фаэтона сестры были превращены в ивы, которые мы и увидим, выйдя из виллы на свежий воздух. Так что не случайно они посажены перед нами на этих берегах, а дабы напомнить как Солнце предостерегало Фаэтона: «Смертного рок у тебя, а желанье твое не для смертных».

Точно так, согласно с мифом о Фаэтоне, думал венецианский Сенат, когда в 1562 году, как раз в момент написания фрески, издал знаменитый декрет против мании величия, предписав нобиям обязательную скромность в украшении экипажей. Так был принят закон, обязывавший выкрасить все гондолы в одинаковый черный цвет. До того времени экипажи патрициев весьма напоминали позлащенные ларцы — кто кого перещегооляет на ярмарке тщеславия. Венецианские власти, сами на сто процентов представители высокородных фамилий, бдительно следили за собой. Знать не должна «заснаваться», в частности и затем, чтобы не раздражать народ и не вызывать лишних трений в обществе. Особыми указами против роскоши и расточительства аристократии были предписаны строгие нормы поведения и ношение черного платья. «Пусть о себе мнит каждый, как хочет», говоря словами Солнца у Овидия, но извольте соблюдать негласный кодекс общественной скромности. Такова была идеология Венецианской республики (древний республиканец и аристократ Катон придерживался точно такой же линии), для которой единственный декорум аристократа — безукоризненное выполнение ответственных задач, возложенных на него государством на высоких должностях.

← Баттиста Зелотти, «Концерт» фреска из виллы Фоскари, ок. 1562. Музей Кастельвеккьо, Верона

← Джулио Романо, «Свержение гигантов», 1532–5. Палаццо дель Те, Мантуя

→ «Фаэтон», гравюра Томаса де Леу по картине Антуана Карона. Иллюстрация из «Картин» Филострата, 1614



Скромность скромностью, но на каждой вилле венецианской знати мы далеко не случайно оказываемся в гуще мифологических фресок: это недвусмысленно говорит о том, что обитатели их самым будничным образом жили в измерении мифа, как бы накоротке с богами (даром что их дома без пяти минут храмы). Фактически так оно и было. Напомним, что венецианский патриций от рождения принадлежал к правящему классу, и в этом качестве в меру своих сил действительно творил историю, если принять во внимание, что на протяжении многих веков Царица морей играла не последнюю роль в судьбах мира.



...Задний фасад виллы Фоскари не сразу поддается пониманию. Некоторых он погружает в недоумение. Его осуждают, критикуя за невыразительную плоскость.

На контрасте с фактурностью лицевого фасада тыльный не торопится произвести впечатление: гладкая стена. Вид сзади лишь послушно и формально отображает структуру интерьера. Поднявшись на бельэтаж, ты оказываешься перед ошеломляющей стеной света (окна обращены на юг): словно открылась диафрагма, высвечи-

Тинторетто, «Портрет сенатора из рода Фоскари», 1555. Музей изящных искусств, Монреаль

Вилла Фоскари, южный фасад. Фото авт.

Палладио, проект виллы Пизани в Бьянцоло ➤

Палладио, южный фасад виллы Фоскари. Фото и коллаж автора ➤

вающая всё и вся. Стена почти бесплотна, сведена к минимуму, перед нами будто сплошное гигантское окно, что имитирует своей дугой небесный свод, понуждая принять форму небесной сферы и потолок. И кажется, что от внешнего мира только и отделяет, что тонкая пелена. А смотря снаружи, со стороны тыльного фасада, это выглядит как темный полукруг термального окна, да под ним три окна — и всё. Однако эти темные прорезы в почти плоской стене достойны нашего внимания не из-за каких-нибудь декоративных ухищрений наличников, сандриков и обрамлений; их там как раз нет. Только двадцать восемь твердо, как по трафарету, прорезанных в стене окон (отчего стена действительно кажется не толще пергамента или сардинских ломких хлебцев, которые называются *carta da musica*, нотная бумага).



Камень преткновения — термальное окно и фронтон. Объединение их является еретическим. В те же годы Палладио пытался сложить эти несочетаемые компоненты классического языка в одну фразу на вилле Пизани. Там полукруглое окно располагалось за фронтоном. От такого кощунства тогда пришлось отказаться. Но архитектору не терпелось попробовать-таки эту гремучую смесь. Здесь он поменял ингредиенты местами, кое-что присовокупил, — и получился довольно содержательный концентрат. Изучим его.

Фронтон ясно очерчивает собой на лице этого фасада силуэт некоего дома. Пропорции «дома» — приземистые, коренастые, менее стройные, чем пропорции дорического ордера (если за меру взять высоту фронтона,



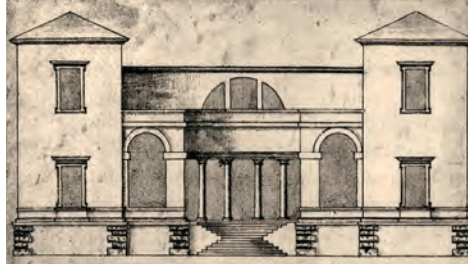
на, в высоту здание равняется пяти фронтонам, в то время как дорический ордер равняется шести своим диаметрам — получается некая «недопропорция»). Посреди этого символа дома, как бы на груди его, из трех сгруппированных вместе окон, коронуемых полукругом термального окна, вырисовывается силуэт храма, который не случайно троичен.

Здесь не обязательно видеть отсыл к Троице. Согласно классической эстетике, триединство есть атрибут гармонии вообще. Троичен он и по пропорциям: основной модуль его 1:3, проще говоря, вмещает в себя три полукруга.

Храм идеальных (ионических) пропорций подвешен на уровне «груди» фасада, как лампадка-оберег. Этот храм — сердце дома, его душа. Душа должна расти. Человек должен жить не ради дома, а ради храма и Бога в нем. Об этом толкуют и фрески внутри (Янус).

Пропорции этих умозрительных храма и дома — разные. Дом более приземист, коренаст, материалистичен. Храм, теплеющий в его груди, подсказывает ему другую высоту. Причем он не инертно теплится, а действует: храм уже пробил собою внизу фронтоном — это душа в своем росте прорывает сдерживающую планку материального рассудка, входит в ум, одухотворяет его. И вот уже, в верхнем углу фронтона, на высшей точке в мозгу дома появляется как бы некий зародыш, плод: еще один домик «держу в уме». Это пятиугольное окно — маленький иероглиф дома. Но видно, что ему, сплюснутому, еще расти. И вот, в ту же секунду он уже выходит у дома из головы, как Афина-Паллада из головы Зевса, — и мы видим, как из крыши вылезает точно такой же по пропорциям силуэт аттика, только уже чуть больше плода-зародыша. Теперь окинем взглядом все вместе, чтобы убедиться: аттик очерчивает собой ту самую искомую высоту, к которой дому надо стремиться, чтобы стать идеальным храмом правильных пропорций. Если мы теперь мысленно проведем линию от базы дома и прочертим дугу поверх пика аттика-паллады, то мы получим пропорции того самого храма, который когда-то был в груди





дома, как лампадка-оберег, а теперь перерос дом. Но он еще только намечен в воздухе, только грежится — храм еще не воздвигнут на деле...

Это не только побуждение к духовному росту, как того требует опять же Кастильоне (человеку нужно культивировать в себе «духовное лицо»). Перед нами в виде архитектурного ребуса только что развернулось потайное мировоззрение любого художника и, что то же самое, благочестивого человека: грубая мужская природа «тяжести недоброй» должна преобразиться в иной порядок жизнеустроения под сенью вечно женственной мировой Души. Жить для вечности — кредо художника, который хочет, чтобы творение его было прочно.

Немногие для вечности живут,
Но если ты мгновенным озабочен —
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Палладио говорит здесь ровно то же самое, что и Гете в финале «Фауста»:

Лишь символ — все брненное,
Что в мире сменяется;
Стремленье смиренное
Лишь здесь исполняется;
Чему нет названия,
Что вне описания, —
Как сущность конечная,
Лишь здесь происходит,
И Женственность Вечная
Сюда нас возводит.

◀ Южная фасад виллы
Фоскари. Фото и коллаж
автора

Набросок плана виллы
Пизани в Баньоло.
Чертеж Палладио

Храм Весты в Риме,
1560-е. Рисунок Палладио.
Библиотека Королевского
института британских
архитекторов, Лондон

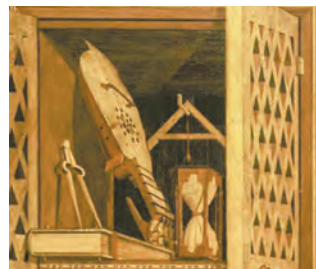
Загадка Палладио, над которой бьются уже пятый век, чувствуя, что там *что-то есть*, его неуловимая потусторонность, заключена в том, что он не просто комбинирует классические леммы, а пытается осмысленно ими говорить и провещает весьма содержательные фразы. Конечно же, мы их созерцаем в виде архитектурных ребусов. Один из них мы только что разгадали.

Идея, согласно которой храм должен преобразовать дом, — это идея Ротонды. Здесь, в Мальконтенте, она уже высказана как развернутая стратегия, как желание и сценарий, — в Ротонде останется ее только осуществить. Что и произойдет в свое время. Но и любителю, и серьезному историку архитектуры у стен Мальконтенты интересней: здесь идея видна во всей ее динамической диалектике, в Ротонде же воздвигнут и замер статический результат, как некий памятник идее.

Но и это еще не все. Подобно тому, как Густав Малер написал на приведенные выше сакраментальные слова Гёте неземной красоты финал «Симфонии для тысячи голосов», также и происходящее на тыльном фасаде виллы Фоскари таинство рождения Храма сопровождается мало кому слышной музыкой.

Трудно отказать себе в удовольствии опять процитировать слова П. П. Муратова: «Воскреситель великих искусств прошлого, Палладио является одновременно и новатором; все сделанное им, как всегда, вместе с могущественнейшей традицией, отмечено острым своеобразием, смелым искательством — южный фасад Мальконтенты украшен лишь живописным размещением окон, и кто иной решился бы на эти необычайные и новые ритмы теневых оконных пятен, кроме гениального вичентийского инвентора!» Муратов говорит о ритмах, а можно бы и о самой сонорике. Вероятно, дабы не утомлять читателя, он обошел молчанием музыку, что творится вокруг окон.

Если на лицевом фасаде главный герой — колонна в церемонном танце, то на тыльном — термальное (полукруглое) окно в центре. Оно, как гобой в оркестре, задает для ансамбля зияющих окон. Но основная затея — в том, как аранжирована музыка, застывшая в архитектуре Палладио.



*Интарсия из
Кабинета Федерико
да Монтефельтро, атр.
Франческо ди Джорджо
Мартини, 1470-е.
Герцогский дворец, Урбино*

...На прощание с виллой Фоскари хочется усестыся на стульчик прямо под великолепными колоннами портика и взирать свысока на медленные воды Brentы, на эти ивы: опустив гибкие прутьики свои на воды, они

их окутали тенью своей,
в той стране, безнадежно-счастливой...

Гумилев

Маленькая, ничем не примечательная мутная речка — сколько таких!.. Но какое удивительно-певучее название — Brentа! Недаром ей суждено будет стать настоящей «речкой преткновения» в русской поэзии. Вспомним, как слово Brentа своей красотой некогда обмануло Пушкина, решившего — исключительно по музыкальности звучания, — что Brentа прекрасна не менее, чем какой-нибудь Днепр. Странное обольщение для поэта, уж Пушкин-то кое-что знал о фонетических обманах.

Князь Вяземский передает такой анекдот. «Говорили однажды о звукоподражательности, так что и не знающему языка можно угадать приблизительно, по слуху, к какой категории то или другое слово должно принадлежать. В Москве приезжий итальянец, не знавший русского, принимал участие в этом разговоре. Для пробы спросили его: “Что, по-вашему, должны выражать слова: любовь, дружба, друг?” — “Вероятно, что-нибудь жесткое, суровое, может быть, и бранное”, — отвечал он. “А слово телятина?” — “О, нет сомнения, это слово ласковое, нежное, обращаемое к женщине”». (Может, и мы что-то не так расслышали на нашей музыкальной страничке?..)

Тем не менее Пушкин в «Онегине» помещает строки, полные велеречивого разбега, и мечтательно восклицает (ни разу не видеv Италии):

Адриатические волны,
О Brentа! нет, увижу вас
И вдохновенья снова полный
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Аполлона...

Другой превосходный поэт, Владислав Ходасевич, в отличие от невыездного Пушкина за границу попавший, весной 1920 года увидел Бренту (вероятно, с занятой нами сейчас позиции) и откликнулся Пушкину стихами, ставшими манифестом против цветаевско-пастернаковской угарно-лирической поэзии с ее поэтишностью в стиле модерн. Как и манифестом против неверно толкуемого аристократизма.

Брента, рыжая речонка!
 Сколько раз тебя воспели,
 Сколько раз к тебе летели
 Вдохновенные мечты —
 Лишь за то, что имя звонко,
 Брента, рыжая речонка,
 Лживый образ красоты!

Я и сам спешил когда-то
 Заглянуть в твои отливы,
 Окрыленный и счастливый
 Вдохновением любви.
 Но горька была расплата.
 Брента, я взглянул когда-то
 В струи мутные твои.

С той поры люблю я, Брента,
 Одинокие скитанья,
 Частого дождя кропанье
 Да на согнутых плечах
 Плащ из мокрого брезента.
 С той поры люблю я, Брента,
 Прозу в жизни и в стихах.



ПУТЕШЕСТВИЕ ВТОРОЕ

Вилла Пойяна,
или
Новое доказательство
бытия Божия

1548–1563

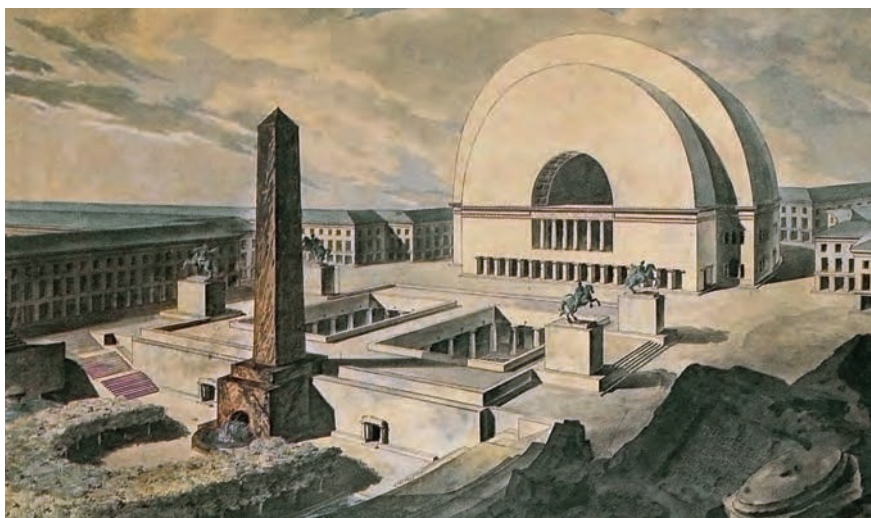




Первое впечатление: возможно ли? И это середина XVI века?! Невообразимо, существует же, наконец, история искусств! Стоит себе в чистом поле то ли немецкий конструктивизм *à la* Баухауз, то ли футуристический минимализм — гремучая модернистская смесь. Но факты — упрямая вещь. Вилла закончена в 1563 году.

Пожалуй, в ренессансной архитектуре нет ничего подобного. Смелость этой постройки могли бы еще оценить по достоинству архитекторы эпохи Просвещения, проповедовавшие элегантный аскетизм, такие как Булле, Леду, Жилли или Соун, но сюда, в глушь, где стоит вилла Пойяна, они не доезжали. В результате вилле Пойяна отдали должное только через полтысячи лет, в XX веке. В архитектуре, достойной этого слова, «минувшее так же ново, как настоящее», говаривал Константин Мельников.

Долгое время эту работу не принято было относить к удачам архитектора. Облик виллы Пойяна действительно оскорблял «правильные» вкусы современников Палладио и его последователей-классицистов. Иные сторяча укоряли маэстро в возвращении к готическим праформам: это не пилястры, а «лопатки», как на фасадах венецианских готических церквей (например, Фрари). А эти неуставные круглые окна-тондо посередине фасада — не переигрывают ли они, кругляшки, все эти окулусы-розы на готических соборах, или на худой конец те, которые можно видеть над входом в церковь Мираколи в Венеции?

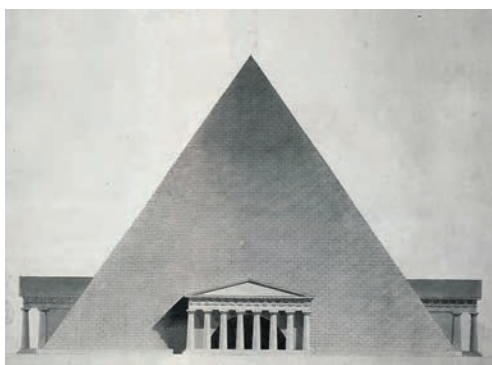


▼ Вилла Поьяна. Фото Арсена Ревазова

Франсуа Верли, Театр и народные бани в Лилле, 1792

Этьен-Луи Булле, Кенотаф Ньютона, 1784

Луи-Сильвестр Гасс, «Элизиум, или Городское кладбище», 1799

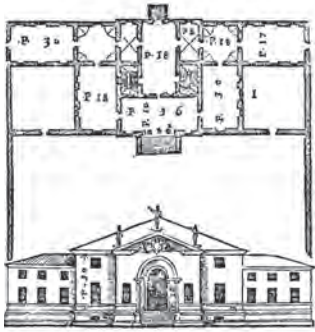


Вилла Поьяна в реконструкции Оттавио Бертоцци-Скамоцци, ор. cit., 1796 ►


Проект виллы Поьяна из Трактата Палладио, 1570 ►

Оттоне Кальдерари, вилла синьора Анти в Виченце. Проект из О. Кальдерари, «Архитектурные рисунки и писания». Виченца, 1808 ►

Особенно раздражающее действие на современников производили эти «кружочки». Оттавио Бертогги-Скамощи, записной палладианец, в своем каталоге произведений маэстро писал: «Не могу понять, являются ли эти окружности между одной аркой и другой авторским изобретением или нет. Хочется верить, что они были присвоены позже, и я предпочел бы, чтобы их там не было».



Очевидно, за эти кружочки Палладио досталось еще при жизни, коль скоро и через 20 лет после их создания, при подготовке публикации своих villas в Трактате, он решает не обнародовать виллу Пойяна такой, как она была построена: убирает пять «возмутительных тондо», на всякий случай подрисовывает регулярные колонны и ретушью камуфлирует разорванный фронтон — в общем, систематически упраздняет все то, что в сумме давало столь футуристический эффект. Предвидя широкое распространение Трактата и его педагогические функции, он осмотрительно решил не доверять большой публике наиболее смелые откровения, сознательно подубавив коэффициент парадоксальности своих работ.

Такое впечатление, что архитектор решил не сбивать историю архитектуры с естественного пути. Человечество еще не готово, как говорится в таких случаях. Опытные философы никогда не доверяют бумаге свои наиболее эзотерические доктрины. Так завещал еще Платон в знаменитом «Седьмом Письме»: самым сокровенным делись только устно и только с посвященными. Иначе, мол, не избежать профанации несвоевременных знаний случайными людьми. Выходит, раз Палладио утаил эту постройку от широкой публики, значит, втайне это было самое любимое и дорогое ему детище. 





*Церковь Санта
Мария дей Мираколи
в Венеции. Гравюра Луки
Карлевариса, 1703*

*Колокольня при церкви
Санто Спирито,
Флоренция, 1503. Фото
авт.*

*Дonato Браманте,
нимфей при замке князей
Колонна в Дженаццано
под Римом, ок. 1510. Фото
из публичного домена*

...Пойяна и сегодня пребывает нетронутой во все том же сельском, усадебном контексте, что и пять столетий назад. Построена она была — на всякий случай — напротив старинного замка, дабы всегда можно было укрыться от неприятеля и дать отпор. Но сама окружена не стенами, а лишь умиротворяющими пейзажами.

Вилла была спроектирована и возведена для кавалера Бонифация Пойяна. Он был не венецианцем, а вичентийцем, но из дворянского рода, зарекомендовавшего себя устойчивой верностью Венеции. Гран-синьоры Пойяна были феодальными властелинами этих земель с раннего Средневековья. Бонифаций Пойяна по старой семейной традиции был военным (*cavaliere* переводится как всадник, представитель всаднического сословия, то есть рыцарь).

Почему прямо на середине жизненного пути он, в прошлом вояка-кавалерист и кондотьер, с головой уходит в ведение хозяйства в родовых поместьях? Есть один аспект, который побудил многих представителей его сословия пересмотреть в те годы жизненную философию и сменить род деятельности.

Дело в том, что массовое обращение дворян к земле в XVI веке было вызвано глубоким кризисом рыцарства как сословия. Чтобы понять его причины, надо вспомнить, сколь подавлены и возмущены были дворяне распространением огнестрельного оружия. Оно било по самым чувствительным местам рыцарской этики.

Социально-этический смысл существования дворянина — добывание славы своему имени на поприще военных подвигов. Он — ратоборец. Философия войны, любезная сердцам как греков и римлян, идущих на битву, будто на пир, так и средневековых рыцарей, сегодня понятна немногим. Рыцарь жил со своим именованным мечом будто с верным другом, и военное искусство не состояло лишь в умении с ним обращаться, но было неотделимо от понятия доблести и кодекса чести. На рукоятках и гардах мечей гравировали девизы такого рода: «Не вынимай меня из ножен без причины, не вкладывай без славы!»... И все это оказалось с появлением пицалей и аркебуз



чудовищно дискредитировано — тем фактом, что судьбу поединка отныне решали не храбрость, закалка, сила и удаль в честной сече, но просто механический нажим гашетки. Какой-то стрелок, ничего не смыслящий в военной науке, разит рыцаря издали, как бесчестный трус, боящийся приблизиться к противнику! Это вероломно и подло. Известие о смертельном ранении кондотьера Джованни Медичи-Чернополосого в 1526 году выпущенным из мортиры ядром переживалось аристократическим миром как пощечина. Для рыцарского сознания было нестерпимо, что великий муж сражен бездушным свинцом, рукой какого-то безмянного швейцарца, из засады. Кавалер де Сервантес, который во время битвы при Лепанто в 1571 году лишился руки тоже не в честном бою, а шальным ядром, пущенным никому не известным пушкарем, правильно заострил проблему ядра: «По их милости самый храбрый рыцарь может пасть жертвою жалкого труса». И этот трус теперь вполне мог быть даже низкого происхождения! Напомним, что священной привилегией рыцарских устоев было право сражаться только с равными себе. Поднимать меч на противника из низшего сословия и уж тем более принять от него смерть считалось унижительным.

Использование огнестрельного оружия воспринималось такой же подлостью, как много веков спустя —



Ф. Брун, «Ландскнехт с аркебузой и фитилем», 1559

«Заяц с пращой и рыцарь». Обрядник Рено де Бара, Франция, 1303–16. Музей Фицуильяма, Кембридж

Портрет Мигеля де Сервантеса, Х.М. де Хаурегани-Уртадо, 1600. Королевская академия истории, Мадрид

применение газа, и лишало военное искусство всякого смысла. Ибо справедливо, если при встрече с достойным врагом одолевает искуснейший, мерясь с ним силой и доблестью лицом к лицу. Но нам мерзит, когда безусый простолюдин при аркебузе или тщедушный ополченец из подмастерьев, пустив пулю, может из-за угла уложить благородного витязя или изувечить могучего кондотьера.

Демократизм пороха глубоко возмущал нравственное чувство рыцарства и наносил смертельный удар прежним законам войны и аристократической идеологии. С такой подлой вещью как «пуля-дура» сознание меченосца примириться никак не могло. Трудно вообразить себе уныние, негодование и смятение, охватившие в те годы военную аристократию. Ариосто, современник кавалера Пойяны, слал гневные проклятья пищалям, пушкам, аркебузам, бомбардам и мортирам: «Ваши растлится доблесть рыцарства!» Что рыцарство в таких условиях обречено пойти прахом и попросту становится смешным, первым понял Сервантес, оставшейся у него рукой написавший «Дон Кихота», эту «самую грустную из книг», как скажет Достоевский.

Крушение рыцарской этики под безличными ядрами неожиданно привело к духовному перерождению всаднического сословия. Его представителям, уязвленным в традиционном способе стяжания славы, отчаянно была нужна альтернатива. Именно так рассудил дон Иньио Лойола (современник Пойяны), когда в 1540 году повесил свой меч перед изображением Святой Девы и основал новый орден — орден духовный, но структурированный по-военному жестко, со ступенчатой иерархией и с «генералом» во главе. То была новая армия — совершенно безоружная и больше не на службе у господина-сюзерена,



Памятник Медичи-Чернополосому во дворе Уффици работы Фемистокла Гуераци, 1856, Флоренция



а непосредственно у Господа. *Militare Christo* называлось это теперь, «сражаться за Христа», — огненным словом проповеди. Militarистский дух военной аристократии и дворянская *культура воли* сохранялись и пестовались в ордене иезуитов (таково было его название), этой образцовой армии Церкви.

Новое веление времени — «действие превыше всего!» — легко уразуметь в церковных постройках той эпохи, в частности в интерьерах палладианской церкви Св. Георгия в Венеции, *San Giorgio Maggiore*. Прошестввав в ее церемониальном ритме, чувствуешь, как на левом боку у тебя будто вырастают ножны для шпаги: эти пространства не для медитации, но для устремленной поступи. Здесь ты на аудиенции самого высокого уровня, выше которого нет, — у Всевышнего, у Абсолюта. Это внятно транслируется самими стенами Сан Джорджо: вылитый

Палладио, интерьер церкви Сан Джорджо-Маджоре в Венеции, 1565–610. Фото авт.

Джованни Баттиста Морони, «Портрет дворянина», 1555. Национальная галерея, Лондон ▶

Луиджи Гонзага. Аноним, XVII в. ▶



колонный зал для приемов. Ведь место человека в храме таково: ты у Него на службе, Его придворный. Что может быть почетней?

Симптоматично, что поводом к обращению кавалера Лойолы в духовное лицо было свинцовое ядро, перебившее ему ногу при осаде Памплоны в 1521 году. После мучительных раздумий гордый идалго принимает единственно правильное решение: он снимает свой меч и учтиво кладет его на алтарь Царицы Небесной и дает военную присягу Небу, впредь устремляя свою волю ко славе в услужении у Бога. А девизом своего ордена начертал он — «к вящей славе Господней, *ad majorem Dei gloriam*».

Духовенство это было доселе невиданного образца: волевое, бурно ворвавшееся в дела мира. Состоял орден из людей, сумевших превратить потомственные военное честолюбие, авантюризм и страсть к фехтованию в умение побеждать убеждением на поле духовной брони. Этому ордену безоружных крестоносцев предстоит дать и выиграть множество сражений. В XVI веке бóльшая часть Европы отложились от «истинной римской веры» и была охвачена пагубой протестантизма. Было где сразиться! Неудивительно, что «боевой орден» ждала необыкновенная популярность в среде дворянства: уже к моменту смерти Лойолы в 1556 году его армии присягает более тысячи лучших умов европейской знати, а в 1580-м орден насчитывает в своих рядах более 4 тысяч. Дворянство неудержимо влекло в иезуитский орден, вспомним молодого Луиджи Гонзагу, маркиза Мантуанского. Как многие, он переводит нереализованную жажду рыцаря старых дней к военному подвигу и героической смерти в подвижничество, в служение убогим, бедным и больным (немного как Кихот, но не в одеянии рыцаря, а в сутане). Подвижничество привело к тому, к чему не приводил воинский подвиг: после своей гибели на посту (ухаживал за чумными) Гонзага был «возведен до алтарей»,



то есть причислен к лику святых. Так что у Кихота была альтернатива не выглядеть смешным...

По всей Европе орден ведет священную войну за души. Победам не было конца — иезуиты сумели вернуть в лоно католичества Францию, пол-Германии, Польшу и всю Центральную Европу.

Середина XVI века вообще была эпохой предельно острой религиозной злободневности, вызванной реформой Лютера и повсюду заостренной бинomialей «мы или они». Оставаться в стороне было невозможно, ибо протестантизм пустил корни даже в Италии, и приятель Палладио граф Репета (для которого он тоже проектировал виллу) открыто демонстрировал симпатии к протестантам. В силу привычной толерантности Республики к иноверцам протестантов становилось все больше и в самой Венеции. В определенный момент даже сын Палладио будет привлечен инквизицией по обоснованному подозрению в протестантизме.

Моральный кризис военной аристократии вызвал массовый феномен «добровольной отставки», но сублимировался он не только в фанатической вере. Обладавшие более уравновешенным темпераментом дворяне стали оседать в своих фамильных вотчинах. Поднимать землю казалось гораздо более достойным, нежели практиковать военное ремесло в условиях бесславной встречи с пулей. В аграрных занятиях начинали усматривать даже какую-то тонкую героику. К трансформации понятия героического подталкивала вдобавок отовсюду напиралющая гуманистическая культура, от которой тоже трудно было отмахнуться — а там захлеб читали «Георгики» Вергилия, идиллическую «Аркадию» Саннадзаро и твердили о святости работ на земле, *santa agricultura*...

С другой стороны, после затяжных войн наконец водворилась долговременная полоса гарантированного Венецией мира, которому суждено будет продлиться фактически три века. Самые дальновидные поняли, что имеет смысл подписаться на идущий из Венеции проект по перестройке экономики на новый лад путем возделывания земель Террафермы. Военное сословие начинает

Вилла Поьяна,
зал Императоров
и жертвоприношение
Алтарю мира. Фото
авт. ►

Андреа Альчато, «Из
войны — мир, *ex bello
рах*», гравюра из «Книги
эмблем». Аугсбург, 1531 ►



вкушать радости мирной усадебной жизни. Недаром на вилле Пойяна сохраняется фреска, знаковая для идеологии виллы: в центре главного зала перед аллегорией Мира некто в античной тоге преклоняет колена (на той же фреске идиллически прогуливается селянин в соломенной шляпе и бермудах).

Плутарх рассуждает так: «Нет другого занятия, которое бы столь же быстро внушало страстную привязанность к миру, как труд на земле: он сохраняет воинскую доблесть, потребную для защиты своего добра, но совершенно искореняет воинственность, служащую несправедливости и корысти. Поэтому Нума видел в земледелии своего рода приворотное средство, которым он потчевал граждан в намерении привить им любовь к миру». Этими же соображениями руководствовался в наступающий золотой век Августова мира Вергилий, создавая «Георгики», сельскохозяйственный трактат, всеми ресурсами мифологии поэтизирующий труд земледельца.



Как мы помним, и сам Дон Кихот кончил тем, что оставил поприще подвигов и благоразумно вознамерился вести жизнь пастушеской идиллии среди лугов и даже ветряных мельниц. Конечно, в реальности сменить ратный труд, любезный всадническому сословию на напряженную страду сельскохозяйственных баталий, было непросто. Поди докажи, что «поднимать землю» — героизм не менее доблестный, нежели красивая кавалерийская атака. Это было ведомо таким эпическим героям, как Одиссей, который с равной гордостью ссылался и на свою выносливость среди жнецов, и на свои бранные подвиги. Или святому Георгию, патрону рыцарства, имя которого в переводе с греческого обозначает «земледелец». Что до этимологий, то, вероятно, *Бонифаций* Пойяна иногда подумывал, что превратиться в ревнителя агрикультуры ему написано на роду: само его имя рифмуется с глаголом *bonificare* (мелиорировать, улучшать земли)...

Переадресация энергии подвига, в случае с Лойолой приведшая к подвижничеству миссионерской работы, в других случаях протекала иначе, но в сходном ключе. Трудно назвать жизнь в деревенских пенатах в полной мере монашеской, но все же оба образа жизни имеют немало общего и часто подсознательно сближаются: «В деревне Бог живет не по углам...» Созерцательно-деятельный образ деревенской жизни есть разновидность монашества в миру. Недаром Онегин, удалившийся в деревню после всех искустельных прелестей городской жизни: театры, где ложи блещут, наука страсти нежной с записными кокетками, везде поспеть немудрено, французской кухни лучший цвет, обожание актрис и балерин с их ножками, духи в граненом хрустале и франтовство, чопорность, злословие, сплетни, вставанье в два пополудни и финальная хандра, — так вот теперь этот Онегин описывается «анакхоретом» (термин монашеский) и даже «пустынником».





← Гюстав Доре, из иллюстраций к «Дон Кихоту». Париж, 1863

← Паоло Веронезе, «Юность между добродетелью и пороком», 1582. Прадо, Мадрид

Пизанелло, «Св. Антоний-пустынный и св. Георгий», 1445. Национальная галерея, Лондон

Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая.

В некотором смысле ретироваться в деревню было синонимом умерщвления плоти и возрождения после столь аппетитно описанной столичной жизни. И отречением сродни монашескому, ибо в основе и того, и другого лежит желание удалиться от мира. Монахи занимаются познанием Бога и возделыванием своего огорода. По крайней мере, таковы трапписты и кармелиты. Современные люди плохо представляют себе призвание и жизнь монаха, а еще менее миссию аристократа. Эта последняя — традиционно и в идеале — в том, чтобы быть впереди, увлекать за собой, быть всегда в первых рядах (так до XVII–XVIII веков, пока аристократия как сословие оставалась гегемоном). Наряду с монашеством они — соль земли; недаром два высших сословия во всех культурах — жрецы и военные. В середине XVI века эти две миссии благодаря Лойоле объединяются. Создается орден светского духовенства, манипулирующего миром, и не созерцательный, а деятельный, парадоксально объединивший монашеские идеалы послушания, нестяжания и целомудрия с обращенностью к миру и его проблемам. И как обратная сторона того же феномена рождается цивилизация вилл. Тоже своего рода деятельное монашество, духовенство от земли.

В обращении к земле можно усматривать чисто ренессансный зачин, — все-таки оно восходило к идеалам Гесиода с его припевом «труд никакой не позорен, позорно одно лишь безделье», и особенно к пафосу вергилиевых «Георгик» (к середине XVI века поэма выдержала в Венеции десятков переизданий). «Род крепкий! За дело же!» — взывает Вергилий, подробно описывая, каким нужно быть недюжинным стратегом, чтобы выиграть битву с природой. И всякому становилось понятно, что труд на земле — «отважное начинание». «Если достойной ты ждешь от полей бо-

жественных славы» — то тягаться тебе со стихиями и прочими превратностями сопротивляющейся природы... Но справишься ты — и будешь тогда «с олимпийских высот белокурой замечен Церерой»; она, богиня земледелия и плодородия, изображалась чуть не на всех венетийских виллах. Обитает она и при усадьбе семьи Пойяна — она, в обществе Вакха, устроилась на сводах холла.

Кавалер Пойяна мог ничего и не слышать о кавалере Лойоле (хотя вряд ли), но дух пересмотра призвания дворянина витал в кругах выбитого из седла рыцарства. Долг перед наследной землей — миссия аристократа, и подобное попечение «отдавало святостью» и требовало почти монашеского смирения гордыни: работы по хозяйству на протяжении веков слыли на Западе уделом отнюдь не гордых нобилей, хотя благородство ручной работы отстаивалось еще в XII веке Бернардом Клервосским, образцом французского рыцарства и основателем ордена траппистов, самого работающего из католических орденов.

Богоугодный характер работы на земле подчеркивался храмовидными постройками Палладио, заодно вкореняя идею сакральности аристократа в ипостаси агрикула (земледельца), а не только воителя. Благодаря идеологической артподготовке Альвизе Корнаро этот труд прошел ратификацию как *santa agricoltura*, возвещая новый стиль связи аристократа с землей: не феодально-потребительский (вотчина как ресурс крестьянского оброка и ополченцев в случае войны), а по-ренессансному просвещенный (научное возделывание земель). Интересно, что «обработанная земля» и «просвещенный» в итальянском языке выражаются одним словом — *coltivato*. Впрочем, и в русском «культура» — это еще и знак.

Говорят, здание — всегда не много портрет его владельца. Понятное дело, доверяя свои цехины и земли циркулю архитектора, никто не согласился бы на вовсе чуждое своему вкусу. С другой стороны, мы всегда отве-



чаем за наши творения, уже потому что они на нас задним числом влияют. И поскольку архитектура всегда портрет идей, то она говорит и за людей — в той мере, в которой они являются этих идей носителями.

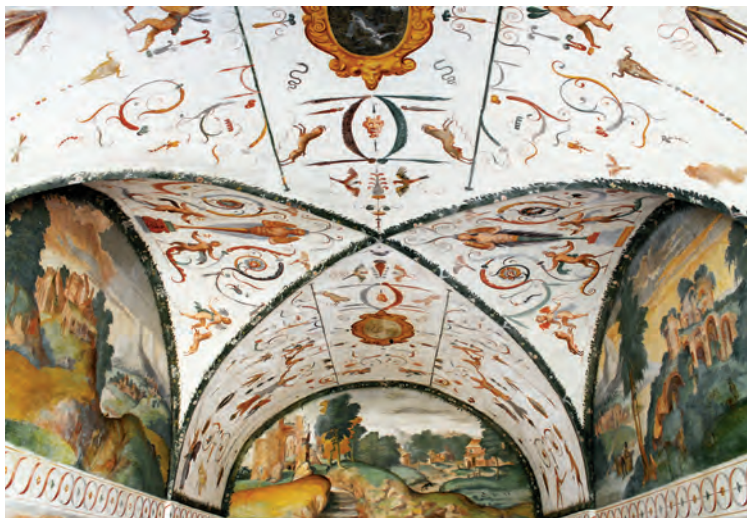
Кавалер Пойяна был явно человек не великосветский, внешний декорум не любящий и к украшательству не склонный. Вплоть до того, что даже парадная часть его дома, для приемов гостей, та, что с фресками, находится не при входе, а немного сбоку.



← *Бернардино Даниэлло,
перевод «Георгик»
Вергилия, Венеция, 1545*

← *Вакх и Церера,
деталь росписи потолка
центрального зала виллы
Пойяна, 1563. Фото авт.*

*Въезд на виллу Пойяна.
Cameraphoto*



О фресках, к слову: живопись эта скорее карикатурная, но неясно, входила ли глумливость в намерения авторов (маньеристы Бернардино Индиа и Ансельмо Канера, 1550-е). Взять хотя бы зал с императорами: эти беспрецедентно толстоногие базилевсы, которые так плотно стоят на земле, будто вцепились в нее пальцами ног!

Но не фрески являются главным эмоциональным сюрпризом виллы. А вид, открывающийся с ее заднего фасада, к которому как раз и ведет посетителя воля архитектора. Зашедший в лоджию тотчас выводится сквозным проходом на тыльную сторону дома и оказывается не в зале для приемов, а пред бескрайним пейзажем. Взору открывается ширь и раздолье — так, что от простора забирает дыхание: отсюда и до бесконечности, — и сам Абсолют отзывается ответным дыханием. Палладио будто удалось вобрать в этот дом все пространство окрест, и это море в штиль неспешно подкатывает к цоколю.

Может возникнуть впечатление, что идею экстремальной простоты и открытости Палладио позаимствовал у прилегающего пейзажа. Едва ли это верно. Поддерживать ли нам простодушный тезис Ипполита Тэна, согласно которому «творения человеческого духа могут быть понятны лишь в связи с окружающей их средой»?.. Но разберемся по порядку.

Б. Индиа и А. Канера, фрески комнат виллы Поьяна: пейзажи и гротески, 1550-е. Фото авт.

«Венеция как аллегория Правосудия», рисунок Палладио на проекте Моста Риальто, 1554»

Палладио считает своим долгом отдельно сообщить всему миру о своем заказчике, что он «человек благороднейшей души» (*huomo di nobilissimo animo*). Что значит «благородство души» для людей того времени? Авторитет в этом вопросе монсеньор Делла Каза отвечает совершенно недвусмысленно: «Благородные души не питаются украшательством и не падки на видимость». Он мог бы процитировать осуждение Данте: «... вас влекут // Страсть к внешности и жажда жить показом!»

В аристократическом обиходе выработался некий стиль поведения, который хорошо передает английский термин *understatement*: когда вы, например, приглашая к себе на роскошную виллу, произносите «пожалуйста ко мне на дачу», а вместо «яхта» в аналогичной ситуации говорите «лодка».

Отказ от «жажды жить показом» (*amor dell'apparenza*), характерной для столь многих наших современников с их жизненным кредо «понт дороже денег», предельно ясно выражен в архитектуре виллы Пойяна. По сравнению с ней вилла Ротонда несколько грешит желанием понравиться, она вся внешность и создана, чтобы ей пропели дифирамб. Вилла Пойяна настолько скромна, что хочет казаться меньше, чем она есть. Зная ее по репродукциям, не ожидаешь при личной встрече таких размеров. Связано это с тем, что Палладио использовал пропорции 1:2:1, а на самом деле она по площади больше величавой Мальконтенты!



Скромность и «чувство существенного» — это качества человека, культивирующего справедливость. О Бонифации Пойяне, кроме отзыва Палладио, известно, что его назначали мировым судьей для разрешения споров между согражданами, что характеризует его как человека принципиального. Фасад виллы Пойяна — образец принципиальности, в нем сделана попытка «дойти до сути» ордерной системы. Это — ордер *в принципе*.

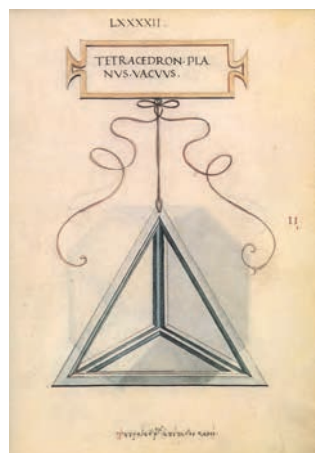
Если говорить по существу, ордер не является, как многие думают, царством колонн с капителями (многих незадачливых архитекторов, любителей «классики»,

подобное понимание ордера привело к плачевным результатам). Колонны и листья аканфа, фризы и фронтоны, пилястры и протомы, ниши и дентикулы, гирлянды и акротерии, эхины и абаки, капители и каннелюры, архивольты и балясины, кариатиды и канефоры, триглифы и метопы — все суть финтифлюшки акциденций, декорум и, кто спорит, весьма симпатичный античный инвентарь. Ордер же — это прежде всего императив гармонических пропорций. Для Пойяны колонны — игривость, помпа и жеманство. Но когда присутствует правильный модуль и все соразмерно — мы ничего не должны триглифам и метопам. И чисты перед велением Гармонии, которую даже грешно забивать мельтешением колонн.

«Не надо без нужды плодить сущности, *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*», — гласит философское правило, известное под именем «бритва Оккама». Подобно тому, как средневековая схоластика частенько захламляла прозрачный философский язык и затемняла истину обилием орнаментальных терминов, ренессансная архитектура к концу Возрождения обрастает модной «ордерной схоластикой». И в воздухе стало носиться требование очистительной реформы.

Вилла Пойяна рождает почти физическое ощущение чистоты. Язык этой постройки предельно лаконичен. Палладио отлучает колонны с капителями от фасада и демонстрирует заложенный в ордерной системе краеугольный принцип — соотношение объективных пропорций. В данном случае сами пропорции точно такие же, какие заложены и в Ротонду, и в виллу Корнаро. Только там пропорции как бы вторично мотивированы колоннами и прочим внешним рисунком. Но на самом деле все всегда держится исключительно одной внутренней геометрией, как здесь. Так что все остальные виллы Палладио можно упрекнуть в склонности к фикции, стилизаторству и симуляции... (Ответ на этот упрек мы найдем на вилле Бадозэр.)

На колонны был спрос, и они действительно у него чрезвычайно стройно получались, как-то свежо и навсегда. Хотя мы не раз ловили архитектора на искусном под-





черкивании условного значения колонны: достаточно вспомнить ордерные формы, налепленные *поверх* этажей палаццо Вальмарана в Виченце и оставляющие на произвол судьбы углы здания, по законам ордерной тектоники так нуждающиеся в опоре, которой там как раз и нет. Вместо нее мы видим то ли двух амазонок, то ли римских легионеров по стойке «вольно», один из которых жеманным жестом воздел перст ввысь и эдаким манером держит чудовищную тяжесть карниза, как бы играючи и между делом.

А пучки колонн с базой из восьми углов, подпирающие палаццо Кьерикати? А оконный наличник, врезающийся в антаблемент большого ордера на лоджии Капитаниато? А перевернутые «замковые камни» в арках клуатра Карита? А «по уши» муфтированные колонны из вестибюля дворца Тьене-Бонин в Виченце, дворца Антонини в Удине (1556) и виллы Серего (1564) под Вероной? А дискредитация ордера на заднем фасаде Мальконтенты, где он творит такое, что Витрувий бы вздрогнул? Можно множить примеры, как Палладио изнутри подрывает ордер — тихо и лукаво.

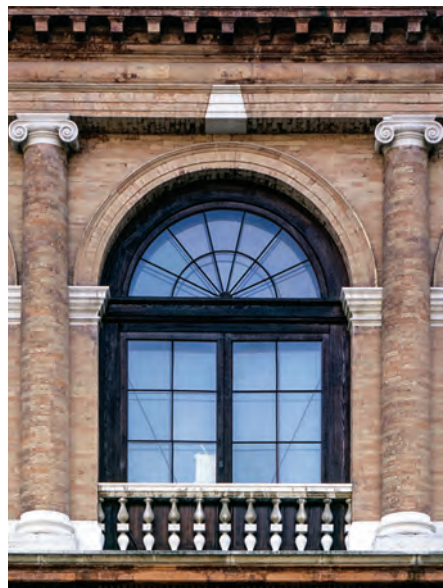
Но ирония Палладио никогда не выходит за рамки поэтики намека, не бросается в глаза, как у маньеристов. Она выглядит как некоторая фамильярность с миром колонн — фамильярность, право на которую он вполне заслужил.

То, что во времена Палладио казалось морфологическим озорством, было работой по «извлечению квинтэссенции», как сказал бы Рабле. В фасаде виллы Поьяна привычная ордерная система доведена почти до геометрической абстракции. Архитектура как дисциплина всегда тяготеет к метафизике и «универсалиям», а не к театральной пантомиме всяких там капителей, триглифов и прочего греческого узорочья. Палладио, как каждый ренессансный архитектор, прошел школу Платона, и, следовательно, вершиной философии для него являлась геометрия. «Не знающий геометрии сюда не входи», —

← Марко Базаити, «Призвание сынов Зеведеевых», фрагмент, 1515. Музей истории искусств, Вена

← Тетраэдр, рисунок Леонардо да Винчи для трактата Луки Пачоли «О Божественной пропорции», 1498. Библиотека Амброзиана, Милан

Палладио, дворец графов Вальмарана в Виченце, правое крыло (рисунок Бертоцци-Скамоцци)



*Палладио, дворец
Антонини, Удине. 1556.
Sametaphoto*

*Палладио, фрагмент
арок двора монастыря
Милосердия (Convento della
Carità), 1560–2, Венеция.
Sametaphoto*

*Палладио, муфтированная
колонна из вестибюля дворца
Тьене-Бонин в Виченце.
Sametaphoto*

*Палладио, Лоджия дель
Капитанато (Резиденция
венецианского Наместника
в Виченце), 1565–72. Фото
Алексея Яковлева*



Палладио, дворец графов Кверикати, фрагмент, 1550. Виченца. Фото авт.



Палладио, дворец гр. Барбаран да Порто, 1569–75, Виченца. Фото Алексея Яковлева

Палладио, Вилла гр. Серего в Санта Софии под Вероной. Фото авт.



было начертано на дверях академии Платона. То, что Палладио был одержим геометрией — не великая тайна; и в принципе эта одержимость — профессиональная примета настоящего архитектора.

В остроумной пьесе Макса Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» утверждается, что Дон Жуан, тот самый Дон Жуан, на самом деле не любил ничего, кроме геометрии, что и являлось залогом его неотразимости. Очередная вдова признается ему: «Когда-то я тебя любила, потому что шахматы влекли тебя больше, чем женщины. И потому что ты прошел мимо меня, как мужчина, у которого есть твердая цель». Поняла ли она его до конца? Едва ли. В определенный момент Жуан делится со своим другом: «У каждого мужчины есть что-то более возвышенное, чем женщина, стоит ему только прийти в себя. <...>. Тебя, наверное, никогда не охватывало благоговение перед точностью познания! Взять, например, хотя бы окружность — наиболее точное понятие в геометрии. Я поклонник совершенства, мой друг, трезвого расчета, точности. Я страшусь трясины наших настроений. А вот перед окружностью или треугольником мне ни разу не приходилось краснеть или испытывать к ним отвращение. Ты знаешь, что такое треугольник? Он неотвратим, как рок. Существует одна-единственная фигура из трех данных тебе отрезков прямой. И вот перед этими тремя линиями рассыпаются в прах все чувства, что так часто смущают наши сердца. И разом ничего не остается от несбыточных надежд на осуществление бесчисленных мнимых возможностей... Только так, а не иначе, утверждает геометрия. Так, а не как-нибудь еще! И здесь не помогут ни хитрость, ни чувства, ни настроения: существует лишь одна-единственная фигура, соответствующая своему имени. Разве не здорово? Признаюсь тебе, Родериго, я не знаю ничего величественнее этой игры, которой подчиняются луна и солнце! Что может быть прекраснее

Гравюра Камилля Фламариона из книги «Атмосфера: популярная метеорология». Париж, 1888

Парис Бордоне, «Игроки в шахматы», 1545. Картинная галерея, Берлин

Искусство комбинаторики. Иллюстрация из трактата «Loquela digitorum». Германия, нач. IX в. Апостольская библиотека, Ватикан



Модель виллы Пизани в Баньоло по одному из (не реализованных) проектов Палладио



двух линий, проведенных на песке, двух параллелей? Взгляни на дальний горизонт — он все же не бесконечность. Взгляни на морскую ширь. Да, конечно, она огромна, я согласен. Или Млечный Путь, например, — пространство, от которого дух захватывает! И все же... Все же это не бесконечность, которую могут выразить лишь эти две линии, проведенные на песке, если они правильно осмыслены...»

Если мы отвлечемся от преходящих и внешних частных проектов Палладио, его милого декорума, отсылающего к Античности, и посмотрим на структурную практику нашего мастера, его синтаксис, то обнаружим совершенно неслыханную, почти подрывную революционность его языка. Это касается не только наиболее «модернистской» из его вилл, Пойяны.

Взглянем на планиметрию всех его построек: это игра в кубики, Пит Мондриан. В проекте виллы Корнаро он обращается с лоджиями, как с крышкой школьного пенала, сдвигая их с оси. Головокружительна планиметрическая игра на Мальконтенте и на вилле Пизани-Бонетти. В своем Трактате он разработал элементарные модули, из которых путем несложной комбинаторики можно складывать все новые и новые проекты зданий. Он предлагает будущим архитекторам набор матриц: бери и componуй из них сколько душе угодно нечто свое, оригинальное («монтажный метод», как сказал бы Шкловский).

По сути, он был пионером «блочной» архитектуры, задолго до Ле Корбюзье. Он мыслит корпусом, стеной, объемом, ячейкой, коробкой, а не «колоннами». Подлинная конструктивная основа здания — куб. Проектная модель переустройства здания Муниципалитета Виченцы, так называемая Базилика, не знает себе равных по современности, даже постмодернистичности мышления: он предложил, не разрушая старое здание, как бы завернуть его, будто новой оболочкой-корочкой, прозрачными аркадами (для отвода глаз — с модной ордерной декорацией в виде серлиан). Подоб-





ным образом повел себя недавно Рем Колхаас, элегантно законсервировав здание советского ресторана «Времена года» в Парке Горького.

В ущерб ренессансному идеалу полной симметрии Палладио, точно архитектор-модернист, следит за индивидуальностью конкретного пространства и делает разной высоты потолки комнат на виллах Пизани и Пойяна — в зависимости от стороны света, для рационального улавливания солнечных лучей.

Подобно любому из модернистов, он мечтает поднять под себя ландшафт и заставить работать его на здание. С другой стороны, подобно Райту и сторонникам фэн-шуй с их «органической архитектурой», Палладио вписывает постройку в пейзаж предельно вдумчиво.

Одна из стойких примет модернизма — внимание к новым материалам и техникам строительства. Практически все постройки Палладио возведены из самого бедного материала, кирпича. Из кирпича у него сделаны даже колонны. Экономия средств обернулась эстетической программой, придав языку лапидарность и чистоту. «Материал определяет эстетику здания» — это один из главных постулатов модернистской поэтики. Самый же сенсационный модернизм таится под полом виллы Пойяна: ультра-современные линии перекрытий подсобных помещений.



И наконец, концептуальность архитектуры. У Палладио что ни здание, то манифест некой идеи, как мы убедимся на примере всех вилл в этой книге.



Проблематика «вторичности» бурно переживалась в ту эпоху: очищение веры от позднейших наслоений было одним из требований протестантства. Могут, пожалуй, скоропалительно решить, что архитектура виллы Пойяна отдает протестантизмом. Не будем торопиться: католическая контрреформа призывала к такому же очищению и сущности, пока не нашла более убедительную формулу в чистой эмоциональности барокко. В то время, когда строилась эта вилла, в Тренто шел



← Палладио, Базилика
(Городской совет)
в Виченце, 1549.
Camera photo

← Палладио, смещенные
окна на боковом фасаде
виллы Фоскари.
Фото сер. XX в.

Палладио, полуподвальные
помещения виллы Пойяна.
Фото авт.



Всекатолический собор, созданный в ответ на наступление протестантизма. В те годы Церкви велась масштабная работа по реформированию старых духовных орденов, по возврату их к исходной чистоте. Появились и новые неформальные ордена — на-

пример, Ораторианцы, отстаивавшие позитивную переоценку юмора и жизнерадостности для чад Церкви.

Жизнь востребовала добротной свежей метафизики вместо крохоборно-догматической схоластики, которую так задорно и едко высмеивает Франсуа Рабле. Воля к сущностному в архитектуре спешила выразить себя в отказе от ордерных заученных формул, подобно тому, как дамы у Кастильоне недолюбливают звучание в разговорах имени Аристотеля и хотят общения без цитат.

Палладио в принципе было свойственно недогматически подходить к классическому наследию, к предписаниям Витрувия, а тем более Альберти и Серлио. И если он и цитирует, то всегда находчиво и к месту, зная, что и *как* брать. Так заимствуют большие художники, когда грамотно впитанное тождественно своему. Это в нем и подкупает больше всего.



Триденский собор.
Аноним. Копия
XVIII в. с оригинала
1563 г. Швейцарский
национальный музей,
Цюрих

Филлис оседлала
Аристотеля. Бронза.
Германия, нач. XV в.
Музей Добре, Нант

Венецианский дворец.
Гравюра из трактата
Себастьяно Серлио
«Общие правила
архитектуры». Венеция,
1537»

Макет виллы Поьяна,
по одному из проектов
Палладио»

Палладио, серлиана
на вичентийской
Базилике. Cameraphoto»

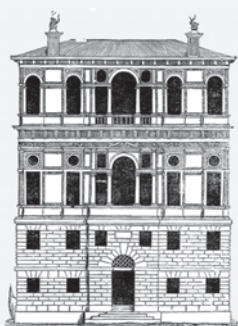
Рисунок Палладио.
Разрез храма Весты
в Риме, 1560-е.
Библиотека Королевского
института британских
архитекторов»

Палладио (атр.),
Вилла Форни-Черато,
литография М. Моро,
XIX в.»

Палладио, задний фасад
виллы Годди-Малинверни»

План виллы Серего
в Санта София, из
трактата Палладио»

Так, мотив «серлианы», трехчастного окна с аркой посередине, на котором держится фасад Пойяны (где окно превращено в фигуру портала), взят у архитектора и теоретика Себастиано Серлио (1475–1555), который номинально добавил ее к арсеналу «догматов» классической архитектуры (хотя ее употреблял еще Браманте и наводка на нее содержится на вилле Адриана в Тиволи). Смелая идея рефрена из серлиан была предложена им уже на ратуше города Виченцы, Базилике; и уже в первой своей вилле, Годи в Лонедо под Виченцей (1540), он тоже не преминул вмонтировать ее в тыльный фасад — почти на манер подписи. Серлиана украшает чертеж нереализованной виллы Ангарано, а на вилле Форни-Черато разыграна целая объемная импровизация на тему. Как некая драгоценность, она ювелирно инкрустирована в фасад виллы Вальмарана-Брессан. Она незаметно «раскидана» по углам двора палаццо Тьене и в Театро Олимпико. По причине частого и элегантного употребления серлианы в постройках Палладио, она вошла в историю также как «палладиёво окно».



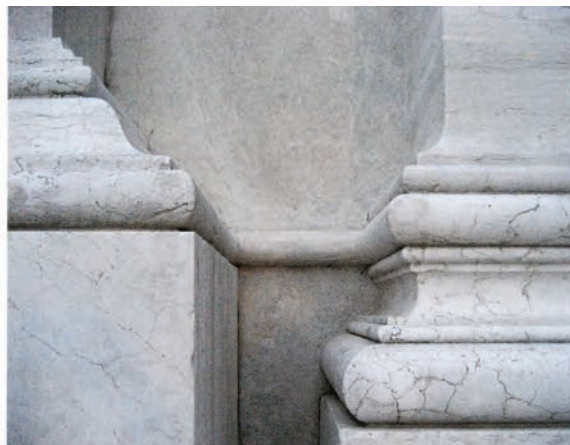
Серлиана, чего сам Серлио не отрефлектировал, очерчивает своим силуэтом форму античного круглого храма-моноптера, а именно храма Весты, богини домашнего очага. Только Палладио оказался способен узреть в серлиане потенциал сакральной метафоры и эмблемы. Это очень хорошо изобличает проект виллы Пизани в Баньоло, где нагляден генезис серлианы, как ее понимал Палладио, из храма Весты. В руках Палладио серлиана зажила как одна из констант его архитектурной мысли, как некий код к шифрованному воззванию всего его творчества: она то прокрадывается инкогнито в обличье «лампадки на груди Мальконтенты», то «водит» на вилле Пойяна, то (удивительно, как этого до сих пор не заметили исследователи) превращается в тотальное высказывание на вилле Серего, план которой — исполинская серлиана. Она будто хочет, чтобы на нее взглянули из космоса.



Истинный дух Возрождения был гораздо более схоластическим, чем это проявилось в творческом методе Палладио с его иммунитетом к ордерному догматизму. Чем-то, в суверенной свободе своей, он действительно близок современникам-маньеристам, но свободу эту он не разменивал на озорство. Пожалуй, его здоровая метафизика полемически выставлена против поэтики таких, как Джулио Романо, зацикленных на эпатаже и архитектурных шаржах. Творческий же метод и парадокс Палладио в том, что он — нутряной экспериментатор похлеще Романо, однако при этом *наружно* пользующийся арсеналом самых устоявшихся и компромиссных форм. Лев Толстой был не так уж и неправ, утверждая, что искусство «идет к чертовой матери», когда «начинают стараться во что бы то ни стало сделать что-то новое, необыкновенное».

Эта первая попытка метафизической архитектуры на поверку крепко держится ордерного модуля. Только ордер абстрагирован тут от мишуры своих внешних проявлений, при этом он идеально вживлен в тело структуры и подразумевается ею. Он пронизывает собой фасад и все остальное; говоря философским языком, он — трансцендентален.

Среди других построек Палладио есть еще немало экстремально трансцендентальных. К ним, бесспорно, принадлежат тыльная часть церкви в Мазере, апсида церкви Реденторе, трапезная при церкви Сан Джорджо (обе в Венеции), и там же — «простейший» задний фасад *Convento della Carita*. Представитель нации, наиболее приверженной к абстракциям, Гёте мгновенно уловил в нем пропорции Колизея. Колизей, только без ордерных предрасудков и не круглый, это трансцендентально! «Восторг развоплощенья!» Что бы сказал Гёте, если б увидел Пойяну? Но он знал ее только по Трактату, следовательно, не знал вовсе...



Палладио, фрагмент фасада церкви Сан Джорджо Маджоре, Венеция. Фото авт.

Палладио, апсида церкви Иль Реденторе, Венеция. Cameraphoto

«Перводвигатель», карта из «Таро Мантеньи». Венецианский аноним, 1465 ▶

На вилле Пойяна налицо демонстративная умеренность в декоре. Разумеется, это вызвано не отсутствием средств у заказчика. Но — позицией: сознательная и идейно смелая установка на ордерную систему в очищенном виде.

Фасад виллы являет нам подкупающую личину простоты. Кажется, Палладио «взял, не хитря, да и рубанул сплеча». Это не так: по чертежам видно, как мучительно добирался он до этой «простоты». Что снова и снова доказывает старую истину о том, как терниста дорога к простоте. Богословы различают простоту двух видов: так называемая «простота по причине скудости» (*per privatione*) и «простота по причине совершенства» (*per perfectione*). И этой последней принадлежит все онтологическое богатство, и она не может быть разрушена, ибо там «ни отнять, ни прибавить». Подробнее об этом желающие прочтут у Аквината в начале «Суммы Богословия», у Суареца в «Метафизических диспутах», у Лейбница в «Монадологии» или послушают в «Лунной сонате» Бетховена или у Эрика Сати. Известно, что если первая простота нам ничего не стоит, «простота по совершенству» появляется всегда в муках, так как выкаливается, только пройдя через сложность и все искушения оной. Преодолев замысловатость и очистившись ею, выфильтровывается редчайшая простота, *simplicitas aurea*. Назовем ее «простота третьей ступени». Именно к ней, судя по всему, призывал Кастильоне в «Придворном», говоря о сложнейшем искусстве держать себя просто, раскованно и безыскусно, и для этого трудновыразимого явления он чеканит грациозный термин *sprezzatura*, который идеально приложим к творчеству Палладио. Пропасть разделяет эти две внешне похожих простоты — простоту простеца, не дальнего ума *sancta simplicitas* — и ту, другую. «Аще убо будет око твое просто, все тело твое светло будет», — поучает евангелист Матфей. «Где просто, там ангелов доста» — говорит народная мудрость, не усложняя.

Согласно мнению специалистов, Бог субстанционально прост, он и есть Сама Простота. Этическая добродетель — того же порядка: «Чем меньше человеку





нужно, тем ближе он к богам. Поскольку боги ни в чем не нуждаются», — объяснил Сократ. В эстетике лаконизм форм (спартанский идеал «ничего лишнего») отсылает к тому же свойству Бога.

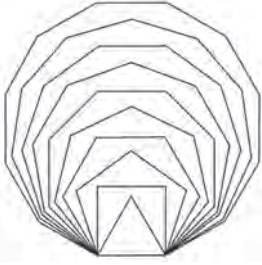
Простота тождественна красоте (еще одному атрибуту Бога). Настоящая красота — в геометрии, и она «конструктивна», а не в украшательстве. Приведем примеры палладианского геометризма. На вилле Пойяна нижние окна, граничащие с боковыми проемами центральной серлианы, разные с ними по форме. Но площадь нижних окон и проемов серлианы, разнящихся по высоте и ширине, практически одинакова и построена на едином модуле, кратном двум. А почему портал именно такой ширины, а не иной? Ответ: проведите мысленно пять лучей-сегментов, на манер восходящего солнца, из «солнечного сплетения» постройки (визуальной ее середины, которой с определенной точкой зрения будет светящийся центральный окулус вдаль), чтобы каждый луч проходил по маленькому кругу в дуге серлианы, и посмотрите, куда уткнутся траектории. Портал в точности соответствует ширине двух централь-

Палладио, фасад виллы Пойяна. Фото авт.

Построение правильных многоугольников ►

Калейдоскоп треугольников. Коллаж-реконструкция автора ►

ных сегментов. Или еще: разделите мысленно центральную ячейку фасада горизонтально пополам — и верхняя часть будет пропорциональна (только ровно в два раза меньше) абрису целого. Сверху вычертилась та же вилла Пойяна в миниатюрной версии. Фасад зарифмован сам с собой и повторен дважды, кратен сам себе. Если разделить фронтон пополам и сложить половинки иначе, получится равнобедренный треугольник. Площадь ризалита включает в себе таких равнобедренных треугольников ровно пять. Если бы они могли, как при вращении калейдоскопа, перетасоваться иначе, то сложились бы в идеальную «пентаграмму» пентагона.



И это еще не все комбинации, на которые способны «внутренние рифмы» фасада виллы Пойяна. Если измерить диаметры пяти кругов и длины их окружностей и соотнести с пятью гранями, то получится самый неожиданный результат. Можно будет завести речь не о квадратуре, а о пентатуре круга... Эта вилла годится на то, чтобы раскладывать ее на геометрические фигуры и играть, как в «Лего», так и эдак составляя элементы и любуясь на неизбежные рифмы пропорций. Если собрать вместе пять кружочков, они очертят не просто круг,



а круг, кое-чему кратный, и так далее... Нахождение все новых соответствий и извлечение таинственных конфигураций из бесстрастного, как ни в чем не бывало, фасада виллы Пойяна представляет собой азартную задачу и может привести к самым неожиданным нумерологическим и теогеометрическим открытиям. Но эту чистую радость мы предоставим следующим за нами.



Мы помним: одна из *idée fixe* Палладио (и идей довольно еретических) — объединить арку и фронтон. На ранней вилле Пизани-Бонетти была предпринята такая попытка, но в итоге не состоялась. Там он фронтоном собирался разорвать снизу термальное окно. Здесь пошел в обход, решив не замыкать тимпан фронтона, а мягко разорвать его, снова же — снизу. И это еще не все: пустить «сухарики» (так на архитектурном жаргоне называются консоли) по внутренней кромке фронтона! Тем самым треугольник фронтона сведен до тончайшей линии, стянут весь к макушке — Палладио сложил его, как складную линейку. Ценителю архитектуры такие виражи щекочут нервы. Причем подобный смелый прием — почти прозрачный, не бьющий на эффект; его оценит только знаток ордерных правил классической архитектуры (и их нарушений). Тогда как смачные *bizzarie* Джулио Романо, с их скандально-демонстративным нарушением канона, бросятся в глаза, и их заметит любой профан.

Строго говоря, консолькам, призванным подпирать карниз, положено идти под нижней планкой фронтона, а не забираться к нему в тимпан, что лишено тектонического смысла. Рассуждая тектонически, здесь целых три смертных греха: нонсенс, тавтология и гипертрофия (откровенно пародийной эта гипертрофия будет выглядеть на портале городской виллы Вальмарана, уже послепалладиевой эпохи, в полсотне метров от палаццо Тьене-Бонин в Виченце). Однако на практике подобное орнаментальное украшение тимпана часто применялось у римлян, хоть это и предосудительно с точки зрения чистой ордерной логики. И сам по себе разорванный снизу фронтон (точнее, карниз, идущий по фасаду и прерывающийся тимпаном) заимствован из построек имперского периода: Палладио видел такое на термах Диоклетиана и на рынке Траяна в Риме. И он решается радикально объединить оба нонсенса.



Гениальность хода в том, что сухарики в итоге перелезли внутрь фронтона так, что его внутренняя сторона стала нижней стороной линии карниза. Верх сомкнулся с низом. Теперь вместо полноценного фронтона мы имеем как бы надломленный карниз. Этому экстравагантному высказыванию подпевает находящийся непосредственно под фронтоном некий мутант серлианы, который вклинивается во фронтон, и магнитным полем пропорций, будто невидимой взрывной волной, ломает нижнюю планку фронтона, отесняет ее и вдвигает до упора в верхний угол. Сравнивая этот ход с аналогичным на вилле Фоскари, где имеет место грубоватый механический прорыв нижней планки фронтона окном, оценим чистую игру пропорций: серлиана может теперь дышать полной грудью на пространстве, освобожденном от нижней планки.

В пазухи меж двух дуг арки вобраны пять так называемых *тондо* в виде недораскрыто-недобуравленных круглых окон. Мотив каверзный, и значит, ему по-



← Фрагмент плана виллы Пизани в Баньоло из Трактата Палладио

← Портал для входа в сад при вилле Вальмарана-Сальви в Виченце, 1592

← Джамбаттиста Пиранези. Термы Диоклетиана, гравюра из серии «Римские древности», 1756

Палладио, серлиана виллы Поьяна. Фото авт.

лагается найти объяснение. Какие будут предположения? Пятичленность человека? Окулусы пяти полифемов? Рулоны Пятикнижия? Пять чувств, несколько закупоренных? Пятипупие неведомого бога? Пять элементов? Набор дискобола? Хвост павлина? Идеальная квинта? Или это бреши тех подлых ядер, которые смертельно ранили старую аристократию?

У нас есть гипотеза. Основное изумление от созерцания фасада вызывают даже не дыры-окуляры (этот мотив уже звучал в истории архитектуры, его любил применять Браманте), а широченные пилястры-косяки. Они будто таят в своей массе недовычлененные еще колонны, как в известном сонете Микеланджело глыба мрамора хранит, в потенциале, статую.

Пилястры слились между собой наподобие общающихся сосудов алхимической реторты. И как бы мысленно жонглируют пятью окружностями. Окружность в архитектурном контексте вызывает стойкую ассоциацию с сечением колонны. И вот уже нам мнится, будто эти самые пилястры подумывают про себя о том, чтобы стать колоннами, и что между строк, в скобках, мечтательно перебирают пять возможных вариантов — какими же стать? Ордеров имеем пять на выбор: хочу ли я быть коринфской или дорической колонной, тосканской или композитной или все-таки ионической? Или изобрету для себя совсем новый, еще невиданный, ордер?

Эти знаменитые «недодырки» не дают покоя архитекторам уже несколько веков. Некоторые предлагают их все-таки добурить наконец, хотя тому и воспрепятствовал бы бочковый свод над пронаосом (сенями). Предлагают сие, явно не понимая, какая в них заложена мощная потенциальная энергия метафоры. Для того чтобы смысл этих закупоренных скважин открылся прямо на глазах и из них буквально полился свет, нужно войти в здание. Мы внезапно увидим напротив себя те же пять кружков, только пронизанных солнечным сиянием. На таком контрасте задним числом понимаешь, что в тех глухих окулусах на фасаде нам предвещалась фигура «прорыва стены». Фигура прорыва явлена, как

*Южная стена холла
виллы Поьяна. Фото
авт. ►*

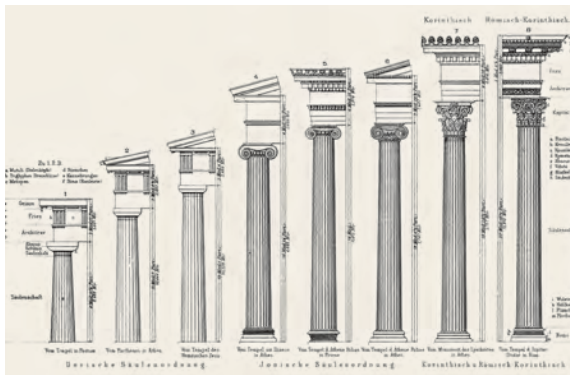
*Пять классических
ордеров, илл. к статье
«Архитектура». Малая
энциклопедия Мейерса,
1892 ►*

*Альберт Шнейер, «Храм
света» (Lichtdom).
Нюрнберг, 1938 ►*

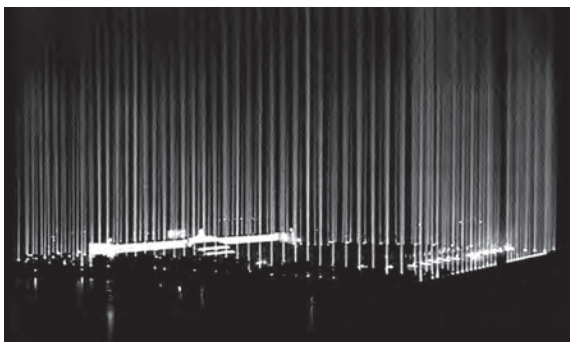
и следовало, в два приема, как бы со второго раза, словно преодолев трудность, инертную толщу стены, которую наконец будто пробили компостером, чтобы просиять пятью святыми пробоинами.



Толща стены поддалась, и сквозь отверстия врывается свет! Мало какой архитектор так сладострастно работает со стеной, и это — константа творческого метода Палладио. Великолепным по своей пространственной режиссуре приемом он предьявляет нам тектонику стены и иллюстрирует философию свода как метафоры «свода небесного».



Входишь — и открылись пять солнц. Не случайно задняя стена развернута на восток (вилла ориентирована как церковь). Завязь пяти дисков еще не зажегшегося солнца — на западном фасаде, и прорыв — на восточном, там, где рождается свет: *ex oriente lux!* Мы присутствуем при генезисе не формы, а корпускулярно-волновой стихии. В этих пяти тондо — становление, и их мистерию мы не поймем до конца, пока не пройдем сквозь «черные солнца» и не вступим в пределы света. Войдя в зал, мы увидим, как закупоренные круги откупорятся, стремительно осемятся, и колонны «прорастут». Но будут они не ионическими или какими-либо еще. Нет, это будут первые в истории архитектуры колонны из живого излучения, нематериальные колонны. Вторым после Палладио подобные колонны (из лучей зенитных прожекторов) воздвигнет Альберт Шпеер в небе над Берлином памятной ночью 1936 года на закрытии Олимпиады...



Но выявлять динамику работы с инертным объектом, побеждаемым светом, — лишь прикладная, иллюстративная функция «кружочков». Имеется у них и некий метафизический смысл.

Сфера, как считает сам Палладио, не расходясь в том ни с древними греками, ни с христианством, есть фигура Бога: «Фигура эта оптимально приспособлена свидетельствовать единство, бесконечность существа и справедливость Бога». Но здесь их пять, и они не сферы, а круги, то есть плоские проекции сферы. Если Бог сферичен, то что такое круг? Его плоскостная проекция? Круглые тондо здесь не что иное, как доказательства бытия Божьего, «которых, как известно, ровно пять». Они плоские. Правильно: по сравнению с полнокровным трехмерным светоносным Бытием, доказательства оно-го всегда одномерны, поскольку даже двусмысленными они быть не могут.

Каждое из классических доказательств Бога строится на восхождении от следствий к причине, то есть замыкается на Первопричине. Все, что замыкается, имеет в виду форму круга. И все пять имеют в виду одно, таким образом, все они — одно и то же о пяти концах. «О пяти концах» — это фигура звезды, один из каббалистических знаков Бога, над которым веками ломали голову черно-книжники.

Платон колебался, представляет ли собой Вселенная сложный многогранник додекаэдр с пятиугольниками в качестве граней или все-таки шар-сферу. Первое — более чем смелая гипотеза. Но у пентаграммы и у круга есть нечто общее, и пять кружков явно намекают на это. Если мы правильно понимаем, Палладио покусается на высокую теотригонометрию и предлагает: пять граней платоновского додекаэдра могут быть попросту выпукло-сферичны, как у известных молекул! У Бога не должно быть плоских граней, Он не угловат, как мы.

У каждого фасада Палладио благодаря фронтону имеется пять сторон. Фасад не может быть регулярным равносторонним пентагоном попросту в силу статики. Но духовный взор пусть даст себе волю и представит от-



Фронтиспис трактата Роберта Фладда «Utriusque costae Historia, История метафизическая, физическая и техническая как микро, так и макрокосмоса». Отпенхайм, 1617

Якопо де Барбари, «Лука Пачоли с учеником», 1495. Музей Каподимонте. Неаполь ▶

Разрез виллы князей Фарнезе в Капрароле под Римом (1559), гравюра из книги Франческо Вилламены «Некоторые творения архитектуры Якомо Бароццо из Виньолы». Рим, 1617 ▶

Коллаж автора ▶

Сакральная геометрия в мире фракталов, чертёж Джейсона Паджетта, 2008 ▶



четливо, что, если бы не законы материального порядка, тектоники и сопромата, любое здание Палладио охотно раздулось бы до очертаний правильного пятиугольника. Что вилла Пойяна и должна сделать пред нашим умственным взором, явив свой истинный лик: исполинский знак качества, на радость чернокнижникам.

Но если с фасадом все это сотворить непросто, то в истории архитектуры есть немало примеров планов в виде пентагона. Достаточно вспомнить построенную в те же годы Виньолой виллу Фарнезе в Капрароле или форт Читтаделлу в Антверпене.



Итак, Платон колебался между многогранником и сферой, но ни на секунду не сомневался, что Бог является геометром. Чистая математика имеет непосредственное отношение к Богу не только потому, что она восхитительно вневременна, но и потому, что точна, то есть не терпит несовершенства и приблизительности. Из этого неумолимо следует также, что богословие — точная наука. Теология идет из чистой математики, подтверждает Бертран Рассел.

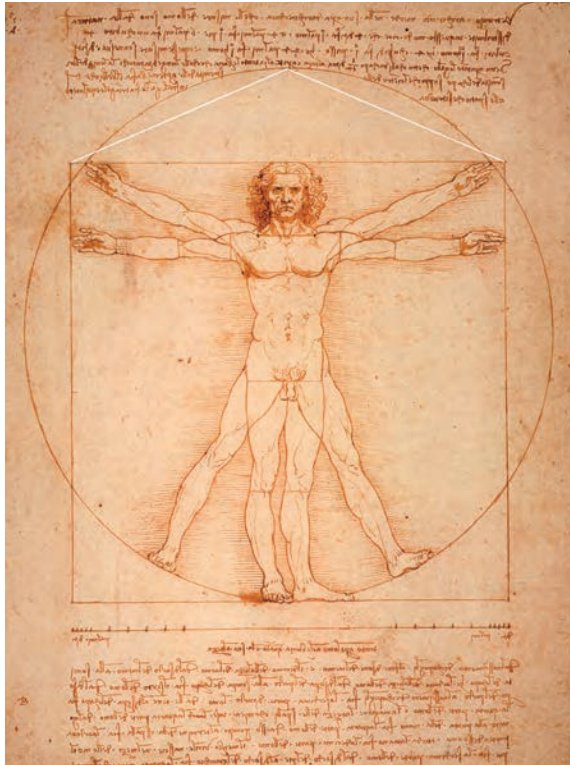
Закон пропорции, открытый Пифагором, воспет практически каждой виллой Палладио. Причем в прямолинейно-иллюстративном духе первоначального чертежа Пифагора. Однажды греческому мудрецу задали каверзный вопрос: как по данному квадрату построить квадрат вдвое больший? Пифагор решил головоломку единственно возможным способом. Проведя через данный квадрат диагональ, он построил на ней квадрат, который и оказался вдвое больше данного. Обобщив, он пришел к универсальной формуле о гипотенузах и катетах, а самое главное, сразу сделал из своей теоремы далекоидущие богословские выводы о пропорциональной соразмерности микрокосма с макрокосмом, человека и Бога. Теперь: если взглянуть на чертеж Пифагора, то увидим... домик с фронтоном.

Божественное выражается в символе круга, человеческое — квадрата. Так учил Платон. Но тут Палладио возразил бы Платону, а с ним Витрувию и Леонардо, автору *homo quadratus*. Он очевидно считал, что человек не должен быть вечным узником квадрата, а призван подняться над ним — так, чтобы коснуться круга Божества. Для этого человеку следует вырасти из квадрата на добрую голову. Тогда он подденет и надломит головой верхнюю планку квадрата, приподымет ее и сомкнет с окружностью. Так образуется треугольник фронтона, и вместо простого квадрата получается квадрат с храмовой крышей. Квадрат плюс навершие Дела — вот что поднимает голову человека выше, по сравнению с согбенным питекантропом. Тогда-то и появляется настоящий *homo erectus* (прямоходящий человек), когда он *homo erector* (человек возводящий). Иероглиф человека посему не просто круг с квадратом, а «домик», и обозначает этот иероглиф посильное подобие Богу. Начертание его указывает на то, что человек — жилище Бога. Так мы получаем пятиугольник. *Quod erat demonstrandum*. Пусть нас не смущает, что пятиугольник неправильный.

Фигура человека в соотношении с пропорциями базиликального храма или «человеко-церковь», из трактата Пьетро Каттанео «Четыре книги об архитектуре», 1554

Витрувианский человек, или *Homo quadratus*, иллюстрация Леонардо да Винчи к трактату Витрувия об архитектуре, 1492. Галерея Академии, Венеция. Дорисовано автором ▶





Высота фасада виллы Пойяна равна высоте ровно трех фронтонов. Треугольник фронтона есть $\frac{1}{6}$ квадрата. Если к пику фронтона мысленно прибавить сверху еще полтора таких же, то мы коснемся точки, которая очертит совокупную фигуру двух квадратов, превратившихся в пятиугольник из знаменитой теоремы Пифагора. Смысл этой теоремы есть закон о построении пропорции и тем самым основание убеждения, что великое пропорционально малому, и, следовательно, понимания Бога как «чего-то большего, чем возможно помыслить», *majus quod cogitari possit*. Эта идея положена Ансельмом Кентерберийским в основу его доказательства бытия Божьего. Таким образом, существование пропорции — залог существования Бога. Как и архитектуры (перевод из «пла-

на» в «бытие» и понятие масштаба). Открытие Пифагора есть исходный пункт для ключевой, методологической идеи пропорции как чего-то божественного, через математику связывающего архитектуру и богословие, две родственные науки, что оглашено в названии трактата «О божественной пропорции» одного из столпов эстетики Возрождения, фра Луки Пачоли.



Существует утонченное заблуждение, будто человек несоизмерим с Богом. Принцип же соответствия Адама Создателю настаивает на противоположном: человек соизмерим с Богом, поскольку подобен ему, в известной пропорции. Именно это хотят сказать Витрувий, Пачоли и Леонардо, когда вписывает человека еще и в круг (центр которого — пупок, которым человек связан с породившим его Богом). «По образу и подобию» — не значит «похожи»; а значит, что они имеют пропорциональное соотношение, в котором пребывает подобие по отношению к образцу. Поэтому Бог уличим не в творении, а именно в человеке, не в остальном одушевленном тварном создании, где есть место комарам, паукам и крысам (аргумент св. Григория Нисского).

Но и человек, как таковой, не есть еще доказательство существования Божия. Он должен доказать сначала, что он подлинно Человек, создав нечто прекрасное «из тяжести недоброй». Тогда, как создатель и зиждущий творец, он и есть аналогия Создателю, и закон пропорции работает («пропорция, которая по-гречески называется “аналогия”», — напоминает Витрувий).

Добродетельные люди пропорциональны Богу в более превосходной степени, более «аналогичны». Бог похож на тех, кто увлечен абсолютными категориями, такими как справедливость и простота, и взыскующих гармонии. На тех, кого Палладио назвал бы, как кавалера Пойяну, *nobilissimo animo*, человеком благороднейшей души.

«Когда всевышний зодчий Бог (*architectus Deus*), — говорит Пико делла Мирандола, — таинственно создал храмину Вселенной (*mundanam domum*), то, закончив творение, возжелал мастер (*artifex*), дабы был кто-то, кто оценит бы смысл такой большой работы и кто был бы в состоянии возлюбить ее красоту и дивиться ее величию. И Он создал человека».

Только ли дивиться? Наиболее пропорциональны Богу те, кто умеет создавать «новые стихии», высшим проявлением которых иногда считают архитектуру, раз сам Творец классифицируется как *зодчий*, который *зиждет*. «Нам четырех стихий приязненно господство, но создал пятую свободный человек». В том и состоит бо-



Бог — архитектор мироздания. Фронтиспис «Морализованной Библии», Франция, ок. 1230. Австрийская национальная библиотека, Вена

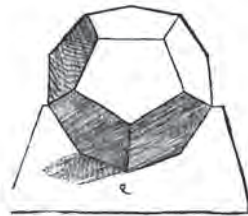
Джанбаттиста Тьеполо, «Анфион воздвигает стены города Фивы звуком своей лиры». Фреска из дворца Санди в Венеции, 1726 ▶



гословское оправдание классики, что она строится на пропорции, позволяющей коснуться Бога. Иными словами, классика, подобно фасаду виллы Пойяна, и есть «шестое доказательство» бытия Божьего.

То, что делает архитектора архитектором, это — увлеченность Абсолютом. Такова должна быть его основополагающая профессиональная константа. Тут мы не добавим ничего нового к требованию Витрувия, который совершенно справедливо взыскует от архитектора любви к философии. А также настоятельно рекомендует изучение другой неотложной «гармонической» дисциплины — музыки, не менее важной для вступающих на это поприще, нежели математика и сопромат. Гармония же, о которой мы так часто говорим, не есть, как обычно ее себе рисуют, некая успокоенность и правильность, — она есть взрыв, но взрыв не катастрофический и неподконтрольный, а поддерживательный.

Для того чтобы строить, нужна вера, которая и есть в конечном счете «увлеченность Абсолютом». Только она приводит к чудесам — без нее не воздвигнуть ни готических соборов, ни виллу Пойяна. Вот он, главный профессиональный секрет неустаревающей архитектуры. Бude оно не так, тогда и самые свежие строения обречены сразу стать заведомо отжившим искусством (вспомним слова Мельникова в начале главы) и простой окаменелостью.



ПУТЕШЕСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Вилла Эмо,
или
Окрыленность
материи

1556–1565





Очередное палладианское чудо поджидает нас в привольных полях неподалеку от Кастельфранко, в безликой деревне Фанзоло в дюжину лачужек, выстроенных на почтительном расстоянии от господского дома. К вилле подъезжать приятно: поля на много верст кругом, вдалеке на севере синеют предгорья Альп, красота и ни единой души.

Владел виллою, с тех пор как она была построена и вплоть до недавнего времени, графский род Эмо-Каподилиста, семья греко-византийских корней с более чем тысячелетней историей. С чувством, близким к досаде, узнаешь, что унаследовавший виллу нынешний Эмо недавно, в 2004 году, взял ее и продал. Казалось бы, нам какое дело? И все-таки нехорошо. Послушаем, что говорит Муратов в 1911 году: «С религиозным благоговением хранят владельцы виллы свое родовое жилище и создание великого художника...» Какой же катаклизм заставил нынешнего владельца расстаться с имением, обжитым столькими поколениями, для которых дом этот был без малого 500 лет корневой координатой рода — «те самые палладианские Эмо из Фанзоло»? Продавать с торгов «родовое жилище, хранимое с благоговением», навлекая на свою голову осуждение потомков? Катаклизм не катаклизм, а оказалось, что тут не «вишневый сад», но классическое шерше ля фам, в данном случае *les femmes*, во множественном числе. Добряк-таксист, везший меня на виллу, на мои расспросы, вздохнув, ответил: «Да вроде они не бедствуют... Но все женщины, женщины.

Нынешний граф слишком их любит. А это, порой, так накладно...» Особенно когда ты ничего не производишь, а лишь черпаешь из наследства. Вот и пустил с молотка, невзирая на однозначный запрет из семейного завещания когда-либо продавать имение Фанзоло, — пустил, чтобы поддержать привычный уровень жизни и ни в ком себе не отказывать. В разговоре с таксистом выяснилось еще одно пикантное обстоятельство, которому таксист, похоже, не придавал значения: в проданной ради усадьбы вилле осталась жить во флигеле законная супруга графа с двумя детьми. Говорят, последнее слово граф-негоциант оставил за собой, высокопарно бросив покупателям в лицо: «За эти деньги я уступаю вам только акры поместья и кирпичи стен, Палладио я вам дарю».

▼ Вилла Эмо. Cameraphoto

Нам, историкам, так грустно оттого, что вилла Эмо оставалась единственной постройкой Палладио, на протяжении столетий непрерывно принадлежавшей той же семье, которая ее для себя и построила (наряду с Фоскари). Это значит, что существовала редчайшая оказия (в те дни, когда дом, будучи объектом Всемирного наследия, бывал открыт для посетителей) соприкоснуться с *живой* историей, с самой Клио во плоти.

Поэзия старинных родов в том, что в них *олицетворяется* течение времени. Время — вещь метафизическая и абстрактная, и чем-то физическим и конкретным оно становится чрезвычайно редко. История тоже понятие расплывчатое до тех пор, пока не приобретает зримое обличье. Время и история становятся осязаемой наличностью только в подобных домах, и эти дома, в сущности, являются наиболее ощутимыми из всех возможных единиц измерения времени. Аристократия самым естественным, физиологически-натуральным и бытовым образом обналичивает в своих родовых гнездах Большую историю, веками верша ее и сохраняя в памяти портретов и гробниц, трофеев и орденов, в преданиях семейных хроник, в гордости осанки. Даже в титулах фиксируется не какая-то отвлеченная, а живая география: такие-то, владельцы Фанзоло. Холодок прикосновения к истории, ее настоящий запах и особую музыку исторического бы-



Вилла Эмо. Cameraphoto

Венецианский аноним,
«Граф Пий Каподилиста
в возрасте 51 года»,
1617. Картинная галерея
графов Эмо-Каподилиста,
Падуя (ныне в составе
городских музеев
Эремитани)

тия удастся услышать только в стенах, где с незапамятных времен висят облупившиеся фамильные портреты и тут же под кровать с балдахином задвинуты домашние тапочки с опушкой, а на тумбочке заложена градусником модная книжная новинка, второсортный детектив. Вот тогда при вас своим чередом течет выпуклый ток истории, — течет небрежно, на домашний лад и, пожалуй, способен слегка тряхнуть разрядом, не будучи обернут в изоленту «музейности». Только так и можно невзначай задеть сердцевину творящегося мифа (какова история), а отнюдь не в исторических музеях, где истории меньше всего, — там лишь экспонаты.

И хотя вся обстановка новыми владельцами — провинциальной банковской структурой — полностью сохранена (Леонардо Эмо-Каподилиста продал все вплоть до ковриков), офисный их менталитет умудрился вмиг выхолостить многовековой дух помещичьего быта. «Ибо нет в них страха Божия, незримо бытовавшего в хоромах при господах, — поколениями и поколениями властвовали они в этих местах, и одно уважение к толикой преемственности заставляет почтительно вздрагивать душу. Так почему-то вызывает уважение неувыдший трехсотлетний дуб», — сказал бы Иван Бунин. Драгоценная

аура дворянского гнезда испарилась от мелочей: при входе — церберша-кассирша на полставки, в комнатах услужливые проспектики на подставках, как в отделении банка, на самом видном месте радостно красуется нелепый рекламный стенд. Само собой, он загораживает лучший ракурс на фасад, даром что снимать запрещено. У ворот — часы приема. Во всем ощущается бесцеремонность нового присутствия, вносящего дурную раскрепощенность и отчуждение, — иходишь сюда по-другому: без мистического трепета от прикосновения к истории, до недавнего времени проживавшей по этому адресу. Но все-таки вилла так прекрасна, что заставляет отрешиться от грустных мыслей, благо пока не требуют от посетителей обувать тапочки на тесемочках.

...Для того, чтобы его легкомысленный потомок в XXI веке продал имение за какие-то 15 миллионов евро, в 1509 году Леонардо Эмо купил эти земли в разгар тотальной войны европейских государств против Венеции у перепугавшихся Барбариго, тоже венецианцев, как залог того, что «победа будет за нами». В победу эту Леонардо внес немалую лепту: в качестве венецианского воеводы во главе кавалерии он разбил авангард короля французов Франциска I под Брешией и защитил Падую от войск Максимилиана I Габсбурга, принудив австрийцев снять осаду.

Став сенатором, Леонардо Эмо имел все реквизиты, дабы претендовать на шапочку дожа, но интриганы дважды обошли его на выборах. Упустив дожеский трон и сладость высших почестей, полагающихся главе государства, Леонардо не стал расстраиваться да сетовать на судьбу — в конце концов, что такое очередной дож, как не пышно разодетая марионетка коллегияльных интересов, практически на историю не влияющая? Вместо этого по окончании войны Леонардо оперативно мелиорировал купленные земли и эксперимента ради насадил новый тогда злак кукурузу, чем свершил вполне историческое деяние для всего региона: весь север Италии до сих пор потребляет маисовую кашу, поленту, в качестве гарнира к каждому блюду, — она



заменяла хлеб. Леонардо собрался строить достойный дом, и уже осматривался в поиске подходящей кандидатуры архитектора, но отошел в мир иной, предоставив выбор своему внуку и наследнику, которого тоже звали Леонардо (Лунардо, по-венециански). Не исключено, что внук прислушался к мнению деда, заказав проект усадьбы именно Палладио. Или сыграло свою роль то обстоятельство, что матерью юного Эмо была Андриана Бадозер, сестра заказчика виллы Бадозер, которую Палладио строил в те же годы; кстати она близка к вилле Эмо по типологии.



Закончена вилла была в 1565 году, к свадьбе Лунардо-младшего с завидной невестой из клана Гримани, Корнелией. Этого Лунардо в 1574 году назначили ответственным за организацию приема в Венеции короля Франции Генриха III (для парадного въезда которого в город Палладио спроектировал триумфальную арку). Это он, Лунардо Эмо, подстроил пикантную встречу короля со знаменитой «королевой куртизанок» Викторией Франко, женщиной обильных талантов, из чего можно сделать предположение, что Лунардо был изрядным ценителем прекрасного пола и тонкостей древнейшей профессии, поскольку столь ответственную миссию венецианские власти не стали бы доверять человеку, поверхностно знакомому с миром венецианских цирцей.



← Вестибюль виллы. Ф. а.

← Стершийся герб некоего дожа на одной из венецианских улиц

Клод Парадэн, «Готов любой — *In utrumque paratus*», эмблема из книги «Героические лозунги». Лион, 1551

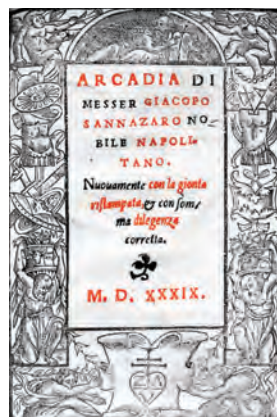
Венецианская куртизанка. Гравюра из книги Джакомо Франко «Нравы и наряды венецианских дам». Венеция, 1591–610

Но обратимся к искусству. Перед нами, по общему мнению, одна из самых знаковых вилл Палладио. Историки архитектуры говорят: смелое и новое решение. Впрочем, это людям того времени смелость ее бросалась в глаза. Мы едва ли способны оценить прелесть новизны, уникальность и самобытность палладиевых «изобретений» (его любимое слово: так он называл свои чертежи — *invenzioni*), поскольку изобретения эти, по прошествии веков и многократных реплик и вариаций на тему, давно стали хрестоматийной схемой. Нам облик виллы Эмо сегодня кажется таким родным и знакомым оттого, что именно она — с ее классической триадой: лестница, колонны, треугольник фронтона плюс фли-

гели по бокам и аллея — послужила прообразом множества усадеб в России и по всему миру.

Ренессанс не дорожил новизной во что бы то ни стало, уже в самом его имени заложено понятие *возрождения* чего-то бывшего. Вилла Эмо, сама по себе не имевшее прецедентов творение, скорее всего, появилась в голове у Палладио, когда тот вдумчиво штудировал в Риме руины древних построек — в частности, пытался реконструировать Термы императора Тита.

Новой, кроме прочего, была, как мы не устанем повторять, не только формула здания с абсолютной гармонией пропорций и целостностью ансамбля, а сама философия целостности и возвышенности так называемой жизни на природе. Целостности прежде всего этической: связь с землей и пребывание на лоне природы трактовалась гуманистами (всецело в духе Анакреонта и Горация) как благодать, отрезвляющая от суетного чада городской жизни, и как вещь бесконечно полезная и целительная для души. Разве это не единственно возможный для человека возврат к Золотому веку? Именно так рассуждал в одном открытом письме авторитетный литератор Альберто Лоллио в 1543 году, противопоставляя *urbs*, постылый город с его греховностью и удручающей, перманентной ярмаркой тщеславия, незапятнанной *rus* и жизни в деревне, свободной от суеты и лукавства городской жизни. Зачин очень



Термы Тита. Фрагмент рисунка Палладио, 1536. Библиотека Королевского института британских архитекторов

«Аркадия» Якопо Саннадзаро, фронтиспис. Венеция, 1539

Тициан, «Бегство в Египет», 1508. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



популярной пасторали той эпохи «Аркадия» жившего как раз в деревне под Неаполем поэта Саннадзаро, изданной в Венеции в 1502 году, — отказ героя от стеснительной жизни в городе в пользу безмятежной сельской идиллии. Так что государственная мудрость решения Серениссимы обратить свои взоры к земле была еще и в том, что кроме дивидендов для казны эта инициатива способствовала оздоровлению нравов морально зачумленной Венеции, загравшейся в куртуазность и за этикетом и любезностями подзабывшей об этике.

Есть одиночество в глуши,
Вдали людей, вблизи природы —
Полно задумчивой свободы,
Оно целебно для души...

Как во всех остальных виллах у Палладио, вилла Эмо призвана, конечно, услаждать взор своей идилличностью, но не настолько, чтобы никто не догадался, где в этих стенах может давиться виноград или справляться какая-либо другая бытовая надобность, о чем Анакреонт с Горацием при всех воспеваниях радостей сельского бытия отнюдь не умалчивают тоже. Однако здесь, едва ли не в большей степени чем в других проектах, на Низменность практицизма разлит Абсолют красоты. Как?

*Дворец семьи Эмо
у церкви св. Магдалины
в Венеции, XVII в.,
но в стиле XVI в.*

*Пьеро де Крещенци,
«О сельском хозяйстве»,
фронтиспис. Венеция,
1495 (написано в нач.
XVI в.)*



Если в других своих проектах сельских усадеб Палладио кучковал хозяйственные пристройки вокруг двора-лужайки, по примеру средневековых замкнутых на себе хуторов, как он предлагал сделать на вилле Пизани в Баньоло, то тут он бесстрашно вытягивает их во фронт и объединяет в одну мажорную линию. Конюшни, амбары, голубятни грациозно примкнули к господскому дому как полноправные части ансамбля. В таком решении есть известная социальная смелость и отсутствие снобизма, к чему способны одни настоящие, кровные баре. Это не всем дано. Например, те же горделивые и тщеславные богатеи Пизани не пошли на



вопиющее сближение с низменным миром физического труда, и предпочли отодвинуть подальше от господского дома хозяйственные пристройки, которыми Палладио предлагал окружить усадьбу со двора. (Что само по себе не было его революционерским происком, а только возрождало древнеримский принцип структурирования виллы.) В таком контексте величественный портик виллы Эмо рисуется не самодовольным символом знатности фамилии (как у вилл Бадозер или Корнаро) — нет, он лишь композиционная доминанта единого с хозяйственными флигелями комплекса.

Мысль Палладио тройственна. Во-первых, она отсылает к идеалу виллы как к некоему языческому капищу, храму сельских муз, воспетому Вергилием в «Буколиках». Такое типично ренессансное понимание близости природе, с подачи Античности, закрепляет изображенная на фреске прямо над входом в дом богиня земли и урожая Церера, покровительница плодородия: она прилегла в вестибюле с копной колосьев на голове, среди лопат и прочего инвентаря. Рабочие пристройки и зернохранилища, демонстративно отходящие непосредственно от господского дома, имеют в виду идеал «хорошего правления». Это во-вторых. Флигели же так обширны и, со своими арочками, так гармонично пропорциональны остальному дому, что внушают мысль о прочном благосостоянии хозяйства — и помещика, и его крестьян. Буко-



Фрагмент напольной мозаики с изображением приморской виллы. Прототип виллы Эмо: древнеримская Villa Philosophiana, «философская вилла», ок. 320 г. н. э. Пьяцца Армерина, Сицилия. Мозаика обнаружена при раскопках 1950 г.

Колумелла, «О сельском хозяйстве» (ок. 42 г. н. э.), титульный лист трактата. Венеция, 1559



лика буколиккой, но при этом архитектура не упускает из виду социальную иерархию: свободностоящие колонны портика, соответствующие барскому дому, — явственно благородный элемент, эквивалент дворянства. А вот арочки, как взявшиеся за плечи коренастые крестьяне в хороводе, — это уже нечто из реалий «общинности». Это в-третьих.

Итак, в здании виллы заявлен, шершавым языком архитектуры, идеал сочетания здоровой жизни и общественной пользы. Как мы помним, внутривластительская программа венецианского правительства того времени состояла в том, чтобы всеми средствами прививать вкус к земледелию. Архитектура виллы подчеркивает не социальную значимость вельможных Эмо где-то в столичной Венеции, вдали от здешних пажитей, но их функцию и авторитет здесь и сейчас. В стенах этой «сельскохозяйственной академии» обретается не сановник или феодал, а просвещенный аристократ, лидер на уровне методик рациональной возделки земли. Он знает толк в новейших технологиях ирригации и севооборота, рискнет на эксперимент в борьбе с паразитами и сорняками, привлекая опыт коллег-помещиков; он читает Варрона с Колумеллой и следит за специальной литературой по лесоводству, садоводству, коневодству. Теперь, в мирные времена, как раз на этой ниве пригодятся матери-Венеции навыки ее аристократии к организации, дисциплине и командованию.



...Земли графов Эмо пересекала старинная, еще древнеримская, дорога — виа Постумия, и ей был подчинен рисунок полей. Мановением руки Палладио вилла тоже подчинилась дороге: она ориентируется на эту античную ось как абсцисса к ординате, крест-накрест, что особенно заметно, если выйти на заднее крыльцо. Древнюю дорогу сопровождает сценографический кортеж деревьев аллеи — картина, знакомая нам по русским усадьбам.

Красивая мысль (Палладио ли, заказчика?) низать виллу на перспективу античной дороги хорошо считается и сегодня. Но таково врожденное достоинство месторасположения виллы, а вот за что несет ответственность архитектор, и только он, — так это детали. Особенных деталей здесь, казалось бы, и нет: окна даже не убраны в привычные наличники. Но как Палладио аранжирует крайние колонны портика! Они будто упакованы, ввернуты в стены виллы, растворяясь в стене, словно стихающая музыка. При этом нарочно выбран самый простой из ордеров — тосканский: не потому ли, что простота это вернейший признак благородства?

В проекте Палладио заложена непридуманная барская семейственность, причастность хозяина к земле, в курсе природных циклов и обычаев крестьянского уклада. И даже герб Эмо на фронтоне, кажется, поддерживают две нимфы из окрестных рощ, настолько уютно и по-свойски улеглись они в тимпане...

Есть полубоги у нас, божества наши сельские; нимфы, Фавны, сатиры и гор обитатели диких — сильваны.

Овидий

Конечно, мы обозначились — это никакие не нимфы, а Славы: у нимф не бывает крыльев. В любом случае, лоджия с храмовым фронтоном и родовым гербом не выпирает тщеславно и надменно, а скромно углублена в господский дом, как вестибюль: она вбирает в себя пейзаж, а не вторгается в него.

И крылья здесь не только у Слав. «Стихающая музыка» (помимо заглубления колонн) настойчиво подчеркнута Палладио в этой постройке на метафорическом уровне: он располагает по краям усадьбы флигели с голубятнями. Тем самым крылья постройки (термин флигель восходит, кстати, к немецкому *Flügel*, что значит «крыло птицы») как бы переходят в трепет крыльев голубей. Расходящиеся от господского дома взмахи крыл геометрически объединяют всю композицию воедино.



— с. 131
Фронтиспис альбома Жозефа Питтона де Турнефора «Травник», 1700

— с. 131
Фрагмент базальтовой кладки Виа Постумии под Аркой Гавиев в Вероне

— с. 131
Вид с балкона заднего фасада виллы Эмо на древнеримскую дорогу Постумию, построенную консулом Постумием Альбином в 148 г. до н. э. вдоль всей Цезальтинской Галлии (ныне Паданская равнина) и связывавший два важнейших порта Древнего Рима — Аквилею и Геную. Фото авт.

Якопо Бассано, «Лето (Жертвоприношение Исаака)», 1575. Музей истории искусств, Вена



Симметричные домики голубяток повторяют в миниатюре куб господского дома. Эти два акцента вверх подчеркивают центр и работают на него, принося динамический элемент, и здание не воспринимается скучно-статичным: оно будто одухотворено живым турбулентным потоком и взмывает какой-то диковинной птицей.

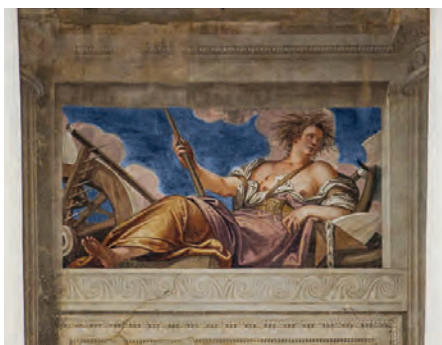
Дом приподнят над землей, но приподнят он мощным пандусом, крепко связующим портик со всей территорией перед усадьбой. Здание вырастает из этой земли, выкристаллизовавшись из почвы, точно некое биосейсмическое образование. Трамплин пандуса (недаром на пандусе нет ступеней) — будто взлетная полоса. Все поместье, все борозды его полей сжались перед господскими сениями до ковровой дорожки этой взлетной полосы, и всей совокупностью бо-

розд поместье дает взлет Его Превосходительству Портику с фронтоном. Если посмотреть с точки зрения Его Превосходительства, та же «ковровая дорожка» читается так: сейчас выйдет барин и, как новый бог окрестных лугов, снизойдет к ним по красной дорожке. Церера над входом ласково глядит вослед: «Мой жрец и возлюбленный».

В вытянутости усадьбы есть, впрочем, что-то подозрительно парадное: будто дается смотр полевым работам, приехал Потемкин. Кстати,

Боковой вид фасада виллы Эмо. Фото авт.

Баттиста Зелотти, «Церера среди орудий труда», вестибюль виллы Эмо. Camera photo





о потемкинской деревне: фотографий заднего фасада виллы Эмо вы не найдете ни в каких изданиях, кроме самых узкоспециальных. Потому что там не на что смотреть. Палладио решительно выпустил его из виду — тыльный фасад не берется в расчет даже в его чертежах. Заглянем: что там? И с изумлением обнаружим сзади не имеющую ничего общего с выпранным передним фасадом стену, совсем невыразительную и как будто взятую от какой-то другой анонимной постройки промышленного типа. Скрепя сердце понимаешь, что имел в виду английский эстет Джон Рёскин, ненавидевший Палладио и считавший, что все искусство Возрождения работает исключительно на зрителя, на человеческую, слишком человеческую «точку зрения», а не на Бога. Такое демонстративное искусство отчитывается лишь перед зрителем, а не перед Всевидящим. Он понял это (задолго до о. Флоренского, тоже не жаловавшего искусство Возрождения), когда, исследуя мраморный саркофаг одного ренессансного дожа, заглянул

Портик виллы: герб рода Эмо поддерживают Славы работы скульптора Алессандро Виттория. Фото авт.

Вилла Эмо, вид сзади. Фото Александра Власова ►

по ту сторону повернутого к зрителю тонко вытесанного профиля — и что же? С его тыльной стороны был сырой неотделанный камень. А зачем, мол, стараться? Ведь публика все равно никогда не увидит... Нет, увольте! — протестует Рёскин, так не поступали средневековые мастера, у них Бог видит всё, *Deus videt omnia*, и недоступное взору, в страхе Господнем, отделявали не менее тщательно. Рёскин считал, что любое «фасадное» искусство дискредитирует его творца, является художественно нечестивым и заслуживает презрения. Оно не имеет в виду Бога, включает наш благочестивый эстет, и потому несостоятельно.

В случае с виллой Эмо невольно приходится отдать должное суровости Рёскина, — она определенно рассчитана на лицевой фасад. Это и впрямь довольно потемкинский проект. Но о несостоятельности говорить рано; в вилле Эмо скрыта некая интрига, эту «лицевитость» оправдывающая.



Учитывая особенности просторного пейзажа, в который она встроена, вилла получилась правильного калибра. Другое дело — ее масштаб относительно человека. Прямо скажем, она не соотносится с ним никак.

Издалека, на глаз, вилла кажется довольно скромной по размерам. Кажется так потому, что с расстояния принимаешь ее окна и колонны за «нормальные». Прикидывая размеры, мысленно оцениваешь строение по привычным, «человеческим» пропорциям усадебного дома и с этим критерием приходишь к неверному мнению о его габаритах. Сбивает с толку и масштаб фигур Слав в тимпане, которых мы непроизвольно соотносим с размерами собственного тела (тогда как Славы — исполинские). В неверности расчета убеждаешься, только приблизившись к вилле вплотную — она создана если не для богов, то уж для полубогов точно.

При входе в гостиную бросается в глаза серебристо-бордовый герб рода, в картуше красивого рисунка, с мечом и булавой (он снят с военной галереи, некогда оснащенной владельцами виллы против турок на собственные средства). Славный герб, овеянный легендами. Вспоминаются деяния графов Эмо. Как один из них в 1380 году отчаянно защищал венецианский пригород-форпост Кьоджу от генуэзцев, в восемь раз превосходящих по численности, или как в 1509-м Леонардо Эмо наголову разбил французов короля Франциска I и потом задал перцу австриякам под Падуей... И разве не просияло это имя во время Третьего крестового похода, в 1180-м, когда братья Эмо бились во главе отряда рыцарей против неверных и покрыли себя неувядающей славой? Так что не простые тут живут люди. Как подумаешь, впору сделать колонны портика еще более внушительными.

В декоре виллы тоже все иносказательно шепчет о славе. К примеру, идиллическая сцена с Гераклом, где мускулистый полубог обнимает свою возлюбленную нимфу с выдающимся крестцом и манерными пальчиками, при трупце только что убитого им кентавра-нимфомана, посягавшего на оную. Не прообразом ли ему тот Эмо, который защитил красавицу Венецию в 1380 году от роковых посягновений, похуже кентавровых? Перед нами зашифрованное признание в любви к Венеции. В любви деятельной и продемонстрированной на поле брани.

Галеон героя турецких кампаний Анджело Эмо. Гравюра Винченцо Коронелли. Венеция, 1691.

Лев-рыцарь. Миниатюра из анонимного романа «Романа о Жильоне де Тразенье и его двух женах». Фландрия, 1464. Музей Гетти, Лос-Анджелес.





Расписал виллу неутомимый Джанбаттиста Зелотти, приложивший руку и к интерьерам палладианских вилл Годи и Мальконтента. Зелотти был не последним живописцем и высоко ценился в то время, его работы украшают и Дворец дождей, и Библиотеку Св. Марка в Венеции, получал он заказы и от церквей на алтарные образы. Здесь, на стенах виллы, Зелотти превзошел сам себя. Быть может, это лучшее из всего, что он сделал: наконец-то, местами, уверенная кисть, в элегантном хроматическом ключе выдержан весь цикл. Некоторые подумывают даже, не обошлось ли тут без Паоло Веронезе, учителя Зелотти. Есть несколько со-

всем удачных сцен, например упомянутые объятия Геракла с Даянирой, и в целом эффектно.

Архитектура и фрески в кои-то веки не вступают в конфликт. Умеренный иллюзионизм Зелотти посылно подыгрывает архитектуре Палладио. Пытаясь сделать ее более роскошной, художник подпирает реальные конструктивные балки пышными коринфскими колоннами-обманками. Фрески не просто покрывают стены, но и изобретательно прорывают их: живописные эпизоды обживают сложный архитектурный рельеф из ниш и просветов среди колонн гигантского ордера как бы в два этажа; фигуры залезают в тимпаны фронтонов, обустраиваются на карнизах и будто готовы спрыгнуть в нашу компанию. Типичный почерк эпохи маньеризма (фрески закончены в 1565 году, сохранности замечательной).



Баттиста Зелотти,
«Геракл
и Даянира».
Роспись интерьеров
виллы Эмо. Фото авт.

Баттиста Зелотти,
автопортрет, 1550-е

Для росписей были выбраны темы, при всей своей двусмысленности более чем подходящие для молодоженов (как мы помним, вилла готовилась к свадьбе). Они все вертятся вокруг сцен любовных похождения богов, супружеских измен и зловещих предостережений, а в противовес всему этому тут и там всплывают назидательные символы идеальной семьи, единства, верности. Складывается стойкое впечатление, что заказчицей фресок была невеста, Корнелия Гримани, желавшая внушить молодому супругу мысль о недопустимости поругания супружеского ложа (хотя логика выбранных мифов может навести на мысль, так ли уж предосудительно сластолюбие и любовь ко все новой и новой красоте, если ими грешат даже боги и герои?). Но все же нравится думать, что — почему бы и нет? — сюжеты фресок были выбраны Корнелией. Зная о ветренности своего суженого и его репутации ловеласа, должно быть, предусмотрительная невеста сказала Лунардо, мол, с тебя стены дома, а об убранстве гнездышка позабочусь я: это женское дело — дизайн интерьеров. А что там будет? — поинтересовался Лунардо. — А узнаешь!.. Судите сами, верно ли наше допущение. Если да, то надо отдать должное самообладанию Корнелии.

Начать с того, что усадьба юной пары Эмо-Гримани отдана под покровительство верховных богов античного Олимпа: Юноны и Юпитера. Они в виде статуй (он с орлом и отвалившимся ныне огнем в руке, она с павлином у ноги) приветствуют нас при въезде на виллу. Они же станут главными героями остросюжетных фресок внутри дома.

Юнона — богиня брака и материнства, охранительница семьи. Ее атрибут — павлин, и он еще раз встретится нам, когда мы поднимемся по пандусу, под сенью фронтона, между колоннами: павлин выложен мозаикой на полу. Прекрасный пол!

Тут же в лоджии виллы, слева, изображен Юпитер, гульнувший налево, а направо — праведное наказание, хотя и обрушившееся не на него, а на предмет его домогательств: наказание почему-то всегда несет женщи-





на. Мы еще не вступили за порог дома, а речь уже заходит о супружеских неверностях Юпитера (и о том, что за это бывает). Итак, первым делом перед нами разворачивается приключение блудливого царя богов с нимфой Каллистой. Овидий в «Метаморфозах» рассказывает, как однажды Юпитер заметил столь прельстительную нимфу, что, распалившись, решил-таки рискнуть семейным спокойствием,

◀ Венецианская свадьба.
Теодор де Бри с гравюры
Гольциуса, 1585

Вестибюль, сцена
с Юноной и нимфой
Каллистой, работа
Зелотти. Cameraphoto

Вестибюль, сцена
с Зевсом-обольстителем
в роли Дианы и нимфой
Каллистой. На полу —
мозаичный павлин.
Cameraphoto

Эту проделку жена не узнает, наверно, —
промолвил, —
Если ж узнает, о пусть! Это ль ругани женской
не стоит?

Но как соблазнить бдительную и пугливую нимфу, когда та дичится всех мужчин? Предельно просто: достаточно принять облик женщины. Юпитер является нимфе под видом приснодевственной богини Дианы: на фреске слева — две женщины свиваются руками.

Если зайти в зальчик справа от лоджии, мы станем свидетелями очередного похождения неугомонного Громовержца. На этот раз адюльтер у него с полубогиней Ио, служительницей Юноны. Любопытный отец богов откровенно обжимается с Ио, готовый приступить к решительным лобызням. Причем, чтобы скрыться от глаз ревнивой супруги, они прячутся за густым белым облаком. Но

...тут-то Юнона с небес как раз и взглянула на Аргос, И, подивившись тому, что летучее облако будто Ночь среди белого дня навлекает, решила, что это Не от реки, что оно поднялось не от почвенной влаги. И огляделась кругом: где муж, — затем, что проделки Знала уже за своим попадавшимся часто супругом. И, как его в небесах не нашла, — «Или я ошибаюсь, Или обиду терплю!» — сказала, и с горнего неба Плавно на землю сошла и уйти облакам повелела.

Юнона застучала было неверного мужа, но тот проворно превратил Ио в телочку, сделав невинные глаза. Юнона уговорила Юпитера подарить ей телицу, и отправила ее под бдительный надзор стоглазого Аргуса. Но тут Меркурий взялся помочь Юпитеру вернуть объект желания, которым недонасладился Громовержец, и усыпляет Аргуса дремотной музыкой волшебной флейты, после чего обезглавливает его. Юнона является на выручку Аргусу на своей колеснице слишком поздно, однако и телочка сбежала, так что Юпитер снова остался ни с чем. Юнона же собрала глаза Аргуса и поместила их на хвост своим верным павлинам.

Нас ждет мораль: все подобные катаклизмы, господа, происходят если гулять на сторону (мы зашли в боковую комнату), а если входить в дом прямо, то мы попадаем в узкий вестибюль (в его *узости* тоже заложено морализаторство: узка стезя добродетели), на стенах которого под зеленеющей в винограде перголой, откуда разбрасывает розы Амур, изображены золотые добродетели семейной жизни: Супружеская

← Диана и Каллиста.
Иоганн Теодор де Бри,
ок. 1606

Пергола в саду.
Ксилография из романа
Франческо Колонны
«Гитноэротомехия
Полифила». Венеция, 1499



любовь с двумя сердцами в руке и Рачительное управление имением.

В центральном зале нас встречают римские Добродетели (любимое чтение дворян всех времен — Плутарх и Ливий, о сих добродетелях повествующие). Добродетели тоже с эротическим подтекстом. Направо фрески живописуют красавицу Виргинию, девушку из простого сословия, убиенную собственным отцом, отчаявшимся избавить ее легальными средствами от домогательств развратного патриция Аппия Клавдия, тиранически злоупотреблявшего властью. Дело произошло прямо на римском Форуме, что привело



к возмущению народа и восстановлению поправной законности. На противоположной стене чувствуется великодушие римского полководца Сципиона, победителя Ганнибала, отказавшегося от своих прав на сексуальный трофей — пленную карфагенскую княжну — и уступающего ее обрученному с ней юноше.

К этим сценам прилагаются четыре Стихии, по две на стену: Огонь (Гефест), Воздух (опять Юнона, богиня неба), Вода (Нептун) и Земля (Рея, олицетворяет силы плодородия, весны и вечного возрождения природы). Под стихиями раскинулись томные узники. Не должно ли это означать, что все мы — узники стихий?

← ► Баттиста Зелотти, цикл фресок с историей Зевса и Ио. Cameraphoto

В садах Виллы Эмо.
Фото авт. ►

Пока из стен виллы Эмо не выветрился дух живого дома, здесь будут стелиться и бродить шепоты о страстях, амурных шашнях и роковых интрижках. При всей строгости и гармоничности палладианских пространств чувствуется, что «недоброй тайны терем этот полн», как сказал Софокл, и ощутимо, как тихо клокочет и стелет где-то в забытых уголках былых времен неизбывный и древний жар Эраста, виновника всех бед. Пока эти стены дышат, не потребуется большого усилия воображения, чтобы вызвать из небытия старинную тень вояки Леонардо, представить себе покои виллы одним каким-нибудь вечером XVI века, —



покои обставлены вот этой мебелью, мерцают фолианты в библиотечных шкафах, мирно потрескивает камин, дети уложены наверху, ворота заперты, в саду стрекочут цикады и ухнула сова, свежий воздух потянул от пруда, «осенней свежести благоуханный воздух»... Корнелия скоро встанет, отложит шитье и, поджав губки, уйдет в опочивальню...

Воображению поможет одно стихотворение, редчайшее по умению вжиться в дух эпохи и занимающего нас мира старинной усадьбы. Речь ведется от лица обитателя венецианской виллы, и как раз из того столетия:

Я подвигъ совершилъ военный и кровавый
 И ухо напиталъ немолчнымъ гуломъ славы,
 И приобщенъ къ Руну, и крѣпостные рвы
 Надъ входомъ стерегутъ изваянные львы;
 Въ весеннемъ воздухѣ серебрянныя трубы
 Звучать безъ устали. Пажей пестрыя раструбы.
 Другъ Императора, великій Тиціанъ,
 Мнѣ посовѣтовалъ соорудить фонтанъ,
 Я окружилъ его стеблями тучныхъ лилій,
 Растущихъ сладостно въ прохладѣ влажной пыли.
 Дождливой осенью рѣзвящіеся псы
 Отыскивають слѣдъ уклончивой лисы,
 Рычатъ и прядаютъ оскаленные доги,
 Въ потокъ бросается олень ширококорогій...
 Собачьимъ холодомъ пронизанный январь
 Съ собою принесетъ дымящуюся гарь,
 И жаритъ кабана язвительное пламя,
 А въ небѣ плещется прославленное знамя
 И съ вѣтромъ говоритъ. И тихо шьетъ жена,
 И шея нѣжная ея обнажена.
 Мадонна! потуши припоминанья сердца:
 Я, звонкимъ молотомъ дробившій иновѣрца,
 Фріульскихъ бѣреговъ надѣжда и оплотъ,
 У Кефалоніи испепелившій флотъ,
 Въ болотахъ Павіи настигнувшій Франциска,
 Я въ нѣдрахъ совѣсти ищу поступокъ низкій...
 Въ тѣлесной бѣлизнѣ коралловыхъ цвѣтовъ
 Мнѣ плоть мерещится изрубленныхъ бойцовъ,
 Въ кудрявой зелени мелькаютъ чьи-то лица.
 Моя жена молчитъ и спрашивать боится.
 Въ огнѣ играющемъ и красномъ видитъ взглядъ
 Кошунственные сны и воспаленный адъ.

Педант подметит пару неточностей: скорее всего, вокруг виллы Эмо никогда не было рва, хотя львы где-то должны были быть как знак венецианского домена, да и к «Руну» (рыцарский орден Золотого Руна, почетнейшая награда Священной Римской империи) был приобщен не Эмо, а покровитель Палладио сиятельный





граф Триссино. Но если сбросить все это со счетов, зане образ собирательный — перед нами изумительно верное по интонации русское стихотворение о венецийских виллах, точным уколом вызвавшее к жизни все то, что их некогда наполняло. Тем более изумительное, что автор этих строк, Василий Комаровский, сумел в 1912 году все это воскресить, сам — как ему о том мечталось — ни разу так и не побывав в Италии, а тем более на вилле Эмо... Восхищения достоин дар тайнослышанья поэтов!



Вернемся к лицемерию и трактовке фресок. Направо от гостиной комната с историей любви Адониса и Венеры, — прозрачный намек на то, что бывает, когда возлюбленный не слушается мудрой богини Любви. Вильям Шекспир, который родился ровно в тот год, когда писались эти фрески (1564), посвятит свою первую поэму как раз истории Венеры и Адониса. Благой знак! Почему бы не послушать комментарии к фрескам из его уст? Венера, раненная стрелой Амура, страдает от неразделенной любви к Адонису:

← Джулио Кампаньола, «Олень широкогорый», ок. 1515. Британский музей, Отдел гравюр и рисунков, Лондон

Орден Золотого руна

Гостиная виллы Эмо. Фото авт.

О, как могла она, любви царица,
В спесивца бессердечного влюбиться?

Венера мучительно и всеми возможными ухищрениями пытается приблизить к себе Адониса, льнет к нему, сулит блаженства, вожделевает завладеть им, но тот к ней немилосердно суров. И даже читает Венере отповедь, мол стыдно уважаемой даме приставать к юношам, все это похоть, разврат и нимфомания. Тогда она, любящим сердцем предчувствуя недоброе, пытается хотя бы отговорить Адониса от охоты на кабана, но упрямец под любым предлогом рвется прочь от нее и отправляется на схватку с диким вепрем. Предчувствия не обманули богиню: незадачливый охотник получает-таки удар клыками кабана и бесславно гибнет. Венера поддерживает мертвое тело Адониса:



Она, лаская, гладит бледный лоб,
В уста его безжизненные дышит
И речи шепчет нежные взхлеб
Ушам, которые ее не слышат,
Заглядывает в очи — но, увы! —
В них светочи погасшие мертвы.
Два озера прекрасных, два зеркала,
В которых отражалось божество
И красота небесная мерцала, —
Не отражают больше ничего.
«Мой милый, что за страшный сон мне снится!
Как странно: ты погиб, а время длится».

Венера явно трогается рассудком, обвиняя кабана... в неспособности оценить красоту Адониса. И тут же выстраивает шаткую гипотезу, дескать, трагедия произошла исключительно по причине охватившей кабана страсти:

Хосе де Рибера, «Венера и Адонис», 1637. Галерея дворца Корсини, Рим

Михай фон Зичи, «Кентавр Несс и Даянира», 1890-е»

Но этот мерзкий боров, полный злости,
 Сей гробокоп, уткнувшись в землю лбом,
 Не разглядел наряд роскошный гостя
 И оказал ему дурной прием.
 Когда бы он сей дивный лик заметил,
 Он поцелуем бы пришельца встретил.
 Да, так и есть! — догадка мне не лжет:
 Охотником прекрасным атакуем,
 Зверь восхищенный кинулся вперед
 Смирить его суровость поцелуем,
 В колени тычась, ласки он просил —
 И ненароком клык в него вонзил.
 Будь я клыкаста, словно боров дикий,
 Я бы сама убить его могла
 Лобзаньем страстным...

И проклиная любовь, то есть фактически саму себя:

Проклятье же любви! Пускай вовек
 Сопутниками будут ей печали,
 Пусть отравляет сердце горечь нег,
 Казавшихся столь сладкими вначале,
 Пусть никогда не будет ей легко,
 То низко метящей, то высоко! <...>
 Пусть разуму она несет увечье,
 А глупости — напор и красноречье.

Но на этом ограничим себя в удовольствии
 припоминать Шекспира и проследуем в комнату в про-
 тивоположном крыле дома.

В дальней комнате налево от входа — трагиче-
 ская история гибели Геракла, кровного сына Юпитера,
 и тоже по вине любви. Посреди ионических женственных
 колонн Геракл обнимает супругу свою Деяниру перед
 смертельно раненным кентавром, покусившимся на ее
 красоту. Принесла ей горе красота, сетует Софокл: кентавр
 Несс возжелал ее и попытался ее умыкнуть, но стрела Ге-
 ракла вовремя настигла похотливого китовраса. Умирая,
 мужеконь злокозненно нашептал Деянире, что если она



хочет всегда безраздельно владеть любовью Геракла, то пусть соберет его волшебную кровь, и —

В ней обрешь ты приворот надежный
Для мужниного сердца: никогда
Он женщину другую не полюбит,

— сулит кентавр. Если вдруг Деянира почувствует, что супруг охладел и увлекся другой, то пусть пропитает чудодейственной кентавриной кровью его тунику, и это вернет мужнину любовь. Такой момент настал: в один прекрасный день Геракл воспылал к некоей юной пленнице и даже, при живой жене, собирался ввести отроковицу в дом. Деянира понимает, что тщетно бороться со вспыхнувшей страстью:

Бессмертными, и теми правит Эрос,
И мною, как и всякою другой.
Поистине была бы я безумной,
Виня супруга, впавшего в недуг...

Да, «желание — горячий матерьял», раздастся сочувственный возглас Шекспира из другой комнаты... Тут Деянира и вспоминает о даре убиенного кентавра, о зелье, способном отвадить пылкого мужа от необоримого влечения к другой, и посылает слугу отнести Гераклу одежду, пропитанную кровью кентавра. Геракл надевает тунику, и его сразу обуревают жгучая боль. Смертельная одежда будто опутала Геракла и впилась в него. Он бросился в воду, чтобы потушить жар, но стало жечь еще пуще; когда же он попытался сорвать тунику, она отрывалась вместе с плотью. Геракл обезумел и разбил о скалы голову невинного слуги (на следующей фреске он хватается за лодыжку). После чего, «проклиная брак свой злополучный», он сам кинулся на костер. Так пресекалось земное существование героя. Эта сцена логичным образом расположилась поверх камина, дабы было над чем поразмышлять долгими зимними вечерами...

*Крысолов. «Часослов
Иоанны Безумной».
Брюгге, 1486–506.
Британская библиотека,
Лондон»*

*Зал Искусств виллы Эмо.
Camera photo»*

Но вечерами, на сон грядущий, не рекомендуется заходить в проходные комнаты, особенно детям, — там вылупились страшные гротески и будят нездоровые фантазии. Чего тут только нет! скачут непристойные козлоногие силены, притаились сфинксы и разлеглись черепашки, наполнены невесть чем рога изобилия, и по-пробуй разгадай иероглифы золотых фигур. Есть среди прочего и нечто длинношее и гибридное, не мышонок, не лягушка, а неведома зверушка, и пугающе уставилась на тебя мужская медузо-горгона.



Комнатка напротив истории Геракла прославляет Искусства. По стенам — шесть женских фигур, это аллегии искусств; любой без труда поймет, кто изображает какое. Вдали от городской суеты, в сельской тиши, — чем как не здоровым интеллектуальным трудом сам бог велит заняться? Не случайно этот сюжет так част на стенах венецианских усадеб (мы уже видели «свободные искусства» на вилле Фоскари, с акцентом на музыку). Поэзия, Живопись, Скульптура, Астрономия, Музыка, Архитектура (на фреске книга раскрыта

на странице с планом виллы Эмо). Наверху ползают по гирляндам путти, хотя эти дисциплины отнюдь не детские игры. Один из них почему-то без крыльев, как раз над Архитектурой, — не ангел, а земной младенец. Тут мы вообще протестуем: как это прикажете понимать?..

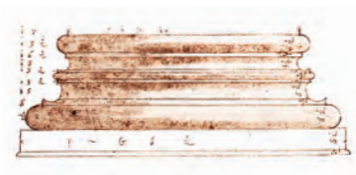
Внимательный гость безусловно заметит, что в каждом из залов среди мифологических фресок над дверьми в золотой раме как ни в чем не бывало вписан христианский сюжет. И вписан с глубоким умыслом. Там, где про неудачу Зевса с Ио, присутствует «Се человек», предъявление народу опозоренного Бога; а где про Геракла — «Не прикасайся ко мне». В комнате с историей Венеры и Адони-





са кается блаженный Иероним: за то, что слишком любил читать античных авторов, слишком привержен был поэзии и искусству. Но блаженный Иероним кается зря, искусство христианин может любить беспрепятственно, ничуть не отвергая сотворенный мир. Почему? Это объяснено как раз в зале с Искусствами, где над входом, в золотой раме, заняла свое глубоко продуманное место сцена, богословски примиряющая нас с материальным миром. Там явлен младенец Христос. Смысл сцены прозрачен — перед нами Богоявление, главное таинство христианства: воплощение божества в теле человеческого, когда абстрактное «Бог» стало конкретным вполне чувственным грудным младенцем. И это изображение далеко не случайно здесь, среди святого семейства искусств, — оно содержит в себе ключ к пониманию роли искусства в христианской культуре.

*Якопо Бассано,
«Поклонение пастухов»,
1592. Собор Сан Джорджо
Маджоре, Венеция*



В самой основе христианства лежит одна радикальная мысль: материальность божественного. В этой религии Бог явлен во плоти, он рожден женщиной, телесен и конкретен. Поскольку в Христе уживаются человеческое и божественное начала, произошла принципиальная реабилитация плоти. Христианство сумело примирить духовное и телесное. Резко противопоставлять их друг другу есть закоренелая антихристианская ересь манихейства (проклинающего все плотское и материальное как зло и добром объявляющее исключительно дух). С этой ересью боролись Отцы Церкви, и она официально предана анафеме в 553 году по Р.Х. Дух и тело не однозначно полярны как «хорошо» и «плохо». Достаточно напомнить, что самые страшные грехи происходят именно в душе и что, с другой стороны, христиане верят в воскрешение тела человеческого *во плоти* во время Страшного суда.

У христианского Бога есть лицо, тело и биография. Христиане отличаются от прочих мыслителей о Боге своей физиологической привязанностью к *образу* Христа и всем околичностям, относящимся до его земной жизни. Евангельский рассказ живописует сценки рождения Бога, волхвов с их дарами, видит ангелов с прекрасным ликом. Эта книга о Боге похожа на сборник новелл. История Боговоплощения пестрит *сценами* со все крепчающим драматизмом: вот бредут в Египет, чудом избежав резни, нас не догонят, вот Бог входит в Иерусалим на ослике по красной дорожке из детских рубах, вот страх гибели и тайная сходка, трижды пропевший петух, избивание Бога и казнь. Вот главный герой воскресает, как Шерлок Холмс после водопада, и возвращается к аудитории в преображенном теле, к которому опасно прикоснуться, вот ведутся ревнивые споры о любви, кто кого больше любит, вот Он вознесся на небо у всех на глазах.

Книга эта с элементами нуара и приключенческого романа: не обошлось без предательства, сцен допроса, отринута возможность спастись, мы переживаем из-за трусости Его учеников, удивляемся омовению ног, радуемся отрезанию уха, скорбим о гибели главного героя. Но с гибелью не наступает развязка, *non omnia finit*: закинута и возможность бесконечного (вплоть до второго пришествия) продолжения сериала уже из житий святых, ибо это Он творит чудеса посредством святых угод-

ников. Он изнутри действует в Павле, низвергая его с коня и ослепляя, Он является в видениях то Екатерине Сиенской, припавшей выпить присносвежей крови из его ран, то Иерониму, которому Иисус всыпал по первое число кнутом за тайную страсть к Цицерону. Он глядит с каждой страницы «Золотой легенды» Винсента де Бовэ, пышного цветника историй про битву Георгия с драконом, Николая Милостивца с тремя золотыми шарами и прочими побасенками. Чего стоит одна история св. Елены, нашедшей животворящий крест и испытывающей его животворность на мертвецах? Другая Елена, Елена Троянская, в своей мифологической пассивности могла бы только мечтать о столь ответственной роли.

Так что в смысле мифологических сказаний христианство ничем не уступает античному язычеству. Обе мифологии достойны друг друга; думаю, одна передала другой эстафету в тот момент, когда святой отшельник Антоний в IV веке, как рассказывает его житие, встретился с последним Кентавром и грустный античный полуконь попросил христианского святого помолиться за его хиреющий род...

Эта религия взывает к воображению, дорисовыванию сцен в уме. Для художников евангельский текст — постоянный вызов: угадай, как же оно было? Короткий рассказ Евангелия вырастает у Бродского в его рождественские стихи, где поэт довоображался до мельчайших деталей: в хлеву «пахло соломой и тряпьем» и «вол во сне тяжело вздохнул». Сценарий для всех един, но режиссура у каждого своя. Бог не прогневется ни на высоколобые излишества пражских маньеристов, ни на бесхитростные сценки в неаполитанских вертепах, ни даже на театр гиньоль для самых маленьких, где Богородица лупит черта дубиной. Режиссура: как именно обнимал и куда целовал Иуда? Очень правдоподобно это у Джотто. Как выгля-



дел блудный сын? Скорее всего, верно это увидел Рембрандт. А Тинторетто каждую библейскую сцену решал будто нарочно самым неожиданным образом, лишь бы не как все, — чистый театральный модернист вроде Мейерхольда или Гротовского. Караваджо, тот умеет мастерски поставить свет. Разве после этого художники не будут востребованы христианской цивилизацией?

Мы привыкли думать, что христианское богословие — это нечто бесконечно более возвышенное и духовное, нежели приземленная античная мифология. Нас не удивляет, что религиозное чувство греков, с их красивым приключенческим многобожием, плотно замешано на зрительных образах и так *пластично*. Но наше родное христианство разве хуже язычества? По сравнению с многими другими религиями и богословскими системами, христианство все соткано из фабул, нисколько не отставая от «Метаморфоз» Овидия. Другие религии старательно избегают повествовательности — таковы религиозные системы Парменида, гностиков или неоплатоников и тех же манихеев, у которых мысль о Боге уносилась в надмирные эмпирии, в сферу умопостигаемого. Вот где поди попробуй изобрази все эти сверхсущие сущности, зоны и эманации! Было, впрочем, и внутри христианства одно высокодуховное движение — иконоборцы, ратовавшее за предельную небесность представлений о Боге и отменявшее всякую изобразительность и мелкую драматургию конкретных житий конкретных святых. Мол, умение абстрагироваться от вещей и лиц есть именно то, что требуется для осознания Бога. Иконоборцы, разумеется, ополчились на слишком приземленные святые изображения. Божественная природа Христа не может быть изобразима, Бог — неземная сила, мирозозидающий принцип, Творец. И стоит он *за* вещами, а не *в* вещах. Но сия доктрина была опять-таки осуждена, в 842 году по Р.Х., после чего крепко воцарилось почитание образов, неслыханное даже по греческим меркам. Так что на той картине в золотой раме, где Бог в виде младенца лежит на коленях у Марии, освящено и легитимировано искусство, как лучшее из возможных слияний духовного и чувственного, формы и содержания. В христианстве искусства задним числом обожевлены и востребованы как ни в какой другой религии.

← Паоло Учелло,
«Св. Георгий и дракон»,
1470. Национальная
галерея, Лондон

← «Никита-воин,
бесогол», строгановская
икона, кон. XVI в.
Сольвычегодский
историко-художественный музей,
Сольвычегодск

← Сассетта,
«Св. Антоний-отшельник
и Кентавр», фрагмент
картины «Встреча
св. Антония и св. Павла»,
ок. 1440. Национальная
галерея искусства,
Вашингтон

← Якопо Тинторетто,
«Похищение тела святого
Марка», 1566. Галерея
Академии, Венеция

← Мастер жития
Марии, «Обращение
святого Губерта», 1490.
Национальная галерея,
Лондон

← Караваджо, «Неверие
святого Фомы», 1602.
Картинная галерея
Сан-Суси, Потсдам

← Доменикино, «Дева
с Единорогом», 1602.
Фреска из Палаццо
Фарнезе, Рим

Здесь настал черед сказать нечто чрезвычайно важное касательно философии виллы, как ее понимал Палладио. «Одушевляя» земной практицизм ферм путем слияния их в единый организм с господским аристократическим разумом, Палладио архитектурным языком высказывается на тему старой как мир, но вечно животрепещущей философской проблемы взаимоотношений души и тела, духа и материи.

Большей частью в истории европейской мысли, начиная с Анаксагора и Платона, было принято жестко разводить в разные стороны материальное и идеальное, «низкое чувственное тело» и «высокий надмирный разум». Философы вечно стравливали душу и тело, как врагов: «Земное, что о небесном знаешь ты»? Идеалисты в один голос твердили: душа есть та часть нашего «я», что имеет непреходящую ценность, ей путь в небеса, тело же — сиюминутное нечто, предмет, недостойный возвышенного внимания, сплошь грязь, скверна и непотребство. Материалисты в отместку высказывали сильное сомнение в существовании так называемой души и предъявляли неоспоримую данность тела.

И очень немного было мыслителей, догадывавшихся, что на самом деле физика и дух неким сложным образом переливаются друг в друга. Таким, например, был Фалес, первый греческий философ. Платону вопреки, отдельные умы следовали Фалесу и упорно не желали противопоставлять материю — духу. Например, Аристотель, доказавший, что душа есть форма и «внутренняя цель» тела. Глубокая и непростая мысль. Для многих смысленных греков материя вообще представлялась решительно одушевленной. Это до сих пор хорошо видно по греческим статуям, одухотворенным едва ли не больше, чем иные люди, как едко заметил Винкельман. Подобное примиряющее воззрение на якобы вражду материи и животворящего духа в философии называется «гилозоизм» или «юлезоизм» (от «юля» — материя, и «зоя» — жизнь). Встречается оно не только у некоторых языческих философов, но и в христианскую эпоху — у горячего иррационалиста Тертуллиана, у верховного богослова католичества раци-



ональнейшего Фомы Аквинского, у натурфилософов эпохи Возрождения вроде Парацельса, Кардано, Бонаккорси и Джордано Бруно (все они сдруживали дух и материю), и у новейших Гассенди, Лейбница и Тейяра де Шардена, в остальном мыслителей бесконечно разных.

Душа не имеет без тела полноты существования. Тело воздает хвалу духу. Имеет смысл разговор о разумности материи. «Различие между разумом и телом довольно сомнительно, лучше говорить об „организме“, не разграничивая его функций между разумом и телом», — увещевает Бертран Рассел. По крайней мере, «не стоит разъединять душу и тело еще при жизни», — предусмотрительно и выжидательно советует Теофиль де Вио. Короче, «тот, кто видит какое-либо различие между душой и телом, не имеет ни того, ни другого», — со здоровым сарказмом подводит черту в этом старинном споре Оскар Уайльд, и его слова возвращают нас к давнозабытому греческому идеалу *калокагатии*: совмещению в человеке внешней красоты и внутренних достоинств работающей души.

Палладио очевидно принимает сторону тех философов, кто призывает отказаться от опостылевшего дуализма между материальным и духовным. Для камней Палладио подобное взаимоотрицание, как и для Рассела, — ложная постановка вопроса. Да, всё это «камни», но взглянем на них пристальнее: кому-кому, а им духа не занимать. Фактически тут налицо духовный материализм или, что то же самое, *конкретный идеализм*, за который так ратовал о. Флоренский. Палладио возвращает нас к признанию одушевленности материи.

Для проверки нашей гипотезы посмотрим на крылатую виллу Эмо. Если вспомнить, что крылья птицы, которые поднимают ее ввысь к небесам, вполне материальны, тогда становится понятно, как может многотонная постройка не давить на землю, а взлетать — куда-то в сторону непростых материй.

Мы не раз видели, что у Палладио «низкий» практицизм и «высокая» идеальность не враждуют друг с другом. Палладио хочет, чтобы материализм мирно уживался с идеализмом, эмпирическое с эмпиреей. Идеализм



← «Философия». Деталь миниатюры из трактата Бозция «Утешение философией». Франция, 1477

← Процесс выкалывания. Фигура из алхимического трактата «Мудрость древних философов», XVIII в. Национальная библиотека Франции, Париж

Иллюстрация из книги Захарияса Хейнса «Эмблематика: эмблемы христианские и моральные». Роттердам, 1625



иногда чудо как практичен и конкретен. Имеет эта философия и прямое отношение к лейтмотиву фресок виллы, ведь любовь и есть момент слияния восхищенного духа с чувственной, но уже больше не грубой материей, когда два сильно воодушевленных тела неодолимо тянутся друг к другу и смешивают души в химии восторга. Происходит момент взаимного одухотворения атомов, скрепляющихся между собой, — *les atomes crochus*, как это называют французы.

Именно такой влюбленный дух-идеалист, вечно забегающий вперед материи, и принимается в своём героическом энтузиазме охотнее всего строить потемкинские деревни...



Скорее всего обитателям наших вилл было мало дела до подобных философских выкладок, хотя на них-то и зиждется все творчество Палладио. Едва ли кто-нибудь из этих счастливых брал на себя труд внятно продумать и развернуто изложить его философию. И правильно, она должна быть просто разлита во влюблённом воздухе внутри этих стен.

Единственным, кто мог бы сделать это по несчастной склонности своего естества, — был граф Андреа Эмо

Вилла Эмо. Ксилография
Газетано Фазанотти,
1875

Альберто Савинио,
«Андреа Эмо», 1941 ▶



(1901–1983), отпрыск сей славной семьи. Эмо был одним из самых оригинальных итальянских философов XX века. Он стоит особняком от магистральных линий современной философии, лишь кое-где пересекаясь с неизбежным экзистенциализмом, когда говорит о «жестокое абсурде жизни» и как от него скрыться и об ужасе Абсолюта, который, тем не менее, есть «лучшая из несуществующих вещей». Нигилизм он вывернул двусмысленней некуда: «Признавать Ничто значит верить в Бога»... Его мысль пока мало изучена, и далеко не весь свод его трудов издан. При жизни он был рафинированным светским острословом и, подобно Сократу, не публиковался, а вещал в узком кругу, нисколько не заботясь о печатном обнародовании своих парадоксов. О существовании его философских дневников, которые он вел ежевечерне, узнали только после его смерти, когда вдова обнаружила в секретере горы рукописей. Мы были бы рады, если в записях Андреа Эмо будет обнаружено нечто сродни сказанному выше, ведь кому, как не ему, было догадываться о константе архитектурного мышления Палладио, его кардинальной идее, замешанной на гилозоизме древних греков?

В тех его трудах, что на сегодняшний день увидели свет, прямых рассуждений о гилозоизме нет. Впрочем, в одном месте он филигранно выводит нечто о тонкой грани между земным и небесным: «Мы — народец пограничный, живем между землей и небесами, между нашей родной земной поверхностью, все более голой и редющей, и звездными далями бесконечности, начинающейся прямо у нас под ногами». *Noi siamo una popolazione di confine tra la terra e il cielo, tra la superficie, nostra unica patria sempre più calva e glabra, e le lontananze astrali dell'infinito che comincia ai nostri piedi...*



ПУТЕШЕСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Вилла Барбаро,

или

Тотальный
экуменизм

1554–1558





Вилла Барбаро заметно отличается от остальных построек Палладио в силу одного обстоятельства: у нашего героя был непростой, очень себе на уме, заказчик. Похоже, это один из немногих случаев, когда будущий хозяин усадьбы стал еще и полноправным соавтором архитектора. К счастью, им оказался Даниэле Барбаро, человек весьма эрудированный, и компетентный знаток античной архитектуры. Помимо дружбы, Палладио привязывали к нему еще и узы признательности — Барбаро стал покровителем зодчего после смерти графа Триссино в 1550 году. Благодаря протекции Даниэле архитектор осуществил в столичной Венеции несколько крупных проектов.

В 1554 году они вместе предприняли путешествие в Рим, с целью подготовки издания знаменитого трактата Витрувия об архитектуре. Трактат вышел на средства Барбаро; он же был автором перевода с латыни и толковых комментариев. Иллюстрации взял на себя Палладио.

Даниэле Барбаро строил виллу на пару с братом Маркантонио — дипломатом, успешным политиком и администратором высшего эшелона власти лагунной республики. Венецианская аристократия такого уровня (Барбаро — одно из древнейших семейств, первое упоминание о них датируется 868 годом н.э.) не испытывала недостатка в средствах. Но к этому прилагалось главное: как правило, ее представители отличались неплохим вкусом. Главная причина тому — возможность от рождения

обретаться среди самых красивых вещей своего времени и привычка к богатству, но также и воспитание: как все венецианские патриции, братья получили академическое образование в почтенном Падуанском университете. Даниэле был одно время посланником в Англии, но впоследствии предпринял духовную карьеру, достигнув епископской мантии: «Его Преосвященство патриарх Аквилейский». Маркантонио избрал поприще государственной службы и пошел даже дальше своего брата. Сначала посол при французском дворе Екатерины Медичи (откуда слал депеши, не лишённые исторического и психологического интереса), потом — ответственный пост посланника при великом визире Оттоманской империи накануне битвы при Лепанто. По возвращении на родину его назначают Надзирателем базилики Святого Марка, фактически — вторым лицом в администрации государства. Ему принадлежала ключевая роль в формировании предпочтений венецианских властей по части урбанистики. Он тоже многое сделал для внедрения Палладио в венецианскую среду, продвигая архитектора и его «римские» идеи. Знал толк в архитектуре и даже увлекался, в качестве скульптора-дилетанта, ваянием.

Долго ли, коротко ли, усилиями двух венецианских патрициев и одного архитектора новая вилла была возведена всего за четыре года (1554–8).



↳ Вилла Барбаро. Фото
Арсена Ревазова

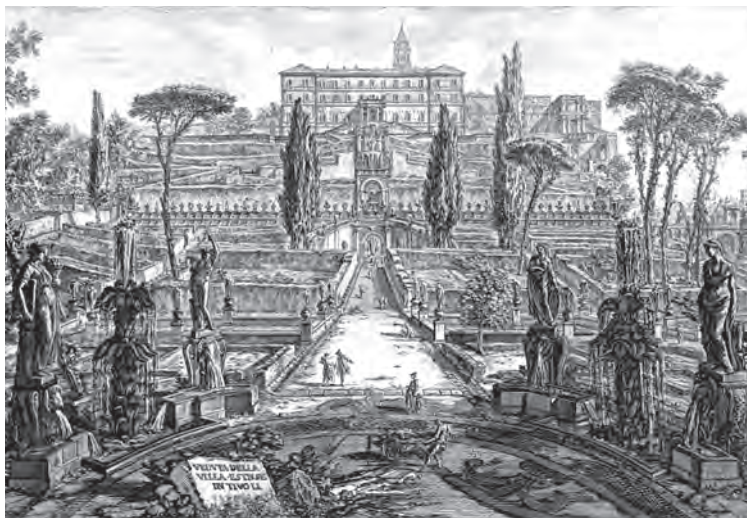


← Веронезе, «Сусанна
и старцы», 1585. Музей
истории искусств, Вена

Палладио, дворец
Барбарано в Виченце,
декор фасада. Фото
Алексея Яковлева

Фрагмент фронтисписа
трактата Витрувия
«Десять книг об
архитектуре» в переводе
Даниэле Барбаро,
с иллюстрациями
Палладио. Венеция, 1556.
Архитектор-
демиург медитирует
над механизмом
мироустройства.

Просвещенный и темпераментный заказчик, да еще и сведущий в архитектуре — иногда беда, особенно для оригинально мыслящего архитектора. Как полагают некоторые исследователи, в этом проекте Палладио был скован пожеланиями и вкусом братьев, слишком хорошо знавших, чего они хотят. Предполагали даже, что на вилле братьев Барбаро роль Палладио вообще сводилась к наблюдению за работами и так называемой технической координации, а проект принадлежал если не руке, то мыслям высокородно-сановных заказчиков. Видимо, Палладио и впрямь испытывал трепет перед братьями, внушавшими ему слишком большой пиетет, и подпал под влияние их вкусов. Иначе трудно объяснить излишне велеречивый фасад с этими игривыми фестончиками.



Впрочем, позже, в 70-е годы, декоративность порой проявляется у маэстро (см. его дворцы в Виченце). На этой вилле дана воля украшателству, чего структуралист и латентный модернист Палладио предпочитал избегать. На ум приходят скорее римские образчики вилл того времени, подобные вилле Джулия для папы Юлия III (1550-е, арх. Амманнати) и работы Пирро Лигорио: Казина в Ватиканских садах или тивольская вилла д'Эсте. Кстати, хозяину последней, герцогу Ипполиту д'Эсте, Барбаро посвящает свое издание Витрувия, хваля его виллу, которую он вместе с Палладио имел случай посетить в бытность свою в Риме. Так или иначе, римская тяжеловесность здесь удачно разбавлена венецианской воздушностью: вилла парит и не давит на землю.

В этом сооружении имеется несколько структурных нюансов, которые и впрямь заставляют сомневаться в отцовстве Палладио. Подозрителен главный вход: на репрезентативный бельэтаж поднимаешься по скромным, будто съжившимся боковым лесенкам с чугунными перилами, а не по центральной монументальной лестнице, как он, вне сомнения, предложил бы. Такая парадная лестница вроде есть, но она упирается в подбалконную дверь, *как бы* ведущую в дом, ибо на самом деле эта дверь обманывает: не являясь парадным входом на бельэтаж,





она ведет в нижний полуподсобный. Парадного входа, казалось бы, в принципе нет. Но разгадку этой аномалии с главным входом мы узнаем позже, только когда попадем в святая святых виллы...

Из черт, которые трудно приписать руке Палладио, — отсутствие пронаоса из свободностоящих колонн с лоджией-вестибюлем, которого мы привыкли ожидать от него; вместо этого глухая четверка полуколонн, как бы заложенных стеной. На окончаниях крыльев — голубятни: по ширине своих чересчур выпретенных фасадов они равняются ширине центрального, а это дисгармонично, ибо сбивает ожидаемую иерархию между главным и прилегающим.

...Аномален даже сам герб посреди фронтона: в гербе рода Барбаро дружно сочетаются вечно враждовавшие имперский двуглавый орел и папская тиара — гвельфские и гибеллинские эмблемы счастливо слиты. Конец вековым распрям?..

Старинная вражда гвельфов и гибеллинов возобновилась в Европе совсем недавно, при Лютере, кото-

← Джанбаттиста
Пиранези, «Ведута Виллы
д'Эсте в Тиволи», 1773

← Пирро Лигорио, Казина
Пиа в Ватиканских садах,
1558–62

← Титульный лист
трактата Витрувия
«Десять книг об
архитектуре» в переводе
Даниэле Барбаро.
Венеция, 1584

Главный корпус виллы
Барбаро. Фото авт.

рый реанимировал гибеллинскую немецкую неприязнь к папству. Даниэле Барбаро в качестве коадьютора (местоблюстителя) Патриарха Аквилейского и наблюдателя от Венеции был в 1552–1553 годах на Тридентском соборе, созванном в ответ на протестантскую реформу Лютера. Похоже, наш церковный деятель был слишком «заражен духом гуманизма» и косо смотрел на решения Собора с его далеко не толерантным курсом. Не потому ли он демонстративно располагает на фасаде собственного дома эмблемы обеих партий — как некий манифест единства Европы? Надо сказать, что и орел, и тиара по праву принадлежат к геральдическим компонентам герба рода Барбаро, но здесь они выглядят призывом к экуменизму и примирению; и даже круг в центре герба напоминает ноль, будто намекая, что всепримиряющий экуменизм сводит расхождения к нулю.

Там же, в тимпане фронтона, мирно обнимаются мужчины и женщины. Но объятия зеркально отражены, то есть это не реалистичное тисканье, но — «фигура обнимания», некая мыслеформа. Экуменически-примиряющий дух, которому почти прямолинейно присягает вилла, берет в гаранты платоническую Любовь, о свойствах которой так много думали гуманисты. «Ты приводишь к единству разобщенные вещи и враждующее приводишь к дружбе», — говорит о любви Пьетро Бембо в «Придворном».

Но даже если в проектировании последнее слово было за Даниэле, детали и тонкость в компоновке частей выдают почерк вичентийского маэстро. Остается только гадать, кому принадлежит смелая маньеристическая мысль втиснуть окно в архитрав, прорвав фронтон снизу. На чертеже Палладио ничего подобного нет. Однако сия экстравагантность будет применена им через 15 лет на Лоджии дель Капитаниато. Запрещенный прием; и эту дерзость нарушитель спокойствия, кто бы он ни был, стыдливо прикрыл элегантными гирляндами. Начудил и накинул сверху роскоши. Совсем непалладианским выглядит отсутствие малейшего зазора между архитравом и оконными фронтонами, которые вдобавок вписаны



Веронезе, «Портрет Даниэле Барбаро», 1556–1567. Рейксмузеум, Амстердам



Джованни Беллини, «Портрет юноши» (предположительно, Пьетро Бембо), 1505. Виндзорский замок, Англия

Палладио, церковь Иль Реденторе, чертеж фасада Бертолотти-Скамоцци, 1783 ▶

Церковь Иль Реденторе, Венеция, 1577–92. Вид фасада снизу. Фото Алексея Яковлева ▶



между капителями, поэтому архитрав кажется каким-то нахлобученным, чего Палладио никогда бы себе не позволил (этого тоже нет на чертеже).

При этом сама «игра во фронтоны» остроумна и типична для Палладио: апогеем будет церковь Реденторе в Венеции, на фасаде которой перебивают друг друга, будто споря о первенстве, целых семь фронтонов. На фасаде виллы Барбаро эта карта разыграна в забавном ключе: два нижних фронтона над окнами кульминируют в полукруге центрального окна, образуя некую триаду, а треугольные маленькие фронтончики, в свою очередь, кульминируют в наверху большого фронтона. Получается, как будто фасад дважды перекрестился, и потом — широко — в третий раз, если брать во внима-



ние общий силуэт (из трех частей). Стоит вилла в чистом поле и истово крестится!

Если фасад господского дома по пропорциям и силуэту рисунка — буквальная цитата из храмового зодчества древних римлян, то голубятни по пропорциям и силуэту рисунка — эхо церковного зодчества того времени. Сравните силуэты множества церквей той эпохи: Иль Джезу, Сант-Агостино или Сант-Аполлинаре в Риме



(опять же, отметим подозрительную мысль продублировать церковный фасад, раскинув его по краям здания). Но при этом голубятни превращены в «церкви» отнюдь не в насмешку. Языком архитектуры тут выражен некий важный постулат. Дело в том, что в эпоху Ренессанса, возрождавшего древние идеалы греко-латинской культуры, очевидной становится истина об амбивалентности европейской культуры. Европа имеет две хромосомные ипостаси: античная культурная традиция и традиция христианская. И они не враждебны друг другу. Еще одна нотка примирения, звучащая в архитектурном облике этой экуменическойвиллы.

Та же идея двойственности и синтеза красиво артикулирована в палладианской церкви Сан Джорджо Маджоре в Венеции. В ней Палладио объединяет пропорции типового греческого храма с пропорциями типовой же раннехристианской базилики. Фасад этой церкви сме-



Вилла Барбаро. Фото авт.

Джакомо да Виньола, Церковь Иль Джезу, Рим. 1568–84

Палладио. Сан Джорджо Маджоре, Венеция. 1566–1610. Cameraphoto ▶



ло комбинирует оба силуэта. Получается, если перевести с архитектурного языка, объективное высказывание о двух началах европейской культуры — античности и христианстве, ибо здесь Афины как бы «наложены» на Иерусалим. Замешав их в одном флаконе, Палладио создает архитектурный портрет Европы. На вилле Барбаро — то же самое, только единство это явлено горизонтально: основной корпус виллы воспроизводит пропорции древнеримского храма, а голубятни по бокам от него восходят к пропорциям типичной церкви эпохи Контрреформации.

В Италии повсюду алтари,
И две, в веках, в ней равноценны власти,
Язычество с огнем давнишней страсти
И благовестье в отсветах зари.

Бальмонт

Бесконфликтный дуализм Европы (особенно Италии) ярко заявлен на вилле Барбаро. Но то, о чем лишь намекает фасад на уровне языка пропорций, до конца раскрывается в убранстве интерьера. Внутри эта синкретическая смесь греко-латинского и иудео-христианского становится крепче. Стараниями живописца Веронезе.

Паоло Веронезе, истинный сын Возрождения, обладал удивительным даром — с задушевной фамильярностью сплавлять быт людей и небожителей в одну амальгаму. Сказалось присущее Веронезе незамутненное чувство Античности, которое в таком взаимоодушевлении этих двух миров и состоит. Веронезе размывает границу между (божественным) искусством и (низкой) жизнью, эффектным иллюзионистским приемом создавая впечатление, что стен нет и дом переходит в окружающий пейзаж, в котором запросто могли бы водиться сатиры и силены. Повседневность встроена в перспективу мифа, с которым она пребывает в полной гармонии — вот где самый радикальный экуменизм!

Главный зал визуально продолжается в «Нимфее», обиталище нимф, на уровне которого расположен. На потолке зала устроили пикник на облаках древние боги Олимпа. Даром что заказчик, Даниэле Барбаро, был лицом духовного звания, епископом. Но почему-то наличие в гостиной пантеона языческих божеств нисколько не оскорбляло его религиозного чувства. Некоторые усматривают в этом двоедушие заказчика. Напрасно; продолжая разговор, начатый на вилле Эмо, в очередной раз удостоверимся, что люди Ренессанса не чувствовали этой двойственности. Принципиальная святость искусства, как сплава духа и материи, была богословски освящена для них явлением Бога в человеческом теле, что уже само по себе выглядело очень антично. Кроме того что Античность была их второй культурной родиной, эпическая древность и легенды «занимательной Греции» не противоречили жизни по христианским понятиям. Добрососедский и мирный диалог между христианской этикой и античной мифологией вполне возможен и взаимополезен, что продемонстрировал еще Боккаччо в своем труде «Генеалогия языческих богов» (1363), где он расшифровал образы богов как моральные иносказания.



Веронезе,
«Автопортрет», 1528.
Государственный
Эрмитаж, Санкт-
Петербург

Джироламо
Рушелли. Девиз герба
Барбаро «Volentes»
(«Благожелательные»),
1584 ▶

Фрески Веронезе в Зале
Олимпа: «Божественная
мудрость, античные
боги и аллегории», 1561.
Camera photo ▶



Гуманистам, таким как братья Барбаро, идея согласности между языческой культурой и христианской духовностью была очень близка. Еще на заре Ренессанса грек Георгий Плифон призвал к иносказательной трактовке античных мифов — как олицетворений философских идей. Возникла и подозрительная концепция «всеобщей религии» (опять экуменизм!), реабилитирующая языческую мифологию. Она находит горячих приверженцев в лице таких апостолов гуманизма, как Фичино, надиктовавший молодому Боттичелли сюжет «Рождения Венеры», и Пико делла Мирандола, состоявший, кстати, в переписке со знаменитым гуманистом Эрмолао Барбаро, которому наши дачники приходились внучатыми племянниками.





Синтез эллинской культуры с монотеизмом христианства представлялся разумным многим мыслителям, от Климента Александрийского до Эразма Роттердамского, тем более что христианство есть естественный наследник Античности: завязь и фрукт. В западном сознании и быту эти якобы противоположности уживаются не менее бесконфликтно, чем в русском сливаются воедино архаические верования с православной догматикой и ритуалом, как, например, огнепоклонническая вера в свечи или обычай вкладывать в руки умершим листок с молитвой (все атавизмы и пережитки язычества). К реликтам религии Ярилы принадлежат также вера в предзнаменования, в магическую силу освященной воды, волхование, ритуальное отношение к еде, идентификация веры с национальной принадлежностью. Спросим себя: не хуже ли, когда декор — христианский, а в душе — голое язычество?

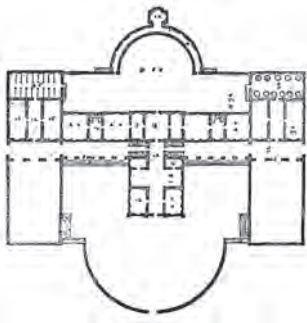
В нашем случае — ровно наоборот: языческий декор виллы Барбаро нанесен на пространство в форме креста. Не только сама гостиная в плане — крест, но и вся вилла, если посмотреть на план здания сверху, держит в уме классическую христианскую базилику с ее продольным главным корпусом, трансептом и апсидой (которой соответствует экседра Нимфея). Человек Возрождения

Гостиная виллы в форме креста с фресками-обманками Веронезе. Фото авт.

План виллы Барбаро из трактата Палладио ►

Герб Барбаро-Дольфин на одной из улиц Венеции. Фото авт. ►

Марсилио Фичино, гравюра Тобиаса Штиммера, 1589 ►



мыслил, так сказать, обоими полушариями. В подобном сближении культур Христос предстал в ретроспективе Орфея или Адониса, а божественная Любовь освежалась в ипостаси Афродиты (*sanctissima dea* — священная богиня, как называл ее тот же Бембо, друг братьев Барбаро, впоследствии кардинал!). Христианство помещалось в контекст, способный породить необычные богословские расклады благодаря оптике сравнения и приему «усиления», заложенному в любой метафоре. И одно обретало дополнительные краски через другое. Например, Боккаччо, в 1344 году рисуя себе красоты античных Полей Елисейских, имел в виду вполне христианские «услалды Рая», хотя эти услалды несколько отличаются от античных.

Для католичества, адептом которого являлся Даниэле Барбаро, недопустимо лишь, когда считающие себя христианами строят свою жизнь в согласии с приметами и народными суевериями, по своему характеру языческими. Так что подобная роспись отнюдь не обличает секулярный менталитет и вольнодумство. Пико делла Мирандола и Фичино считали, что религии древнеримская и нынешняя римско-католическая, в сущности, говорят об одном и том же, но «немного другими словами», как выразился Фауст. И пришли к выводу, что якобы в каждой религии есть зерно истины. Была сделана попытка приручить и астрологию. «Небеса находятся внутри нас: <...> Луна обозначает непрерывное движение ума и тела; Марс — скорость; Сатурн — медлительность; Меркурий — разум; Венера — человечность», — прорекает Фичино. И вот, с заоблачных высот Олимпа, Венера кажет нам тяжеловатый свой стан, Аполлон играет с атрибутом, Диана целуется с востроносой левреткой, но надо всеми богами в центре реет Божественная Премудрость, полнотелая *Sapientza*. Она занята тем, что изгоняет с небес Грех (в виде дракона). Присутствуют четыре природные стихии: воздух (олицетворен Юноной), земля (Рея, великая мать), огонь (Вулкан) и вода (Нептун). Затем идут семь планет, каждая со своим зодиакальным символом. «Благодаря присутствию божеств, которые дали имена небесным светилам, принятым в оборот христи-



анского мироздания, налаживается легитимный контакт между языческим небом и ныне действующей картиной мира», — как бы говорит Даниэле Барбаро со слов Фичино. «А приснодевы нимфы в твоём нимфее — яркий прообраз католической идеи целибата», — язвительно добавил бы Маркантонио. Точно как у Боккаччо:

Тут нимф она <Диана> в беседах укрепляла
Блюсти священный девственный обет.

Общее содержание этих росписей — не выдумка Веронезе, а воля заказчика. Веронезе, как всякий живописец того времени, почти не имел голоса в выборе тем. Но его солнечный гений — везде: в решении темы, колорите, неожиданных ракурсах и деталях. Правда и то, что в таких больших и хорошо организованных мастерских, как у Веронезе, бытовала практика предлагать клиентам своего рода живописные полуфабрикаты: было разработано в миниатюре несколько сюжетов, пригодных для росписи вилл, и заказчику оставалось только указать на понравившийся. Но в данном случае можно поручиться, что за кистью исполнителя стоят братья Барбаро. Именно их иконографическая программа, где слились воедино астрология, мифология и родная христианская религия, была реализована Веронезе.

Но реализована явно не очень послушно — это было бы не в характере Веронезе. До сих пор непонятно, что символизируют на его фресках обезьянка, собака и попугай. Согласно средневековому «Физиологу», каждое животное что-либо да олицетворяет в христианском богословии. Даже о еже, с известной натяжкой, сообщается: «Еж карабкается на лозу и бросает вниз на землю ягоды винограда и кувырывается на них. Подобно ему пребывай среди Верных поблизости от духовной Лозы». Но здесь попугай с обезьянкой явно не на службе у идей, не фигурируют как аллегии, а завелись себе попросту в частном порядке. Сидят без всяких задних соображений и совершенно ничего, кроме себя, не обозначают.





Тут же при согласном реянье божеств присутствуют, в натуральной близости к небожителям, жена Маркантония Барбаро, красавица Джустиниана. С рассеянным взглядом хозяйка дома вышла к балюстраде показать нам свое серебристое темно-голубое шелковое платье, жемчужное ожерелье и прелестный овал лица. При ней кормилица в чепце и с жестом «дети, не шалить». А вот и они, трое ее прехорошеньких мальчиков: Альморо, Франческо с книжкой и маленький Альвизе, — все в настоящий рост. Во всем непринужденно разлит легкий дух привольной зажиточной жизни. Дети заняты кто чем, уже не поскуливает от страха высоты любимый щенок, забралась на верхотуру обезьянка, ах! и зеленый попугай. Отсюда, со своей балюстрады, высокопоставленное семейство Барбаро в обществе олимпийских богов благосклонно наблюдает, вот уж скоро пять столетий, что у нас тут происходит интересенького.

Веронезе (1528–88), преемник Тициана, был гением «легкого» искусства. Он вошел в историю как непревзойденный мастер колорита и отпетый эстет-затейник. Трудно представить художника более далекого от деревенской жизни — он живописец роскоши, блеска, шелков и узора парчи, «певец любви, певец богов». Ему подавайте писать на балконах щеголих щедрых форм,

◀ Ежик из «Тезауруса»
Альберта Себы, 1734

Веронезе, Джустиниана
Барбаро с кормилицей.
Фреска в зале Олимпа.
1561. Фото авт.

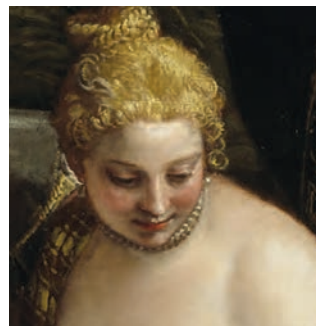
стрекоз в корсаже с декольте — как очаровательно! Он живописец светской жизни бомонда, и больше модельер и куафер, чем художник, — самозабвенный поэт одежды. Все бы ему завивать синьоринам золотые локоны! После его эффектных драпировок «облачения рафаэлевских Мадонн кажутся вырезанными из бумаги», верно подметил один искусствовед. Он легкомыслен, он откровенный фетишист и экзотерик, он ценит «дух мелочей прекрасных и воздушных, бездумной жизни легкое житье», любит и знает фактуру вещей, очарован переливами камней, прожилками на мраморе, женской светлой кожей и, как никто, умеет передавать поверхность жизни, милый вздор, — но каждая мелочь у него приобретает лирическую значимость и возведена в перл творения.

Среди художников Ренессанса Веронезе занимает место неоспоримого гедониста. Он пьет жизнь, и по характеру он очень схож с Пушкиным: добро и зло приемлет большей частью равнодушно, и с мудростью ветхозаветного Иова умиляясь пестроте подлунного мира, он печется исключительно о качестве своей продукции. Пушкин обмолвился: настоящая поэзия должна быть, прости Господи, глуповатой. Веронезе не боится быть божественно глуповатым. И в этом есть свое величие. «Настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение, — пишет Михаил Кузмин, и эти слова надо приложить к Веронезе, — почти всегда приводят к умиленности Святого Франциска, комическим операм Моцарта... Недоразвитые или дурно понятые — к бряцанию, романтизму и Вагнеру». Те, кто не заботятся об высоких идеях и философских глубинах, но «влюбляются в вещи и готовы всем своим бессмертием пожертвовать за преходящие формы этого мира, те находят играя философский камень, превращающий в золото все, к чему ни прикасаются они», — разгадал загадку таких, как Веронезе и Моцарт, другой наш поэт, Максимилиан Волошин. Веронезе был изощрен и простоват одновременно, как всякий великий художник.

Веронезе начисто лишен титанического драматизма его современников Тинторетто или Микеланджело.

Веронезе, «Лакомящийся аранчонок», рисунок, 1580. Частная коллекция

Веронезе «Венера, Марс и купидон», фрагмент, 1580. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург



Доссо Досси, «Зевс пишет бабочек, Меркурий возбраняет Добродетели приставать к нему с жалобами», 1524. Замок Вавель, Краков ▶

Казнь анабаптистки Анны Хендрикс в Амстердаме в 1571 году, гравюра Яна Лейкена из книги «Зерцало мучеников», 1685 ▶



Незатейливый мирок, но неземной красоты палитра, гармоничнейшие композиции и «ничего слишком». Он достиг какой-то благословенной легковейности. Под его кистью словно ожил золотой век. Вот они, предъявляет нам Веронезе, люди — вечные дачники на расцветающей земле!.. Снизшедшее на Веронезе чувство гармонии очень ренессансно. Он будто спит и видит лучший из снов человечества. Но он заснул не тем холодным сном, который проповедовал Микеланджело (умерший как раз в разгар работ Веронезе над виллой). Великий Буонарроти, потрясенный происходящим вокруг него в мире и в Италии, искал забыться «в этот век преступный и постыдный»:

Прошу, молчи, не смей меня будить.
 О, в этот век преступный и постыдный,
 Не жить, не чувствовать удел завидный.
 Отраднo спать, отрадней камнем быть!

Нет, Веронезе забылся совсем иным сном. Собственно, он будто спит с открытыми глазами, — это оттого, что у него совершенно другой, нежели у страдальца Микеланджело, взгляд на человечество и на место художника в нем. А ведь выписывает он эти фрески в окаянные 1560-е годы! Европа бурлит — самое пекло страшных религиозных войн. Во Франции мятежной бушует гражданская война («Париж стоит мессы» еще не скоро будет сказано), католики грызут глотки гугенотам, и наоборот. Полыхают костры инквизиции, и стремительно распухает Индекс запрещенных книг. Продолжается эпоха Великих географических открытий, по полной программе идет беспощадное освоение «белых пятен» Нового Света. Конкистадоры бороздят уже Тихий океан, добравшись





аж до Филиппин. Шумят фанатические споры на Тридентском вселенском соборе, Тереза Авильская впадает в огненные мистические экстазы, иезуиты развернули масштабную контратаку против лютеран, возвращая в лоно Истинной веры целые отпавшие было страны. Зарезан герцог де Гиз. Турки идут и несут повсюду гибель. Сарацины накинулись на Мальту, но она будет чудом отбита. Фламандские провинции восстали против Испании, и сейчас уже им покажет герцог Альба! Умер великий каббалист и алхимик Нострадамус. В Шотландии королева Мария Стюарт выходит замуж не за того, делая шаг навстречу своей гибели. В далекой Московии началась опричнина и всю люют «кромешники»... А Веронезе? До сих пор поражает его полная отрешенность от треволнений подлунного мира.

Скажут: полный разлад с эпохой у вашего Веронезе. Но какой счастливый разлад! Как будто для него нет истории. По всей видимости, для него если история и существовала, то исключительно как история искусств. И в этой истории он — хозяин, и есть место оптимизму, чего ему унывать. Поэтому у Веронезе все залито ровным светом, как в полдень. Это и есть полдень европейского искусства — зенит зрелого Ренессанса. До сумерек, когда прощально ярким, но тонким и изломанным лучом просияет великий Тьеполо, еще

Веронезе, «Венера и Марс, связанные любовью», 1570-е. Метрополитен, Нью-Йорк

Веронезе, «Нахождение Моисея», ок. 1580. Прадо, Мадрид

Веронезе «Венера, Марс и Купидон», фрагмент, 1580. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

Веронезе, «Неверность». ок. 1575. Национальная галерея, Лондон»



далеко, и пока ничто не нарушает гармонии (даже некоторые грехи Веронезе в анатомии). «Посмотрите, как сверкают колонны, как прозрачен воздух! Человечество счастливо. Я гордился тем, что я один из людей...» — пишет Булгаков в одной из пьес, перефразируя знаменитые слова Муратова, сказанные им по адресу как раз одной виллы Палладио, столь похожей на эту, — виллы Эмо: «Мы гордимся быть в числе живущих, гордимся быть людьми, когда проходим в сладостной

тени её портиков, где эхо повторяет звук наших шагов, отзываясь живым и ласковым словом самого Палладио. Гений великого венецианца внушает нам здесь тот неистребимый оптимизм, которым полна и в самом своём умирании Венеция».

Помимо присущего им обоим оптимизма, нет более схожих в этой своей зенитности людей, нежели Палладио и Веронезе. В истории живописи Веронезе остался таким же вершинным ориентиром, каким Палладио — в истории архитектуры. Именно они нашли, каждый в своей области, непреходящие формулы (которые, увы, так замусолят потом академические живописцы и архитекторы в XVII–XX веках). Но, вопреки ожиданиям, отношения между Палладио и Веронезе сложились отнюдь не безоблачные. Палладио, будучи в целом человеком весьма уравновешенным и благожелательным, судя по всему, на дух не переносил Веронезе. В своем Трактате при описании виллы он даже не упоминает имени великого веронца, хотя с похвалой отзывается о других совершенно беспомощных живописцах, приложивших руку к его постройкам. Неужели великий архитектор ничего не понимал в живописи?

На первый взгляд конфликт между столь близкими по духу гениями в высшей степени парадоксален. Бывает, что сродственное отторгается. Точно так же

в 1420-х годах Брунеллески гневался на Донателло, когда тот разукрасил своими скульптурными тондо его излюбленное детище — ризницу при церкви Сан Лоренцо во Флоренции.

Здесь, между Палладио и Веронезе, по нашему разумению, произошел настоящий идеологический конфликт. Почему фрески Паоло Веронезе, единодушно почитаемые искусствоведами высшим достижением монументальной живописи венецианского Чинквеченто, вызвали в Палладио такое отторжение? Не потому ли, что Веронезе столь неучтиво накладывает свое пространство на творение Палладио, словно подправляя архитектора? Несложно представить, как архитектора могло раздражать, когда залы разрисовывают вопреки его воле, бесцеремонно вторгаясь в поэтику планиметрии.

Согласно одной недавней гипотезе, подоплека тут другая. Как мы помним, Даниэле Барбаро вознамерился сделать из своего сельского убежища некий храм всепримирения, где гармонично слиты все искусства (еще одна почтенная утопия — *Gesamtkunstwerk*). Именно поэтому столько места здесь уделено скульптуре и настенной живописи. Палладио, само собой, был сторонником строгого примата архитектуры, и склонность заказчика к разбавлению чистой волюметрии лепниной и фресками ему была не по душе. Их отношения, судя по всему, дали трещину, и Палладио добровольно отстранился от проекта, будучи тут же заменен Веронезе, который в юности получил архитектурное образование и вызвался довести дело до конца (профессиональными архитекторами были многие живописцы эпохи Возрождения — вспомним Рафаэля, Перуцци, Микеланджело, Вазари, Леонардо). Судя по всему, Веронезе и координировал финальный этап постройки, что привело, как считают специалисты, к известным ее неконгруэнтностям, и навсегда направило Палладио против Веронезе.

Однако мы не думаем, что в отношении Палладио к Веронезе следует усматри-





← Веронезе. Античный пейзаж с современной собачкой, фрагмент стенной росписи виллы Барбаро. Фото авт.

Веронезе. Концерт над камином и Гименей, Юнона и Венера, 1560–1. Вилла Барбаро. Фото авт.

вать ревность и досаду как к архитектору-сопернику. Основной конфликт лежит глубже. Он — в существенной разнице ренессансного всеядно-органического, пытливого мироощущения (Веронезе) и нарождающегося классицизма (Палладио), который начинает строго регламентировать жанры и строить по ранжирам. Это различие трудноуловимо, мы вообще привыкли ошибочно отождествлять Ренессанс и все классическое, но оно крайне важно.

Классицизм в сердцевине своей срезен, церемонен и высокопарен. Его подход к классике — научный и благовоспитанный. Он — чопорный враг непосредственности и всякой живой спонтанности, поборник строгих манер в искусстве. Палладио — идейный и сознательный. Веронезе же был, так сказать, «безыдейный».

Он вообще был слишком проказлив для такой архитектуры. В той серьезности, которой проникнуты все проекты Палладио, шутовской реализм неуместен. Низменная жанровость фресок раздражала интеллектуала Палладио, взыскующего идеальности, поборника высокого стиля. Будто нарочно, первый свод правил нарождающегося классицизма писался тогда же, когда строилась эта вилла и происходил этот конфликт, — мы говорим о «Поэтике» Юлия-Цезаря Скалигера, вышедшей в 1561 году. Классицистам претил низменный жанр; так, Корнель питал отвращение к простонародному фарсу и водевилю. Как впоследствии и они, Палладио предпочитал впадать в риторику, правда, риторику весьма утонченную: «*raffinato discorso retorico*», — пронизательно подметил главное качество Палладио его современник Вазари.

Но самое зазорное, что Веронезе внес сюда скверну мелкожитейского натурализма: сколь нестерпимы рядом с богами все эти неразумные животные, вертлявые служанки, вдобавок списанные с реальных лиц. И — верх нескромности — господин декоратор даже присовокупил

свой автопортрет (в костюме охотника)! Форменное кощунство: рядом с богами маячит шаловливая прислуга; без малейших внутренних борений он помещает сюда девчонку, которая все выглядывает из-за дверей с таким выражением, будто только что нашкодила. Вдобавок Палладио не мог не распознать душок сатиры и излишне провокативной сенсуальности, с которым у Веронезе исполнены боги. Вот это и есть самая непростительная ересь с точки зрения нормативов классицистической эстетики — мешать высокое с низким. «Ему порядок чужд и здравый смысл неведом», — сказал бы Буало. Взыскательный вкус не терпит винегрета жанров.

Классицизм впервые выдвигает антитезу хорошего и дурного вкуса, тем самым оспаривая старинную поговорку «о вкусах не спорят». Ничего подобного — спорят. Хороший вкус основан на неких неизменных правилах (например, ненарушение субординации и иерархии), плохой либо их не знает вовсе, либо сознательно нарушает, гневно говорит апологет классицизма Муратори в своем трактате «Размышления относительно хорошего вкуса» (1708).

В классицистической эстетике все непререкаемо и неизменно, а Веронезе у нас тут понапустил случайных людей и мелких сюжетцев, вопреки наставлению Буало:

До пошлых мелочей нигде не опускайтесь.
Зачем описывать, как, вдруг завидев мать,
Ребенок к ней бежит, чтоб камушек отдать?
Такие мелочи в забвенье быстро канут.

Но в Веронезе плещется еще стихия Ренессанса, с его целостным и благостным мировоззрением и истинно античной простоватостью. Тогда с легкостью позволяли себе и запанибратство с богами, и экспромты, и блажь, и раблезианское кощунство, и любовь к мелочам, и нескромный натурализм. Не разделяли низкого и высокого, к чему склонялся классицист Палладио. Мы можем ходить на котурнах, но потом отбросим их и побегаем босиком. Это гедонистическое мироощущение было



Лудовико Антонио Муратори, «Размышления о хорошем вкусе». Титульный лист. Венеция, 1708

Эскиз к титульному листу трактата Даниэле Барбаро «Навыки перспективы», 1569. Библиотека Марчиана, Венеция ▶



«человеческое, слишком человеческое», в то время как классицизм «сверхчеловечен» до аскетизма и не прощает слабости. В лице Веронезе и Палладио эти две позиции и вступили в конфликт.

Правда, Веронезе кое-где, как мог, напускал на себя серьезность и пытался подыграть Палладио: в центральном зале настоящий балкон Палладио взят за мотив фрески и продлен виртуально, художник подхватил подчужу. Хотя арки-обманки как-то неестественно вывернуты. Хочется усматривать в этом отзвук разговоров Веронезе с Даниеле Барбаро, интересовавшимся проблемами перспективы и даже посвятившим этому предмету фундаментальный трактат «Навыки перспективы» (1568). Стены перетекают в окружающий пейзаж, будучи как бы разрушены просвечивающими сквозь них далекими видами, тоже обманками.

Палладио, верно, решил, что художник смеется над ним. Это подметил Поль Валери: «Безудержная живопись смеется над архитектурой, сочетается с ней и ей изменяет, то ее подчеркивает, то помрачает, внезапно спутывает ее формы. Она играет тяжестью, прочностью, упругостью. Она водит зодчего за нос подобно тому, как мог бы факир мистифицировать физика. Плафоны разверзаются, позволяя тверди небесной и небожителям явиться во всей полноте их славы. Скульптуры выносят ребячливо центр своей тяжести за линию отвеса. Белокожая Венера покачивает божественной ножкой в пустоте зала, где ей отведен карниз. Вровень с живыми людьми некий неодушевленный юноша показывается на пороге ложного проема, и драпировку протягивает ему рука несуществующего лакея. Таковы забавы Веронезе».



Между богами и реальной жизнью Веронезе своим искусством создает некий общий временной пояс: мы видим на стенах фигурки пейзажей, каких-то людей в охотничьих позах, вон стада бредут на водопой... Вполне мифологический ландшафт, что-то из сновидений Античности. Здесь можно покормить с руки гиппогрифа, вздремнул на косогоре фавн в обнимку с орадой, пока затихла музыка из рощ, — Пан, бог Аркадии счастливой, натер себе свирелью губы. Неожиданно замечаешь среди пейзажей и абрис виллы Барбаро, она непринужденно вписана в этот буколический мир. За окнами тоже природа, конечно, но не облагороженная искусством; впрочем, рядом с этими пейзажами Веронезе она более священна, чем низменна, и странно, что на лужайке пасутся кони, а не пегасы или на худой конец кентавры. Здесь вас не посетят мысли об аграрной страде, о жнивье, посевах, яровых да пахотах. Скорее припомнится эклога из Вергилиевых «Буколик» про то, как пастухи поймали задремавшего на полянке бога Силена, и тот, чтоб его отпустили, сказывает им древние небылицы от самого Сотворения мира. Такую природу имел в виду Джорджоне, когда как ни в чем не бывало укладывает небожительницу Венеру прикорнуть на лоне обычного венетийского ландшафта.



Приплод в семействе кентавра. Гравюра Яна Колларта II по картине Яна ван дер Страта, Антверпен, 1578

Джорджоне, «Спящая Венера», 1508–10. Галерея старых мастеров, Дрезден



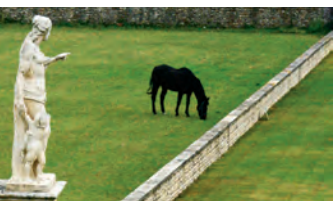
← ► Пасущиеся лошади в курдонере усадьбы, вид из окон виллы. Фото авт.

Джузеппе Сальвиати, титульный лист к трактату Франческо Марколини «Судьбы, или Сад мыслительный», фрагмент. Венеция, 1540 ►

Под стать этой мифологической закваске, внутри ограды виллы Барбаро мыслимы лишь беседы о бессмертном, не «о сенокосе и родне». Для таких как братья Барбаро, гуманистов высокой ступени посвящения в науки и литературу, загородный дом был пристанищем не сельских радостей, а радостей елисейских, — благодатной средой для диалога возвышенных умов. Мы среди своих, родных полубогов: авторов великих книг прошлого и еще живых друзей, коллег-гуманистов. По сравнению с этим *духовным благоуханием* (слова Пьетро Бембо), устоявшимся в стенах виллы, запах скошенной травы отдает лишь «плохими духами» (слова одного русского поэта). Нет, их интересует не пашня, а живительный воздух и золотые плоды из садов Гесперид.



Хотя Даниэле был большим другом Альвизе Корнаро, горячего сторонника развития земледелия, характер его виллы не столько рабочий, сколько идиллически-пасторальный, она создана для ученых досугов гуманиста вдаль от пустопорожних треволнений этого мира. «Господский дом уединенный», где обретается «друг невинных наслаждений». Во всем чувствуется, что приоритет здесь не за хозяйством. Вместо возделывания угодий здесь «возделывают ум, культивируют научные занятия», *si coltivano gli studi*, опять прибегая к выражению Бембо. Если угодно,



то была золотая праздность, или, говоря точными словами Цицерона, *otium cum dignitate* — досуг с достоинством, посвященный наукам, литературе и искусству. Конечно, такое времяпрепровождение гуманисты, и первым среди них Марсилио Фичино, большой пропагандист усадебной жизни, ни в коей мере не считали праздным. Даже сон, порождающий удивительные видения, по-своему активная деятельность. Даниэле Барбаро думал именно так, прямо посвятив свои досуги этому предмету — им была написана поэма «Наставление о снах» (1542). Так что, когда Тютчев говорит об итальянской вилле

Блаженной тенью, тенью элисейской
Она заснула в добрый час, —

— то он имеет в виду большой сновидческий подвиг гуманиста. На вилле Барбаро все погружено в сей блаженный сон — в заветную мечту об общении с авторами великих книг прошлого и о единении между собою тех, кто предан искусствам. Они держат связь друг с другом через голову конфессий и столетий. Воображение гуманистов, следуя античным источникам, рисовало себе подобное содружество сродственных душ, — великих гениев рода человеческого и людей культуры в мифическом Элизии бессмертных. Для идеологии виллы на Западе миф Елисейских полей имел краеугольное значение, и недаром множество усадебных парков по всей Европе стремилось воссоздать некий идеальный пейзаж, который походил бы на тот самый, заветный Рай древних. «Блаженной тенью, тенью элисейской она заснула в добрый час».



Живопись Веронезе, изображающая с высокой степенью интимности мир богов, имеет свое идеальное продолжение в Нимфее: это водоем, где живут полубогини, влажнокудрые нимфы. Мир античных мифов как бы материализован в этом бассейне. (Пустующем, понятное дело, — нимф сейчас там нет: они только что плескались, но, завидев нас, проворно разбежались с криком «фу, туристы!»).

Нимфы отлично умеют прятаться. Где они спрятались сейчас, беглянки? Блуждающий по фрескам Веронезе взгляд падает на даму со скрипкой, которая заняла место в нише: совершенная непоседа и играть не собира-

ется, вместо того обнажила грудь и ножку, чем и выдала себя. Как тебя ни прикрывай, скажется врожденная привычка нимфы к наготe:

Вся стройная нога видна была
И, как освобожденные из плена,
Пленительные белые колена.

Боккаччо

Главный этаж дома — ровно на одном уровне с Нимфеем и в прямом сообщении с ним. Отнюдь не случайно «Зал Олимпа» выходит прямо на Нимфей — имен-



← Сон, он же Гипнос, древнеримская маска, бронза. I–II в. н. э. Британский музей, Лондон

← Титульный лист поэмы Даниэле Барбаро «Проповедь о снах», 1542

← Доссо Досси, «Эней в Полях Елисейских», 1518–21. Национальная галерея Канады, Оттава



Маркантонио Барбаро, Нимфей со скульптурами античных полубожеств, ок. 1560. Вилла Барбаро

Продольный разрез виллы Барбаро. Рисунок Оттавио Бертоцци-Скамоцци, ор. сит., 1796

но с этой стороны, из чрева лесистого холма, вошли в гостиную и уселись на потолке все эти идеи и мифологемы. Свободная диффузия между местами жительства человека и мифических существ. Мы — сообщающиеся сосуды, говорят нам через живопись Веронезе и архитектуру Палладио хозяева дома, привыкшие жить одной ногой в измерении мифа.

Только когда смотришь на Нимфей, осознаешь две вещи: почему к лицеземому фасаду нет настоящих парадных лестниц «для людей» и где у этого дома главный

вход. И становится ясно, что потайной Нимфей и есть сердце виллы. Собственно, виллу решено было поставить именно здесь, вычленив для нее место в массиве холма по той причине, что из его недр бил (и бьет) родник. В древности это место было посвящено нимфам как божествам источников. Тысячи три лет тому назад при роднике существовало капище и практиковался культ нимф. Вот почему здесь, в виде архитектурного задника, был сделан Нимфей.

Главный вход для самых желанных гостей (богов и богинь) на вилле Барбаро скрыт от посторонних глаз. Посредством этого Нимфея вилла как бы вживлена в холм: фактически дом наполовину расположен внутри взгорка, из него вырастает. Это не только красивое (и вполне маньеристическое решение), но жест с умыслом: Нимфей сопрягает жилище с отрогом холма и размывает границу между «искусственной» архитектурой и природным царством, налаживая таинственную связь с ее лесными божествами. Эти божества там и изваяны в виде скульптурных герм и канефор — в таких позах, будто потягиваются после летаргического сна. После долгой спячки Средневековья пробудились и вернулись к жизни языческие боги...

Сельский священник-кюре из одного романа барона Дансейни вступает в смертельную схватку с ожившим Паном, богом лесов и природных инстинктов. Здесь же, на вилле Барбаро, Пана приручили, как обезьянку на фресках Веронезе, обучили хорошим манерам, придвинули стульчик и милости просим к столу, угощайтесь.



Темпьетто



При вилле, так интенсивно живущей античными воспоминаниями, выстроена, будто чтобы отмести всякие сомнения в благочестии и правоверности ее хозяев, целая церковь, так называемый «храмик». Палладио давно мечтал возвести храм по образцу римского Пантеона, но долгое время такой возможности не представлялось. В подобном ключе предлагал он решить монументальнейший из храмов Венеции — Иль Реденторе (Христа Спасителя), как центрально-купольную постройку; эту идею поддерживал и Маркантонио Барбаро. Однако при голосовании на городском совете победила партия за латинский крест, отчего в итоге интерьер получился несколько вымученным. Мечту пришлось реализовывать на территории союзника, и в миниатюре.

Темпьетто отнюдь не копия Пантеона; планиметрия этой небольшой церкви — новаторская, комбинирует греческий крест и цилиндр (массивные пилоны, на которых держится купол). Красивая деталь: четыре колонны портика фланкированы двумя колоннами, квадратными в сечении. И они замыкают портик, переходя в излюбленные палладианские боковые арки. Послед-

Вилла Барбаро и церковь-усыпальница. Фото Александра Потапова

нее делает пронаос как бы частью интерьера церкви, а не выступающего из ее тела экстерьера (коронный прием, опробованный на палаццо и вилле Кьерикати, виллах Ротонде и Корнаро; мотив схваченных стенами угловых колонн восходит к Портику Октавии в Риме, откуда Палладио позаимствовал идею).

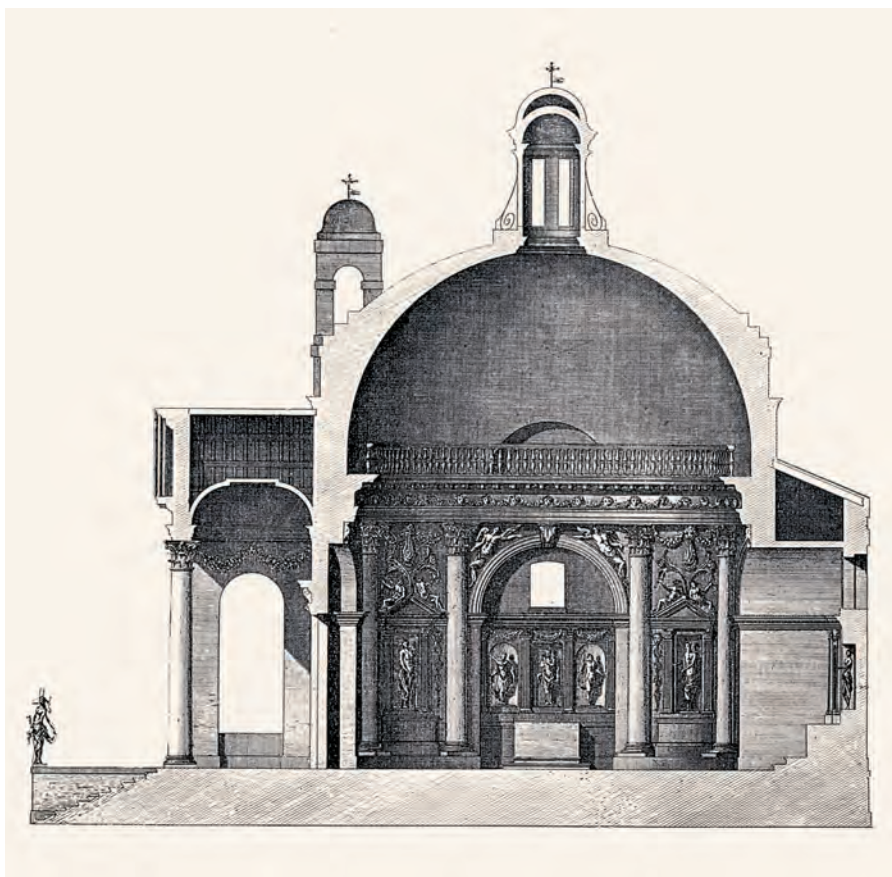
Завершение купола на церкви имеет весьма барочный вид, да и две колоколенки, фронтоны венчающие, тоже придутся очень по вкусу в эпоху барокко. Точно такие же парные звонницы пристроил Бернини в XVII веке к Пантеону, но потом их сочли нелепыми, задразнили «ослиными ушами» и снесли, а у Палладио они



смотрятся вполне гармонично. Храмик держит в уме и очертания строящегося в то же время собора Святого Петра, с его тремя куполами, выходящими на фасад.

Наилучшая форма для храма — округлая, ибо она лучше остальных приспособлена «свидетельствовать единство, бесконечность существа и справедливость Бога», — как мы помним, писал Андреа Палладио. Весьма показательна разница между Пантеоном и Темпьетто: если в Пантеоне — компактное единство пространства, полное нисхождение божественной сферы на землю, и одно не отграничено от другого, то у Пал-





ладио (и в этом он весь) цилиндр, стоящий на земле, пластичен и мускулист, а небесная сфера-недотрога полна света, и взгляд не может охватить ее как следует: неосязаема. Визуально (и концептуально) они отделены друг от друга границей. Но акцент проставлен и там, и там. Они сосуществуют не в ущерб друг другу. Дух — знай свое место, как его пусть знает плоть. Это основная константа творчества Палладио — гармония якобы противоположностей: духовного и телесного. Темпьетто — манифест подобного примиренческого мировоззрения.

Это капелла при вилле, мавзолей семьи и одновременно приходская церковь сельца Мазер. На фризе латынью написано имя заказчика, Маркантониус Барба-

← Темпьетто. Фото авт.

← Джованни-Паоло Панини, «Пантеон», 1734. Частная коллекция, Нью-Йорк

Продольный разрез Темпьетто. Рисунок Оттавио Бертоцци-Скамоцци, *op. cit.*, 1783

рус, на стене пронаоса — фреска: трубит пышногрудая Слава и держит его портрет со списком заслуг. Справа, над аркой пронаоса, Палладио впервые поставил свое имя. И это подпись под всем его творчеством: перед нами последняя работа маэстро, итог всей его жизни. Здесь, в местечке Мазер, 19 августа 1580 года, в разгар горячей страды по постройке Темпьетто, материализуя свое представление об идеальном храме, неутомимый Палладио и завершил свое земное существование.



Так что те шесть хрупких глиняных капителей коринфского ордера и керамические фестоны, висящие меж ними, были последним, что маэстро видел наяву, уходя в мир иной. Который он, человек Ренессанса, представлял себе, скорее всего, в виде тех самых Елисейских Полей, где воскресли и стоят в неприкосновенности все давно исчезнувшие с лица земли великолепные постройки Античности. На том свете он желал увидеть именно то, что на этом свете, при жизни, и строил, — потусторонний мир классической мечты. «И входит гость в Коринф многоколонный...»

*Карл Лоубин
(Carl Laubin),
«Пятисотлетие», 2008.
С любезного разрешения
автора*

*Карло Скарпа,
Усыпальница семейства
Брион. Деталь. 1968–78»*

P.S.

Раз мы заглянули помыслами в мир иной, будет весьма кстати посетить лежащее в семи километрах от виллы Барбаро знаменитое кладбище в местечке *San Vito d'Altivole*. Это абсолютное волшебство модернистской архитектуры, с ее серебристым редкой фактуры цементом, мозаичными инкрустациями и ручейками в стальных корсетах, — шедевр за авторством венецианского архитектора XX века Карло Скарпа.



ПУТЕШЕСТВИЕ ПЯТОЕ

Вилла Корнаро,
или
Школьный пенал
воспитания
рода человеческого
1551–1566





Вдоль дороги, ведущей из Падуи в Кастель-Франко, посреди тишайшего городка Пьомбино Дезе, за воротами элегантной чеканки с замысловатым гербом, застыла в своем монументальном парении прославленная вилла Корнаро.

По сравнению со слегка коренастыми, прикившими к земле усадьбами вроде Эмо и Барбаро, эта — сплошной мажорный аккорд колонн. И даже двойной аккорд: кудрявые коринфские наверху, ионические внизу. Балует взор и влюбляет в себя двойная лоджия Корнаро! И глаз не сразу улавливает одну тонкость. Незаметно для всех аккорд этот взят с несколько еретическим «диезом»: колонны-то смоделированы в обход строгих классических правил. Согласно завету Витрувия, ионические и коринфские должны быть одинаковы в обхвате и разняться только по высоте за счет более высокой капители последней. Палладио нарушает правила и делает колонны верхнего яруса на одну пятую тоньше нижних. Однако аккорд в результате ничуть не режет слух, как бывает, когда ущемляются ордерные правила, а вполне убедителен своей новой гармонией.

Но это работает подспудно. В очередной раз Палладио показывает себя мастером, как говорят психологи, сублиминального месседжа, действующего на подсознание, что мы уже наблюдали на примерах вилл Пойяна и Фоскари. Не сразу отдаешь себе отчет и в том, что главный фасад, выходящий на *via Roma*, представляет собою грациозную и подспудную же аллюзию на тему римского Колизея, два

верхних яруса которого, как известно, ионический и коринфский. Разумеется, вряд ли можно приписать подобное решение прямому влиянию Коллизея. Перед нами архиклассическая схема, повторяющая тысячи древних построек и согласная на сей раз с правилами Витрувия.

Настойчивое использование этих ордеров припишем скорее подсказке, идущей от самого слова «вилла», которое, как и русское «дача», женского рода. Случайность ли, что почти во всех виллах, когда Палладио применяет ордер, то это именно так называемый «женский ордер», каковыми являются ионический и коринфский? Напомним: ионический некогда был придуман на основе пропорций женского тела. Ионийцы, как пишет Витрувий, измерив женскую ступню по отношению к росту (стройной) женщины, выяснили, что ступня составляет восьмую его долю, — и таковы же отношения диаметра ионической колонны к ее высоте. Что касается коринфского ордера, он отличается от ионического только пышной капителью (олицетворяющей расцвет юного существа). Про капитель эту не терпится привести здесь поэтичную историю ее возникновения. «Одна девушка, уроженка Коринфа, едва достигшая брачного возраста, заболела и умерла, — сообщает Витрувий. — Ее кормилица, собрав несколько вещичек, которыми эта девушка дорожила при жизни, уложила их в корзинку, отнесла к гробнице и поставила на могилу, а чтобы они подольше сохранились под открытым небом, накрыла их черепицей. Эта корзинка случайно была поставлена на росток аканфа. С наступлением весны, росток аканфа, придавленный этой тяжестью, пустил листья и стебель-



▶ Северный фасад виллы Корнaro. Сategarphoto

Вид на фасад виллы Корнaro с дороги. Фото авт.

ки, которые разрослись по бокам корзинки и, прижимаемые в силу тяжести углами черепицы, принуждены были загнуться на манер оконечностей волют. В то время Каллимах, которого афиняне весьма почитали за изящество и утонченность его мраморных ваяний, проходя мимо гробницы, обратил внимание на эту корзинку и на нежность обросших ее молодых листьев. Восхищенный новизною вида и формы, он сделал для коринфян несколько колонн по этому образцу, определив их соразмерность и установив с того момента правила для построек коринфского ордера».

Как ни предостерегает нас рассудок от рискованных гипотез, трудно удержаться от предположения, будто бы «женский ордер» как-то связан с идеей, что управление хозяйством и наведение порядка (ордер = порядок) в европейском представлении — женское дело. Не менее женской прерогативой считается также искусство нежиться и услаждаться (*arte dell'ozio*). К искусству праздности феномен виллы тоже имеет прямое отношение. Именно здесь деятельно культивировался *otium* (безделье) — непростое искусство ничегонеделанья.

Столь же не случайно, что все хозяйственные рабочие пристройки-флигели на виллах у Палладио последовательно убраны приземистыми колоннами дорических пропорций, называемыми тосканскими (самый примитивный из ордеров — даже не мужской, как дорический, с его гранями каннелюр, а мужланский).

Ролан Фреар де Шамбре, гравюра из трактата «Параллель античной и современной архитектуры». Париж, 1650

Композитная капитель с элементами коринфской и ионической. Подготовительный рисунок Палладио к Трактату, ок. 1565, Библиотека Королевского института британских архитекторов

Колоннада портика. Фото авт.

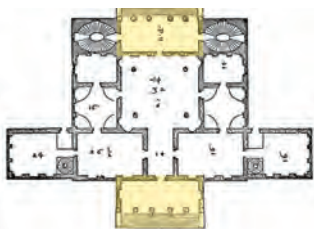
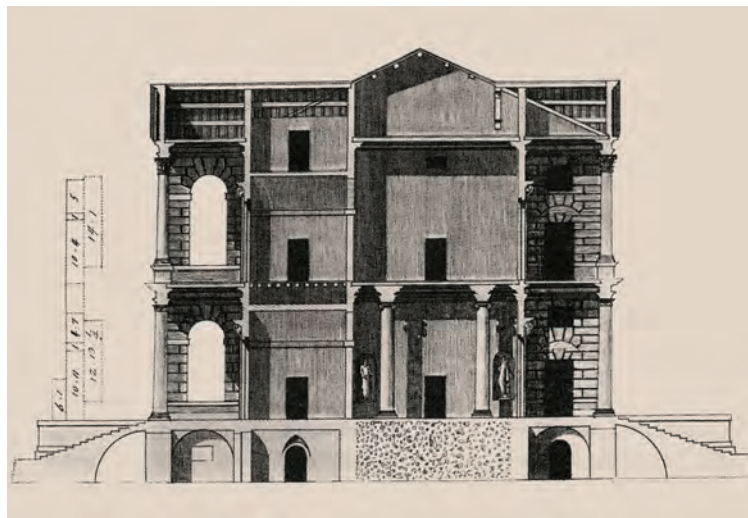


Сказанное выглядело бы натяжкой, если бы сам Витрувий не велел выбирать ордер сообразно характеру постройки. Античная эстетика очень осмысленно употребляла ордер. Так, храмы Гераклу, воительнице Минерве или Марсу строились в дорическом, а посвященные Прозерпине, Венере, Юноне — в ионическом, святилища же приснодевы Дианы или нимф — в коринфском стилях. Выбор женского ордера объясняется здесь еще и тем, что вилла строилась в преддверии свадьбы ее заказчика и мыслилась как подарок молодой жене.

Но колонны вовсе не главное в этом здании. Здесь они служат лишь изящным эскортом совсем иной интриги, закручивающейся у Палладио, как обычно, вокруг планиметрии, игры объемов. Пространственная драматургия — мужская, в сущности, радость (много ли, по совести, геометров среди женщин?). Коллизия же не в том, как закручены и прихотливо связаны комнаты с центральным залом (чехарда: через одну). И не в замысловатом отношении расстояния между колоннами к их высоте...

Основная идея, по которой структурировано пространствовиллы Корнаро, проста и гениальна одновременно. Если обойти здание вокруг, можно убедиться,





что сзади — точно такой же фасад. Но если главный фасад мажорно вышагивает вперед из массива здания, то колоннады задней лоджии, напротив, интимно вобраны в корпус виллы. И главный фасад выдвинут из тела здания ровно и точно (сантиметр в сантиметр) в той же мере, в которой вдвинут в тело — тыльный. Что особенно хорошо видно, если посмотреть на план. Тогда мы увидим, что вилла выглядит как исполинский школьный пенал, с которого сдвинута крышка.

Сделано это не ради простого формального экзерсиса, это не чистое испытание лоджии на экстравертность и интровертность: мол, можно и так, и эдак. Подобное решение объема здания продиктовано целесообразностью. Состоит она в том, что главный фасад смотрит на север и, обреченный быть теневой стороной дома, специально выдвинут вперед, компенсируя недостаток света обилием воздуха среди свободной колоннады. Лоджия же, выходящая на юг и требующая освежающей прохлады в знойный летний день, напротив, утоплена в тени.

Планиметрическая игра лучше всего (и сразу) видна на плане. Парадокс: главная точка зрения на виллу — сверху, «с неба». Это и есть самое курьезное в вилле Корнаро. Но «планиметрию» видит не только Бог или птицы.

← Северный фасад. Фото авт.

← Южный фасад. Фото авт.

План виллы Корнаро, из Трактата Палладио

Боковое сечение виллы Корнаро. Чертеж Бертоцци-Скамоцци, ор. сит., 1781

Замысел, который виден только Богу, но которому человек может и должен всячески содействовать — одна из распространенных доктрин масонства, согласно которой, существует «спущенный сверху» План на восстановление божьего порядка, орднунга (однокоренное с «ордер»). Необходимо приняться за созидание мудрого правления. Это будет теократия, где все согласно установлениям воли Господней. Теократию символизирует Храм Соломона. Всемирный храм! Его-то вольные каменщики дружно и зиждут под Божьим руководством. Прогресс движется путем постепенного воспитания и просвещения человечества.



И человечество — то прах, то бесконечность —
Свой хрупкий зигурат бесцельно зиждет в вечность...

Комаровский

Был ли один из величайших архитекторов всех времен Палладио масоном или нет — нам неизвестно. Но фрески, которые появились на этой вилле через полтора столетия после него и наполняют до отказа наш «школьный пенал», — один из редчайших примеров неприкрыто масонского искусства.



Это обширный цикл из сцен Ветхого Завета: сто четыре сюжета. На росписях восточных стен каждой комнаты (и не случайно только на восточных) сплошь масонские символы: циркуль, молоток, линейки, уровни.



Это тихое указание на то, что ветхозаветные сцены выбраны не наугад, но являются программными. К примеру, прозрачен смысл монументальной фрески с Ноевым ковчегом: все карабкающиеся карабкаются напрасно, ибо потонут; лишь те, кто в Ковчеге — спасутся, а Ковчег уплыл далеко. И радуга начинается на одной фреске, чтобы закончиться на другой, глубокомысленно соединяя сюжеты. Масоны страсть как любили все криптическое и сокровенное, их тешили герметические символы и эзотерические эмблемы. Чем сложнее для понимания непосвященных — тем лучше.

Вот, на простенке, одна из основополагающих масонских легенд-аллегорий (этого нет в Библии): под колонной Гермеса распростерт архитектор храма Соломона, Хирам, павший от руки непосвящённых, желавших узнать секретное слово. А вот и Вавилонская башня, тоже ключевой сюжет масонской мечты о теократии. Сидит мудрец Зороастр и медитирует над трансцендентным числом π и квадратурой круга. Масоны трактовали в позитивном ключе историю с Вавилонской башней: башня предстает, во-первых, как метафора духовной природы человека, которая в своем росте должна тянуться к Богу, а во-вторых (и в главных), как некий талисман масонской надежды на создание идеального общества, проникнутого идеями справедливости и братства. Но общение и создание «общества» возможны лишь при «общем языке». Тут эсперанто не поможет. Главное препятствие идеальному обществу и причина разобщения людей — несправедливость, в частности социальная. Необходимо создать, *ergo*,

← Клод-Николя Леду, «Божие око» (театр в Безансоне), гравюра из трактата Леду по архитектуре, 1804

← Маттия Бортолонни, Всемирный потоп и Ноев ковчег. Фрагмент из цикла фресок виллы Корнаро. Фото авт.

Масонская раскрашенная гравюра, Дж. Бигген. 1798

модель общества, исключаящую несправедливость, и тогда люди обретут общий язык, и воздвигнется новая вавилонская башня Истины, которая на сей раз коснется престола Бога!

Позывы эти исходили из благодушных побуждений. «Намерения чисты и благородны», — как поется в масонской опере «Волшебная флейта» (1791). Кто осудит желание встать на «путь поиска сути вещей», обрета «зрелость души», ибо «истина в сердце каждого человека» и прочее в том же духе? Подобно тому как в наши дни золотая молодежь увлекается Тибетом, тайными доктринами Блаватской, антропософией, нумерологией, таро, психоанализом, гороскопами, йогой, буддизмом и прочей забористой эзотерикой, вырождающаяся европейская аристократия XVIII века, все эти увешанные титулами золоченые трутни, рантье и прожигатели жизни, пресыщенные папенькины сынки в напудренных париках, от нечего делать с большим энтузиазмом кидалась в масонство. Чем бить баклуши, кутить да проматывать в казино состояние, не благороднее ли заняться, наконец, хоть каким-нибудь делом? И не будем мелочиться: если уж чем и заниматься, то сразу спасением мира, прогрессом человечества.

Элитарные закрытые клубы, окутанные тайной (ничего, что всем известной...), и так по-театральному называвшиеся ложи, где собираются только сливки общества пить новомодный кофий и секретничать об достижении человеколюбивых идеалов, — что может быть лакомее и желаннее, кто откажется стать соучастником сих сборищ? Да никаких денег не жалко на членский взнос! В XVIII веке каждый уважающий себя аристократ состоял в какой-нибудь экзотической масонской ложе «иллюминатов» или «розенкрейцеров» — просто неприлично джентльмену быть без членской карточки, соседи по вилле засмеют. Это редко было серьезно: в той



Маттия Бортолонни, Вавилонская башня и мудрецы. Фото авт.

Джованни-Баттиста Тьеполо. Зарисовка беседы дворян, ок. 1750. Частная коллекция

Заседание венской масонской ложи «У Коронованной Надежды». Аноним, 1790. Музей истории города Вены, Вена. Крайним справа изображен Моцарт ►

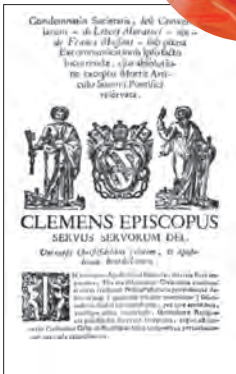
Папа Климент XII с портрета Агостино Мазуччи, 1735 и его булла против масонства ►



же мере интересовались китайским искусством, расписывая свои будуары в стиле шинуазри. А вот для пролаз и авантюристов, вроде «графов» Сен-Жермен или Калиостро, масонские ложи были просто подарком. Только там ты мог запросто войти в контакт и с принцем крови, и с министром короля; в силу масонского идеала «братства» кулуарно шептаться с ним и обсуждать

свои прожекты, причем как с равным, и называть «братом». Даже продувной Моцарт, то ли из ребячества, то ли из конформизма, состоял в масонской ложе...

Мобилизация элит Европы на построение «идеального общества» обеспокоила наконец Церковь, которая привыкла чувствовать себя законным монополистом на строительство Града Божьего и царствия справедливости. В 1738 году Папа Климент XII Корсини (заказчик фонтана Треви в Риме) гневной буллой запретил масонство (что, само собой, только способствовало его популярности), дав понять, что альтернативные миропасательные общества суть измена, ментальный адюльтер по отношению к Церкви и вырывание из ее рук инициативы по преобразованию и благодетельствованию мира.

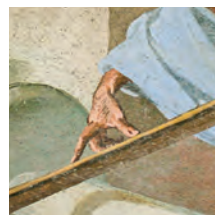


Но эти фрески писались в то время, когда Церковь и масонство еще мирно сосуществовали. Заказчиком их был сиятельный кавалер Федерико Корнаро. Он без особых трудностей, в силу одной привилегии рождения, достиг сана прокуратора, высшей государственной должности после дожа, трон коего занимаем был к тому времени, очень кстати, опять очередным из Корнаро. Семье было просто необходимо подсветить взлетевший престиж имени красками искусства. О Федерико известно также,

что он был филантроп и благочестивая душа и, очевидно, масон высокой степени посвящения. Одна из фресок написана специально для обряда инициации — следовательно, здесь проходили ритуалы, церемонии и собрания. Ясный намек на амбициозную самоидентификацию виллы Корнаро как центра масонства проглядывает и в том, что на одной из фресок Храм Соломона изображен с точно такой же пологой широкой лестницей, каковая ведет и к вилле...

Что касается сюжетов, то в росписях этих нет ничего оригинального. Нынешний владелец виллы, Карл Гейбл, установил, что иконография скопирована с книги 1700 года, выпущенной в Амстердаме, «*Historien des Olden en Nieuwen Testaments*». Это ничуть не умаляет наше восхищение манерой исполнения: уж очень хороша фактура. Фрески, покрывающие стены виллы Корнаро — приятный сюрприз для любителя искусств. В них много воздуха, мягкие краски, какая-то призрачность фигур и избыточность деталей: поверхностность, но редкая и непростая аристократическая поверхностность. Крепкая и одновременно немного развязная кисть, оригинальная манера с склонностью к карикатуре, — художник был недюжинного таланта! Кто же автор? Выясняется, некий Маттия Бортолони. Совершенно неизвестный даже большинству искусствоведов художник начала XVIII века. Причем Бортолони тогда было немногим больше двадцати (что объясняет свежий темперамент, но не мастеровитость)! Есть в нем пряное декадентство: покачиваясь, бестелесно висят синусоидные вытянутые фигуры в ирреальных пейзажах. Такая живопись любезна сердцу поздних культур, она отпочковалась от Маньяско и Эль Греко, но без их драматизма. Она предвосхищает скорее Тьеполо. Бортолони — один из тех мастеров, которых искусствоведам стоит открыть, собрав по миру (он работал в Венеции, в Ломбардии и Пьемонте) все, что он сделал, и вернув его имя магистральной истории искусств, подобно тому, как был открыт только в начале XX века совершенно забытый всеми Пьеро делла Франческа.

Лепнина в рокайльном стиле Сеттеченто элегантно обрамляет фрески вокруг дверей, на потолках





и при каминах — декоративно-легкая и в данном случае не мешающая архитектуре Чинквеченто, а, как ни странно, созвучная ей. Разумеется, все эти фигурки в лепнинах — тоже масонские эмблемы-аллегории, где «Божественной кары», где «Человеческого правосудия», вот там «Незыблемость принципов» опирается на Вавилонскую башню, а вот здесь с зеркальцем и отвесом — «Совершенное творение».

В одной из комнат направо от входа — курьез: у всех путти, поддерживающих медальоны, отбиты детородные органы. Это сделали в послевоенные годы монахи, когда вилла досталась Церкви, устроившей в масонском логове детский садик. После многих лет запустения, в начале 80-х, Корнаро перешла в руки американской четы Гейбл (*Gable*), которая до сих пор ею владеет. Новые владельцы отреставрировали виллу (и весьма деликатно), но благоразумно не стали восстанавливать недостающие места у путти. И самое главное, нынешние хозяева неожиданно выказали редкое для американцев чувство

← Маттия Бортолони, «Храм Соломона». Фото авт.

← Автопортрет Маттия Бортолони на одной из фресок виллы, 1717. Фото авт.

← Деталь фрески Бортолони «Вавилонская башня». Фото авт.

Бортолони, «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака». Фото авт.

Левая гостиная виллы Корнаро, над дверью алхимическая аллегория «Совершенное творение». Фото авт.



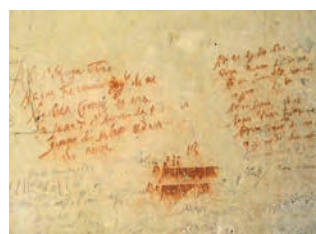


истории, не тронув старую, несколько покрывшуюся патинной штукатурку на фасадах, — штукатурку, оставшуюся еще со времен Палладио и хранящую на себе граффити XVII–XVIII веков.

Мудрено ли, что американцев потянуло на виллу Корнаро? Эта вилла с ее двухъярусной лоджией стала идеалом и прообразом множества вилл как в самой Атлантиде, откуда Гейблы родом, так и вообще в Соединенных Штатах. Когда-то идея палладианской усадьбы была занесена туда англичанами-колонизаторами как образчик европейского стиля и особенно пришлась по вкусу латифундистам Юга.

Итак, эти достойные люди живут теперь не просто на престижной вилле, а на вилле — прототипе миллионеров реплик, всех этих провинциальных особнячков и придорожных коттеджей *on the road* по всей Америке. Да и сам президент оной живет и трудится в здании палладианского стиля. Но там это вторично, подражание, куда ему до нас: вот мы живем в здании самого Палладио! Так что Гейблы вполне обоснованно утверждают, что из всех палладианских вилл их вилла — самая влиятельная в дальнейшей истории архитектуры.

Нынешние владельцы этих стен обладают симпатичным качеством — пиететом перед стариной и старыми фамилиями. В американской литературе этот синдром известен как «фитцджеральдов комплекс» новой денежной аристократии перед старой родовой. Он легко считывается — в том, что по комнатам как бы невзначай раскиданы



Бортолони, «Страшный суд». Роспись потолка виллы Корнаро. Фото авт.

Граффити XVI–XVIII вв. на штукатурке южной лоджии. Фото авт.

Фрагмент правого крыла виллы. Над дверью — аллегория Надежды. Ф. а. ►

Генеалогическое древо рода Корнаро. Аноним, кон. XVII в. ►



подушки с красивым гербом, но не Гейблов, у которых его нет, а графов Корнаро. И везде на столиках на виду стоят семейные фотографии в серебряных окладах, как это было бы у Корнаро и практикуется в аристократических гостиных *more nobilium*: разновидность культа предков и демонстрация преемственности поколений — это не просто фотографии, а современные лары. Гейблы ощущают себя, по-видимому, приобщенными к старой европейской семье. Надо заметить, что их простота в обхождении и отсутствие снобизма — черта действительно аристократическая.

Самое время немного рассказать о роде Корнаро. Родословная Корнаро (иногда Корнер) — одна из



самых древних в Европе, если не в мире; история этой семьи не только совпадает с историей Венеции от самого момента ее основания (в V веке н. э.), но и уходит дальше в глубь веков: по официальной легенде, Корнаро ведут свое происхождение еще от древнеримского патрицианского рода Корнелиев, *gens Cornelia* (Плутарх упоминает их наряду с Помпеями и Манлиями!).

Венецианская «Бархатная книга знатных семей» причисляет их к четырем самым древним, так называемым «евангелическим» (по числу четырех евангелистов) родам — это Джустиниан, Корнаро, Брагадин и Бембо. Иными словами,

семья Корнаро — одна из четырех семей-основательниц Венеции как города. Они патриции в самом прямом и древнеримском смысле слова *patritius*, которое идет от *pater*, отец (отечества): титул этот в Древнем Риме принадлежал только потомкам тех, кто некогда основал Вечный город.

В истории этой семьи не счесть сенаторов, посланников ко всевозможным державам (дипломатом является и ныне здравствующий Маркус Корнаро), адмиралов победоносного венецианского флота, военачальников; в их роду — девять кардиналов Священной Римской церкви, один патриарх Константинопольский и один Венецианский, а также епископы (род традиционно был очень привержен Святому Престолу) и прокураторы; были даже писатели. И все меценатствовали (в частности, Бернини ваяет «Экстаз Святой Терезы» для капеллы семьи Корнаро в Риме). Они породнены с некоторыми правящими династиями и с византийским императорским домом. В многотомной «Энциклопедии знаменитых итальянцев» о Корнаро — десятки страниц. О многих из них написаны монографии.

Эти люди в силу знатности их дома и заслуг перед историей были на запредельной высоте аристократической иерархии. Их почитали уже за одну древность рода, за один звук их имени, в силу чего к ним всегда прислушивались. Им удалось четырежды занимать дожеский престол (тем же Брагадинам — ни разу), и еще три дамы из рода Корнаро были догарессами, супругами дожей. Наиболее прославленный дож Корнаро — Марко (княжил с 1365 по 1368). Ему европейская цивилизация обязана тем, что он, убедив Папу Римского Урбана V снять эмбарго на торговлю с неверными, тем самым установил позитивный контакт с арабским миром (что привело к прогрессу в математике, философии, медицине и т.п.). Корнаро принял активное участие в предотвращении заговора дожа Марино Фальера, пытавшегося совершить цезаристский переворот, и тем самым спас республиканские устои государства. Кроме этого, он воевал с Египтом, завершил завоевание Крита и утвердил проект главного фасада Дворца дожей.



Помимо дожей, эта семья дала истории одну королеву: речь идет о знаменитой Катерине (правнучка упомянутого дожа, 1454–1510). Она была выдана замуж за короля Кипра (и, формально, Армении и Иерусалима) Иакова II Лузиньяна, последнего из легендарных крестоносных Лузиньянов, и таким образом стала королевой. Вслед за тем венецианские власти, после подозрительно ранней смерти короля и наследника, энергично провернули головокружительную аферу по присоединению Кипра к венецианским владениям.

← Дож Марко Корнаро, воображаемый портрет. Гравюра А. Нани, 1834

← Дож Джованни II Корнаро. Аноним, XVIII в.

← Портрет Кардинала Федерико Корнаро кисти Бернардо Строцци, ок. 1640. Музей дворца Реццонико, Венеция

Ганс Макарт, «Королева Кипра Катерина Корнаро принимает благодарность Венеции», 1873. Верхний Бельведер, Вена

И дож Марко в своей мантии, и королева Катерина присутствуют на вилле в облике статуй, которыми украшен главный зал. В нише налево, в адмиральских доспехах, мессер Джорджо Корнаро, тот самый, кто в 1551 году заказал свою виллу Палладио. Он активно участвовал в спасении Европы от турецкой экспансии, снарядив на свои средства целую боевую галеру для сражения при Лепанто, решившего судьбу европейской цивилизации (на что ему, кстати, пришлось потратить средств не меньше, чем на строительство виллы).



Кроме них, сей пантеон украшают собой еще трое Корнаро. Некто в сенаторском облачении с широченными длинными рукавами — это дипломат и государственный инквизитор Марко, женой его была дочь византийского императора Иоанна Великого IV Комнина от грузинской княжны Багратиони, а его дочь — будущая королева Кипра, Катерина. С мечом и булавой — брат королевы Катерины, именно он убедил сестру великодушно отдать Кипр родному городу, а не оставлять во владение себе и семье. Третий — военачальник, герой войн против Милана. Почему именно он удостоен чести здесь фигурировать — теперь неясно (какая-то семейная тайна?).

Помимо них приятно было бы увидеть здесь еще одну женщину из рода Корнаро, Элену (1646–1684), прославленную тем, что она стала первой женщиной в истории Европы, окончившей университет после невероятно сложного публичного диспута по философии. Ей даже собирались дать кафедру, но епископ Падуанский тому решительно воспротивился, сославшись на слова апостола Павла «жена да не учит!» (*mulieres non docent*). Это было в 1678 году. Элена, по мнению современников, была самой необыкновенной женщиной их времени. Она умела сочетать интерес к точным наукам (математика и астрономия школы Галилея) со склонностью к философии и литературе (автор нескольких сочинений самого разнообразного толка). Элена Корнаро была энциклопедически образована (помимо современных, знала три древних языка: латынь, греческий и древнееврейский), очень умна и красива. Любила петь, аккомпанируя себе на клавикордах (впрочем, играла еще на трех инструментах). Подобно принцессе Турандот у Гоцци, она в 11 лет сама себе дала обет безбрачия и потом отклоняла предложения руки и сердца многих, как она бы отшутилась, князей мира сего. Элена прожила очень короткую жизнь, но запомнилась надолго. Современники-интеллектуалы стремились удостоиться ее беседы и отзывались о ней с восхищением (одного из них больше всего изумляло отсутствие в ней тщеславия). Под конец жизни Элена стала монахиней-бенедиктинкой, посвятив себя помощи бедным.



Жаль также, что к этому избранному обществу не причтен достойнейший Альвизе Корнаро (1467–1566), которому Республика обязана сельскохозяйственным процветанием Террафермы, ведь именно он стал инициатором и идеологом начавшегося во времена Палладио «бума вилл». Салютисты почитают в его лице автора сочинения о средствах продления человеческой жизни, где впервые в европейской медицине в качестве панацеи от любой хвори пропагандируется голодание. Но места ему здесь не нашлось, и ничего не поделаешь — что ни Корнаро, то историческое лицо. На всех стен не напасешься.

Для Палладио и его миссии было бесконечно важно, что его заказчиком становится подобное семейство. Одно из самых древних и знатных в Венеции, крепко ассоциируемое с ее средневековым готическим прошлым, оно демонстративно присягнуло его, Палладио, классицистической программе.

...В этом колонном зале, в котором всегда разлит удивительно трепетный свет и где, к счастью, догадались обойтись без фресок, есть целых три крупных чисто архитектурных сюрприза. Вестибюль, через который сюда

← Парис Бордон,
«Портрет военачальника
в доспехах»
(предположительно
Джироламо Корнаро),
фрагмент, 1543.
Метрополитен,
Нью-Йорк

← Элена Корнаро-
Пископия. Гравюра
Томмазо Кардано из книги
по случаю ее кончины.
Падуя, 1686

← Якопо Тинторетто,
«Альвизе Корнаро»,
1565. Палаццо Питти,
Флоренция

Главный зал виллы
Корнаро. Cameraphoto



входишь, будто нарочно тесен после грандиозного многоколонного портала. Грамотный прием с узким вестибюлем призван на контрасте акцентировать зал. Вестибюль специально «душит», чтобы потом «отпустить», и чтобы зал прозвучал бы как залп из тугого ствола — так, чтобы случился архитектурный катарсис. Всё для того, чтобы вошедший, сделав два шага по залу, замороженно остановился, переводя дух. И именно то место, на котором он



замер, и является единственной точкой, с которой зал нужно лицезреть. Дело в том, что обе боковые двери, которые увидит вошедший, отсюда кажутся расположенными ровно посередине стены. На самом деле двери сильно смещены с оси относительно центра стены — только для того, чтобы оказаться, в угоду первому идеальному впечатлению, ровно между колонн. Но это впечатление возникает только в одной-единственной точке! Что подтверждает тонкое наблюдение Шпенглера и Вельфлина о «статичности ренессансной культуры» — интерьер производит наибольший эффект лишь с одного (правильного) ракурса.



В то время как архитектура готики или барокко, то есть неренессансная, разворачивается к зрителю только при движении в ней, она динамична, приветствует смену точек зрения. Искомый идеальный ракурс возникает ровно на втором шаге при вступлении в Зал. То есть рассчитан интерьер на посетителя, который должен замереть навечно, войдя сюда: остановись, мгновенье.

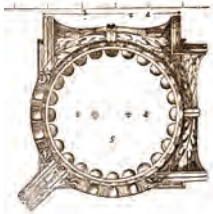
Вторая тайная изюминка, придающая этому пространству гармонию: высота четырех колонн равна расстоянию между ними. Впрочем, об этом сообщает сам Палладио в Трактате. Третья — в том, что творят эти самые колонны. По углам зала стоят четыре роскошные, мало того, обольстительные колонны ионического ордера. Обратим внимание на волюты капителей, угловые

←→ *Капители ионических колонн главного зала. Фото авт.*

Главный зал виллы Корнаро. Фото авт.

Ионическая капитель, угловое решение. Рисунок Палладио из Трактата, IV, XIII ▶

Семипролетный мост и южный фасад виллы Корнаро, выходящий к реке. Фотография 30-х годов XX в. ▶



локоны которых развернулись друг к другу и в гипнотическом порыве возбужденно тянутся один к другому, будто хоботочками. Казалось бы, мелочь, кунштюк, но до чего животворит весь тонус постройки. «Бог — в деталях», — как совершенно справедливо заметил Флобер.

У виллы Корнаро есть также три патологии. Первая: главный фасад повернут не к реке (на нее смотрит задний), а к проезжей улице. Это странно, учитывая мнение самого маэстро о принципах усадебного зодчества: он предписывает разворачивать дом лицом к воде. Вторая: противореча сам себе, Палладио строит виллу ввысь и делает дом двухъярусным, хотя сам вслед Л.-Б. Альберти утверждал, что вне города вертикальный формат совершенно не обоснован и лишен смысла, «поскольку мы (как это бывает в городе) не ограничены здесь общественными стенами и соседними строениями». В сельской вилле целесообразен один этаж (правда, то, что он имеет в виду под одним, фактически три: он не считает за этажи нижний подсобный и мезонин. До сих пор на Западе отсчет этажей идет со второго, по-нашему, этажа, который и называется «первым»). Надо полагать, подобная структура с двухъярусной лоджией объясняется, скорее всего, вмешательством заказчика, падкого до патетики и желающего себе не ферму (*villa dell'utile*), а «загородную резиденцию» (*residenza di campagna*). На



что указывает и то обстоятельство, что двухъярусная лоджия подхватывает и воспроизводит типологию венецианского готического палаццо с двух бельэтажами, хоть и претворяет ее в ренессансном ключе, как бы переводя на хорошую латынь готические варваризмы. При этом сохраняет ту же легкость, которая отличает кружевные готические аркады. Подобно им, здесь

колоннады опираются одна на другую безо всякого тектонического напряжения.

Действительно, по типологии здания, структуре и декору это не совсем «усадьба», а скорее отдельно стоящий «дворец-палаццо», — только за пределами города, подобно вилле Ротонда. Не вилла, по совести, а фасонистый «летний дворец»; Вас. Ив. Баженов в этом смысле очень точно называл такие загородные постройки Палладио «увеселительные дома». Отсюда ее третья патология — при ней нет хозяйственных пристроек. Они сократились до двух крыльев, где поселена прислуга.

Резиденция «великолепных синьоров» хочет произвести впечатление полной аристократической отрешенности от земных нужд. Но между нами, верхний этаж отведен-таки под хранение зерна, а нижний — вина; кроме того, вилла снабжена каминными в каждой комнате — значит, это дворец, в котором живут круглый год, не летний коттедж для игры в теннис или серсо. За этим зданием кроется особая философия жизни: я не в городе, но и не в деревне — я сам себе город. Вообще, любая вилла объединяет в себе преимущества городской и деревенской жизни, не будучи ни городом, ни деревней — «внутри дома тешимся столиц увеселеньем», как выразился об усадебной жизни Державин.

Комфорт, предоставляемый городской цивилизацией, всегда наличествует на вилле (вспомним принцип «*rus et lux*»). Все то, что призвано обеспечивать вполне столичные удобства — под боком, но сервировано как можно незаметней, задрапировано с небрежной искусностью носителя тоги. Презренные нужды хозяйства не вхожи в патрицианский кругозор.

Несмотря на то что у заднего фасада на лугу демонстративно растет что-то вроде капусты, это одна из самых эстетских вилл Палладио. В ней он как бы забывает о низменной жизни: вместо хозяйственных флигелей по обеим сторонам господской половины идут крылья для прислуги. Причем они примыкают к господской по-



Пьетро Лонги, «Дама, принимающая кавалера», ок. 1750. Национальная галерея, Лондон

Розальба Каррера, «Портрет Екатерины Сагрето-Барбариго», ок. 1735. Галерея старых мастеров, Дрезден ▶

«Утренний туалет». Рисунок атр. Ф. Гварди, 1770-е. Частная коллекция, Венеция ▶



ловине как-то слишком плотно. Эта деталь планировки не сразу бросается в глаза, но языком архитектуры проговаривается о том факте, что в венецианской (и древнеримской) традиции аристократы постоянно были окружены роем слуг (на материке да и в остальной Европе их было принято держать несколько поодаль). Впрочем, речь не идет о простонародье, рабочих да крестьянах. Прислуга была особой категорией людей при семье: конфиденты, компаньонки и наперсницы. В те времена под словом «*famiglia*» (семья) имелись в виду, помимо собственно круга ближайших родственников знатного человека, также его слуги и приближенные — домочадцы, которые именовались как «*familiari*». Вышколенные под характер господ, они служили семье поколениями: потомственный привратник-мажордом-дворецкий, потомственный управитель-эконом, потомственные горничные, кухарки, конюхи, истопники, — и на этой доверительности господ и слуг будут построены эскизы многих комедий Гольдони. Умельцы на все руки, слуги были горазды дать дельный совет, развеять скуку, приладить шиньон к прическе, вовремя поднести барыне нюхательный табак и выслушать ее ворчание; они же были незаменимым громоотводом для истерик (их можно со сладострастием бранить, бить по щекам и тиранить: «Ишь, бестия! Поди вон, грубиянка!»). И кому, как не им, поверять дела сердечные? Они были переносчиками слухов и новостей, ходячим средством информации, вовремя и ловко подслушанной. От них хозяйка узнает новый сальный анекдотец, чтобы фыркнуть: «Фи, какой

люди вздор несут, а ты повторяешь». — «Виновата, ваша милость», — реверанс и лукавая улыбка. А на что были смекалистые да ясновидящие! И погадать госпоже, и подсказать простейшее решение, и занять своей болтовней.

И кто как не они сумеют найти достойного утешителя скупающей хозяйке? Они незаменимы в интрижках: раз узнают новости про новых щеголей проездом через город и будут расторопны в устройении дела. «Передай-ка



колечко тому приедем молодому господину, да раз-
узнай, где остановился, а коли догадаешься подстроить
свидание, получишь такое же», — понизив голос, на-
ущает барыня свою деловитую служанку, прихорашива-
ясь перед трюмо поутру. И они догадывались. И потом,
в семейных бурях, кто, как не они, изворотливо най-
дутся, выручат хозяйку, оказавшись очень кстати при
сценах, и так поддадут, что вот уже улажен инцидент?
А сговорчивые миловидные служанки, те и подавно не-
заменимы для манипуляции уличенными мужьями —
самый действенный аргумент, дабы заставить ревнива
сконфузиться и впредь помалкивать!

На нашу картинку наслоились, признаться,
черточки быта XVIII века. Это все из-за рокайльных
фресок. Хотя как далеки прозрачные призраки с фре-
сок Бортолонии от вирильности статуй в колонном зале!
Чинквеченто исповедовал другой стиль жизни — пы-
шущий, полный сил и без особых тонкостей, — тон-
кости расцветут в Европе к XVIII веку, который станет
веком утонченности в самом прямом смысле слова:
считалось даже, что аристократу положено быть ра-
финированно-миниатюрным и чуть слабонервным,
и отнюдь не к лицу — высокорослым детиной, это-де
удел мужиков, мы же — тонкая кость... «У них косая
сажень в плечах, ибо неряхи и возятся в навозе и про-
чих удобрениях, и оттого так хорошо растут, подобно
всяким там злакам, а мы чистюли, мы моемся часто,
и потому утончаемся с каждым поколением...» Таков
был официальный тезис вырожденцев. Удивительно,
но именно этот аргумент (слово в слово) в оправдание
аристократической subtilitas выдвигает философ
Джамбаттиста Вико в своем трактате «Новая наука»
1730 года. Но это будет уже в эпоху запредельной гра-
циозности рококо, когда европейская культура воист-
тину изошрится до предела. И конец этой утончен-
ности — где тонко, там и рвется — положит совсем
скоро французская Революция. А пока, в эпоху Пал-
ладио, все было с точностью до наоборот: вспомним
обжору, балагура и неумного женолюбца Аретино!

«Не вырождается»,
Фронтиспис муз. драмы
«Сулла» Д. Фрески.
Венеция, 1683 ▶

◀ ▶ Франческо Гварди.
«Званный вечер на вилле
Градениго», фрагмент,
1790. Музей Коррер,
Венеция

Тициан, «Джироламо
Корнаро с соколом», 1523.
Музей Джозлин, Омаха

Аластер, «Денди
гильотин». Иллюстрация
к «Манон Леско», 1928





О том же говорят нам портреты бородатых венецианских патрициев солидной комплекции и пышно-тело-грациозных патрицианок Веронезе, Бордоне и Пальмы. Какая пропасть отделяет эту эпикурейскую здоровую аристократию от манерных маркизов *ancien régime*! Ее нравы просты и скабрёзны, страсти сильны и разгульны, жизнелюбие бьет через край. Этика у них на нуле, и этикет только зарождается. Совпадение ли? в годы возведения виллы Корнаро пишется первый европейский учебник правил хорошего тона и благовоспитанности — трактат «Галатео, или О нравах», призывающий дворян к обходительности, соблюдению приличий и закладывающий базовые каноны поведения в обществе. «Не стоит, после того как вы высморкались в платок, туда заглядывать: маловероятно, что вы там найдете жемчуга или рубины», — наставляет автор «Галатео»...

И хотя в людях Ренессанса еще бурлит почти животная, ничем не скованная стихийность и им мало дела до правил, эпоха на излете, и Корнаро уже указали бы на дверь таким буянам, как Аретино. Среди этих четырех колонн с реверансом хоботочков уже витает призрак XVIII века, столетия фанатичного этикета и мелочного педантизма. Века, по-своему героического, с его воспаленными понятиями о чести и бесчестии. И с обостренным чувством непричастности к простому народу. С настолько обостренным, что даже в Италии в XVIII веке аристократия заговорила по-французски — затем, чтобы провести окончательную черту между собою и «ними».



ПУТЕШЕСТВИЕ ШЕСТОЕ

Вилла Бадозэр,
или
Первая заповедь
искусства
1554–1557





При проектировании виллы перед Палладио стояла двоякая цель: угодить тонкому вкусу амбициозных венецианских господ и одновременно не упустить из виду конкретные задачи земельного хозяйства, к которому, мы помним, венецианцев с начала XVI века подтолкнули нужда и роковой ход времен.

Но, начав «копаться в земле», горделивые венецианские синьоры желали держать лицо подальше от грязи, — так сказать, соблюсти статус. Палладио понимает это, и в ход идет простой и беспроектный прием: вилла возводится на высоком постаменте, будто на пьедестале, что в прямом смысле возвеличивает здание, придавая ему налет гонористости (соответственно рангу хозяев). А заодно и кстати высвобождает место для вспомогательных хозяйственных помещений внизу, под постаментом.

От здания виллы расходятся хозяйственные пристройки, так называемые *баркессы*. Но всё утилитарно-функциональное у Палладио умело скрывает свою «вульгарную» натуру. Для этого у него наготове другой прием. Рабочие подсобки вживляются в общий ансамбль с господским домом, как бы подпевают ему своими колоннами. В центре картины — изумительный портик со стройным ионическим ордером, который задает тон колоннам «необходимых помещений», как называл их Палладио. От портика идет волна благородства и разливается на конюшни, каретные сараи-ремизы, кузницы, мастерские и амбары. Все это вбирается в единый рисунок. Но не без иерархии.

Хозяйственные баркессы хоть и приближены к барскому дому, де факто не являются его частью и держатся на дистанции, как бы говоря: мы с ними совсем не «под одной кровлей». Господский корпус остается в гордой изоляции, во всей своей монументальности. Над горизонтальными рабочими руками высоко поднимается устремленный в вертикаль центр виллы, всему голова. И все же композиционно усадьба смоделирована как единое тело.

Со всем уважением к сословной субординации, Палладио, тем не менее, пытается многими своими проектами навязать мысль, что всякая деятельность, даже считающаяся низкой, пройдя очищение классическим, становится высокою. Лесть классической архитектуры играла и на руку вынужденной связи патрициев с землей, что облегчало адаптацию гордых сынов Царицы морей к столь непривычной для них роли помещика и земледела. Архитектура со всеми ее триглифами-метопами да архитравами выглядела столь героической, что у зрителя тотчас всплывал в памяти античный рассказ о высокородном Цинциннате, который удалился от политики в свое поместье. Когда в трудный момент к нему явились посланцы из Рима с просьбой принять диктаторские полномочия над Вечным городом, они застали его среди грядок, и он произнес сакраментальную фразу: «Ах, если б вы знали, дети мои, какие я собственноручно вырастил овощи, *olera nostris manibus instituta*, то вы перестали бы досаждать мне своими постылыми предложениями!» Даже странно, что фрески на столь ценный для идеологии виллы сюжет мы до сих пор не встречали на стенах здешних усадеб. Впрочем, в одном из венецианских замков существовала фреска на тему события того же рода: она изображала добровольное отречение от престола всесильного императора Карла V Габсбурга в 1558 году, немало поразившее современников.

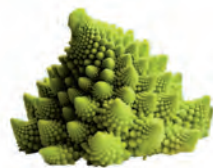
Велеречивая архитектура лоджии своевременно придает постройке древнеримский авторитарный акцент. Тут уместно будет огласить то, о чем шепчет архитектура, — о по-



Вид на виллу с проезжей дороги. Фото авт.

Гравюра из сборника афоризмов «*Emblemata Saecularia*» братьев де Бри. Франкфурт, 1596

Капуста романеско (римская). Форма романеско — естественный фрактал: каждый бутон состоит из набора меньших бутонов, организованных в форме еще одной логарифмической спирали. Количество спиралей в соцветии романеско аппроксимируется числами Фибоначи (из энциклопедии)



Йозеф Хейнц-младший, «Венецианские сенаторы на Лестнице гигантов Дворца дождей», 1678. Городской музей изящных искусств, Аугсбург >

Венецианский дож. Раскрашенная гравюра, XV в. >



вальной мании величия, коей подвержены были знатные венецианские семейства (Бадозр — не исключение). Все они вели свою родословную от древнеримской знати. Венецианские аристократические семьи почитали себя не меньше как потомками патрицианских фамилий Древнего Рима, якобы уцелевших во времена крушения Империи и эмигрировавших в Лагуну: Марчелло происходят от Марцеллусов, Корнеры от Корнелиев, Лореданы от Лауретанов. Как мы помним по вилле Корнарро, существовало четыре так называемых «евангелических семейства». Кроме этих, самых древних, вторыми по старшинству считались роды, называемые «апостольскими» (ибо их было двенадцать). Это, кроме Бадозров, — Санудо, Контарини, Меммо, Морозини, Дандоло,

Полани, Фалиер, Градениго, Тьеполо, Микьель и Бароцци (из них четыре последних не угасли до сих пор). Однако Бадозры подавляли всех своим богатством, вошедшим в поговорку («*pien com'el Badoer*»), и исторической значимостью. Они семь раз занимали дожеский престол (их опережают только Контарини — восемь) и на этом посту в решающие годы становления Республики сделали немало для ее судьбы.

Правда, хозяин виллы, Франческо Бадозр (1512–72), известен лишь как заказчик Палладио, но одним из его предков был дож Анджело Партечипацио, прославивший свое имя в исторической защите города от посягательств каролингского короля Пипина, сына Карла Великого, осадившего в 809 году совсем молодую Венецию, но вынужденного ввиду разгрома своего войска снять осаду. После чего он смиренно попросил посетить город в качестве частного лица (редкий случай в истории осад), чтобы просто полюбоваться. Венецианцы не стали отказывать королю



в этом удовольствии, и после осмотра города он театрально бросил в воды лагуны свой скипетр, призвав гнев Господен на всякого, кто впредь вознамерится взять Венецию силой. При Анджело была выпущена первая венецианская монета, центром города стал Риальто, был заложен фундамент Дворца дожей (в первой своей версии — крепость), а Большой канал решено было сделать главной артерией, делящей надвое архипелаг островков. Можно сказать, Анджело придал лицу Венеции его основные черты.

Следующий дож из того же клана, чуть было не ставшего наследной династией, Джустиниано, поднял престиж Венеции так высоко, что византийский император попросил помощи венецианского флота в экспедиции против сарацин. При нем же и по его почину произошло поворотное событие венецианской истории — тайный вывоз из Александрии мощей евангелиста Марка (828 год). Следующий предок-дож запутался в интригах, и чуть было не погиб от заговора. Еще один, Орсо, пытался очистить Адриатику от славян-пиратов и взял в жены внучку византийского императора Василия Македонца. От этого союза и ответвились Бадозэры, поэтому на их гербе красуется византийский двуглавый орел. Породнены были Бадозэры и с Марко Поло: знаменитый путешественник в 1300 году берет в жены Донату Бадозэр. Далее идут магнаты-меценаты, олигархи-гегемоны, высшие сановники государства, со всеми отсюда вытекающими интересными последствиями.

Но, как ни привилегированно столь заоблачное положение, и оно сопровождается известными обязанностями. Назвался потомком древних римлян — изволь насаждать латинскую цивилизацию. На этих землях после тысячелетнего варварства было чем заняться. Так что Бадозэры, как и другие патрицианские семьи, на отдыхе в деревне оставались как бы на государственной службе.



Дожд Анджело Партечипацио, предок Бадозэров, воображаемый портрет. Гравюра Антонио Нани, 1834

«Венеция в рыбьем глазе», гравюра с фронтисписа книги Дж. Франко «Нравы и наряды венецианских дам». Венеция, 1610

Поместье располагается на южной границе материковых владений Серениссимы, в направлении Равенны, в туманных и меланхолических равнинах дельты реки По. В 1554 году сенатор Франческо Бадоев наследовал огромную земельную территорию в этих палестинах от своего шурина. Тогда она представляла собой грустное зрелище: заболоченные низины, заросшие сорными травами. Бадоев предстояло в прямом смысле поднять целину, и через полвека титанического труда (мелиорация, дренаж, ирригационные системы) у болот были вырваны земли, засеяны и превращены в плодоносные пахотные нивы. Вилла перенесла на себя центр экономической жизни целого региона, и тем же крестьянам легче было взять кредит у Бадоевых (венецианская политика на Терраферме была прообразом того, что сейчас бы назвали «социальные программы»), нежели обивать пороги по инстанциям.

Не менее важна была их культуртрегерская миссия — венецианцы несли новые (точнее, прочно забытые старые) нормы общежития. Последние базировались на приоритете римского права и принципах, которыми был бы доволен республиканец Катон и хранителями которых считали себя венецианские синьоры.



Эмблема «Академии Бесплодных». Гравюра Томмазо Кардано. Падуя, 1686

Вельможу должны составлять
Ум здоровый, сердце просвещенно;
Собой пример он должен дать,
Что звание его священно,
Что он орудье власти есть.

Державин





Все это имеет прямое отношение к выбору архитектурных форм.

Надо представить себе чувство, которое испытывал человек с окраины венецианского мира, когда перед ним вдруг выросло подобное вдохновленное Античностью видение, как вилла Бадозеров. В вертикалях колонн всегда заложен римский императив дисциплины, высшего порядка. Ордерная регулярная архитектура и есть синоним закона, поскольку она строится и живет по определенным канонам. В отличие, скажем, от архитектуры средневековой, у которой предписаний нет вовсе: там даже все капители были разные, и разный цвет колонн, буйствует пластилиновая лепка объемов и какая-то растительная анархия.

Самое неожиданное, чем вилла, как оплот власти на местах, отличалась от цитаделей власти средневековой, — это ее открытость, незащищенность. Вспомните замки с их толстыми стенами, рвами с водой и подъемными мостами. И, тем не менее, эти колонны защищали не хуже крепостных стен.

Подобная архитектура без «бицепсов» очевидно не приемлет феодального культа грубой силы, средневе-



ковой топи беззакония и галло-германского права с его судилищами и ордалиями, о которых было свежо еще предание (самый распространенный девиз на геральдических щитах баронов: *Dieu et mon droit!* — Бог и мое право!). Подобно тому, как семейство Бадоев мелиорировало эти заболоченные земли, проведя искусственные каналы, мелиорации подверглись и нравы: граждане Венецианской республики начинают привыкать к единым для всех законам.



Бадоев не нужны толстые стены. Теперь здесь обитают носители совсем другого, адвокатско-правового, сознания. Население Венето радо было сменить невежественное и сумасбродное местное рыцарство на законначалие венецианцев. Макиавелли свидетельствует, что нобили-бароны ненавидели венецианцев, зато простой люд и среднее сословие всей душой присягали им. И этот весьма важный республиканский аспект новой власти следовало подчеркнуть архитектурой: не случайно вилла Бадоев в демонстративном порядке строится на руинах средневекового укрепления, замка прежних властителей. Последнее обстоятельство Палладио акцентирует в своем Трактате: «Расположена на небольшом холме и омывается рукавом Адидже, как раз там, где в старое время находился замок Салингуэрра да Эсте, шурина Эццелино да Романо» (имена внушавших ужас тиранов-кондотьери XIII века, владык окрестных земель). Аллюзии Палладио ясны: упомянутые господа вряд ли построили бы себе столь открытый павильон. Макиавелли, свидетель этой исторической метаморфозы на севере Италии, хвалит венецианцев за их политическую мудрость и объясняет во всеуслышание, что частные замки воздвигает лишь тот,



← Северный фасад виллы Бадоев. Сатерphoto

← Из фресок виллы Пойяна. Фото авт.

Стены Монтаньяны, регион Венето. Фото авт.

Титульный лист сочинений Никколо Макиавелли, 1550

кто боится собственного народа, ибо против внешнего врага в них нет большой пользы, по сравнению с укрепленными городами. Зато нет крепости лучше, чем не быть ненавистным своему народу; в противном случае, какие стены ни возводи, все пропадешь.

Отныне сиятельные синьоры Бадозэр — викарии венецианской власти, юридические гаранты нового, но гуманного порядка, который становится зримым благодаря этим безоговорочным колоннам: так вступает в силу новый закон. Хотя и чувствуется тут властная нотка, но она смягчается открытостью лоджии, не становясь спесивой. Это идеологически отсылает к открытости дворца дождей в Венеции, который, будучи резиденцией верховной власти, также отнюдь не был неприступным бастионом о зубцах и бойницах. Своим беспрецедентным для средневековой архитектуры кружевным фасадом из аркад он постулировал прозрачность конституционной власти и республиканские ценности правления.

Облик жилого дома вне городских стен получает в исполнении Палладио удивительную черту: он — сама миролюбивая незащищенность, у него даже в мыслях нет держать осаду. Палладианские виллы начисто лишены милитаристской суровости баронских фортеций — они и без того уверены в своей силе. И, как видим, их долговечность подтверждает их правоту. Парадоксальным контрастом к руинам неприступных замков, незащитные «хрупкие палаты» (*«delicatissimi palagi»*, как называл Триссино подобную несредневековую архитектуру) оказались крепче всех твердынь и стоят до наших дней, не разорены и не разрушены. Скажут, что причиной такой уверенности в завтрашнем дне была упомянутая уже стабильность, которую Венецианская республика оказа-



Площадь Святого Марка. Аноним, нач. XVI в. Иллюстрация к трактату «О правительстве города и синьории Венеции». Музей Конде, Шантильи

Микеле Санмикели, бастион форта Св. Андрея в венецианской Лагуне, 1543–59. Фото авт.

Вилла Бадозэр. Cameraphoto ►

лась способна обеспечить своим землям на протяжении нескольких сотен лет. Но есть тому и одно более метафизическое объяснение.

Залогом бесстрашной открытости архитектуры вилл было не столько мудрое правление, а еще один тонкий аспект. Он с трудом поддается артикуляции. Послушаем, что говорит П.П. Муратов о венецианских крепостях, которые строил специалист по военным укреплениям Санмикели: «Везде, где лев Сан Марко грозил врагу или был им угрожаем — в Далмации, в Истрии, в Фриули, на Корфу, на Кипре, на Крите, — Санмикели воздвигал или перестраивал бастионы, форты, цитадели, равно удовлетворявшие требованиям войны и вкусам изящества. Венеция, благодаря ему, господствовала над Востоком не только крепостью стен, но стройностью их пропорций». В точку.

Вилла Бадоев, одиноко стоящая на кромке венецианского домена, посреди бескрайних долин между реками По и Адидже, на отшибе империи, не была защищена «крепостью стен» и вообще ничем, кроме «стройности пропорций», кроме своей гармоничной красоты.

Настоящая героичность этой архитектуры — в убежденности, что красота непререкаема, что она несет в себе закон. В определенном смысле классическое здание не столько здание, сколько принципиальное высказывание.

Феномен подчинения человека диктату суверенной красоты — отдельная непростая тема, и в линиях Палладио с его «ослепительно стройными» (Ахматова) колоннами, заложена большая власть. Именно потому, что в них заключен закон гармонии, идти против него преступно, как против любой *легитимной власти*, и это чувствует человеческое сердце. В данном случае власть этих колонн легитимирована Абсолютом (красоты). Так что в безразлично-спокойном тоне колонн звучит императив более властный, чем любое приказание.





Ахматова называет в одном царскосельском стихотворении наготу *нарядной*: «Такой нарядно обнаженной». Можно было бы сказать «победно». Посетителя виллы Бадозэр встречают два вечно обнаженных тела, мужчины и женщины. Собственно, сама вилла Бадозэр является метафорой Обнаженности. Это — аргумент культурной власти: для того чтобы быть долговечной, она должна быть прозрачной, непотайной, голой, как правда (мы сейчас говорим о власти политической). Победной она становится, когда располагает достоинством красоты. Не потому ли Джорджоне и многие другие венецианские мастера вслед за ним так любили писать победную обнаженную натуру на лоне природы?

Итальянский студиозус Марио Прац пытался нащупать причины этого явления, объясняя, почему палладианство так прижилось в Англии: «Та самая аристократия, которая присягнула идеалу джентльмена из “Придворного” Кастильоне, обнаружила для себя точный внешний и вещественный эквивалент ему — в спокойствии и чистой упорядоченной белизне палладианских фасадов. Строгая симметрия и уравновешенность в поведении индивидуума и — здания, которое является материальным продолжением его характера и которое стало как бы его идеальным лицом; фасад будто моделировал

Курдонер виллы Бадозэр с одной из баркесс. Фото авт.

Павлин. Риза. Тигр ▶

лицо истинного джентльмена, — такой же торжественный, непроницаемый, но при этом приветливый (парадокс, который заложен в так называемом традиционном английском характере). Фасад ясно-безмятежный, но не смеющийся, — смеху был вынесен приговор как плебейской развязности, и в этом — истинная причина, почему в Англии барокко не смогло привиться... Палладианский фасад был для английской аристократии тем же, что белоснежные мундиры для австрийского офицерства, — символ моральной иерархии, феодализм, выкристаллизовавшийся в хладнокровие геометрической абстракции, разновидность некой осязаемой формы бесконечности, которая всегда сопутствует человеку в белом».

Облекшись в сакральный белый, колонны, особенно в глуши, производят своей строгой стройностью и белизной гипнотически-завораживающее воздействие на души. Сценография и цезура этих колонн и мягко стелющихся ступеней лестниц в медленно-торжественной каденции коронационного марша способны подспудно стигать любую волю, внушая послушание.



...по рукам бежит священный трепет,
и несомненна близость божества.

Бродский



Воспитательная функция, которую приписывает красоте Платон, была одним из мощнейших средств венецианской пропаганды и способом удержания власти аристократией. «Гармонии таинственная власть...» Венецианцы раньше всех поняли, что аксиоматичность красоты, те самые «благородная простота и спокойное величие», в которых Винкельман усматривал идеал классицизма, — эффективно разящее оружие, разновидность психической атаки. Классическая красота непререкаема, чем вызывает детскую и боязливую почтительность в душах.



Блейк в знаменитых стихах о завораживающей красоте тигра неожиданно упоминает его *fearful symmetry* — «устрашающую симметрию». Симметрия — вот что самое страшное в отнюдь не безопасном тигре,

по парадоксальной мысли Блейка. Такой же трансцендентно страшной была власть Венеции, тонко транслируемая в мир от симметрии этих белоснежных гармоничных колонн. *Amorosa paura*, обронил как-то Петрарка, «любящий страх». «„Красота страшна“, — вам скажут», и это задушевное устрашение культурой, оказывается, способны ощущать и самые неподготовленные, казалось бы, сердца.

В одном рассказе Борхеса повествуется о варваре, который при осаде Равенны, покоренный красотой ее классической архитектуры, переходит на сторону римлян и начинает сражаться за город, штурмуемый его же сородичами. «Он явился из непроглядных чаш кабана и зубра, был светловолос, храбр, простодушен, беспощаден и признавал не какую-то вселенную, а своего вождя и свое племя. Война привела его в Равенну, где он увидел то, чего никогда не видел раньше или видел, но не замечал. Он увидел свет, кипарисы и мрамор. Увидел строй целого — разнообразие без сумятицы; увидел город в живом единстве его статуй, храмов, садов, зданий, ступеней, чаш, капителей, очерченных и распаханых пространств. Его — я уверен — потрясла не красота увиденного; оно поразило его, как нас сегодня поражают сложнейшие механизмы, чьего назначения мы не понимаем, но в чьем устройстве чувствуем бессмертный разум. Может быть, ему хватило одной-единственной арки с неведомой надписью вечными римскими литерами. И тогда Дроктульфт покидает своих и переходит на сторону Равенны. Он гибнет, а на его надгробии выбивают слова, которых он, скорее всего, не сумел бы прочесть:

Он ради нас пренебрег милыми сердцу родными,
Новой отчизной своей нашу Равенну признав.

Он был не предателем (предатели обычно не удостоиваются благоговейных эпитафий), а прозревшим, новообращенным».



...Если бы в 1557-м на новоселье к Бадозрам заглянул кавалер Пойяна, то, смерив глазами импозантные портики да колонны, подумал бы в сердцах: «Увольте, да нужны ли, право, эти мощные колонны сугубо древнеримского ордера для поддержания, между нами, не такого уж и тяжелого фронтона? К тому же — внутри они из кирпича, то есть только “притворяются” классическими колоннами... Фасонисто, нет слов! Чего не сделаешь, чтобы польстить себе! А полукружия “баркесс” на самом деле тоже чисто декоративные, поскольку никуда не ведут. На лбу написано — театр и маскарад! Ох уж мне эти венецианцы, — сплошь церемонии да пустая торжественность; даже объятья портиков, радушно принимающие дорогих гостей, отдают немного лицемерием. Правильно говорил монсеньор Делла Каза, венецианцы погрязли в формализме этикета, они даже между собой общаются вечно в третьем лице и рассыпая титулы, и словечка в простоте не скажут: “Его сиятельство соблагоизволят удостоить чести...” Ох, далеки они от природы! Театр, театр и маскарад!»



← Пьетро Перуджино,
«Аполлон и Марсий»,
1495. Лувр, Париж

← Коллаж автора

Джандоменико Тьеполо,
«Любезник», 1791.
Национальная галерея
Канады, Оттава

Наряду с большинством вилл Палладио, вилла Бадозэр — ответ на одинокий вызов философической виллы Пойяна. И тут настало время поговорить об одном аспекте, бесконечно важном для понимания феномена Палладио, последующего классицизма и философии культуры как таковой.

В отличие от искусительной простоты Пойяны с ее чисто модернистскими правдолюбием и искренностью, вилла Бадоеэр провозглашает нечто в корне противоположное. Для философии классицизма (среди основателей которого стоит Палладио) такие вещи, как этикет, искусство и вообще вся культура, не имеют никакого отношения к так называемой природе. Более того. Культура, создающая свою автономную природу, принципиально природе враждебна. Законы матери-природы немилосердны, это рождение и исчезновение:

Но механично и бездушно
Природы косной колесо.

Михаил Кузмин

Человек борется с природой во имя культуры. Культура противопоставляет ее досадному круговороту долговечность шедевра: она за рождение, но против смерти. Природа вся зиждется на закономерностях, искусство — на исключениях; природа — на здоровых инстинктах, искусство — аномалия, «смешной недуг», по слову Баратынского. Искусство не вытекает ни из природы, ни из велений разума, ни из понятий добра и зла, оно — чистая блажь и «живет по собственной природе».

«Воистину, есть что-то божественное в его строениях, такова власть большого поэта, который из правды и лжи творит нечто третье, завораживающее нас своим замештванным существованием», — говорит Гёте о Палладио. Искусство не имеет отношения и к правде. «Искусство не имеет дела ни с правдой, ни с неправдой, но с особым познанием, основанным на фантазии», — объявляет Сфорца Паллавичино в XVII веке. Свой тезис иезуит Паллавичино будто почерпнул у Джордано Бруно, поделившегося этим открытием в одном трактате по магии, говоря, что «вымышленный образ обладает собственной правдой». Сфорца Паллавичино тонко добавляет: «Если в задачи поэзии входило бы казаться правдой, она стала бы носительницей лжи». Великий итальянский философ Вико изрек: «Поэты оттого-то и избегают принятых форм правдивого, что, прилепляясь к мнимостям, парадоксальным образом достигают

Луджи Серафини, заплыл деревьев из «Codex Seraphinianus», 1981 ▶

Столовые приборы эпохи рококо. Дизайн Ф.-Кс. Хаберманна. Гравюра И.Г. Хертеля. Аугсбург, ок. 1750 ▶

«Перевернутый мир, mundus inversus». Мозаика на полу собора Санта-Мария-э-Донато. Мурано, XII в. ▶

Крыши Венеции. Фото авт. ▶



высшей степени истины». Свобода художника рождается из некоей третьей этической стихии, в которой нет ни правды, ни лжи в привычном виде. Это и есть основная норма этикета в профессиональном искусстве, а также первый закон настоящего театра. «Правда иногда может быть неправдоподобной», — разглашает классицист Буало главное правило поведения правды в поэзии. Искусство совершает с правдой то удивительное превращение, когда правда перестает быть правде подобной и начинает жить сама по себе, не будучи подобна уже ничему. Это и есть состояние свободы.

Свобода лишь тогда благо, когда имеет дело с прекрасным, своим синонимом. Блажь и есть свобода в чистом виде. Философия блажи — или, если угодно фантазии — самая трудная, потому что не может быть оправдана и объяснена: на то она и блажь. Однако культура держится «великолепьем небылицы». И самые долговечные ее памятники в своей основе и часто по форме сущая блажь, будь то эпическая блажь Гомера или вполне сознательная и принципиальная блажь Гоцци, Гофмана, Гоголя, Готье и ван Гога.

Лучшим примером монументальной блажи является та же Венеция, родина Бадозров. Вся Венеция — одна колоссальная блажь. Кто-то говорил, что после Венеции нужно бы попробовать строить в воздухе. Воистину, есть в ней что-то противоестественное. Дворцы с кружевными лоджиями, мраморные храмы в резьбе, тонкие колокольни, увенчанные статуями, и все на зыбкой пленочке воды. Гумилев справедливо задается вопросом, не мираж ли: «Может быть, это лишь шутка?»



Иными словами, искусство — всегда противоестественно. Недаром слово «искусственный» (ненатуральный) образовано от «искусства». Ведь в жизни мы не говорим стихами, как заметил один персонаж у Мольера. Да что Мольер! Вон наш родной Смердяков: «Это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами, кто ж на свете в рифму говорит?» Это, в конце концов, трудоемко и нефункционально. Среди окружающих нас животных, существ вполне естественных, детей матери-природы, нет почему-то ни сумасшедших скрипачей, ни мечтающих об Абсолюте философов, ни архитекторов, выдумывающих все новые орнаменты на никому — по крайней мере, жизненно — не нужный бельведер или с радости сажающих резного конька на новехонькую избу. Да и воют животные без контрапункта, одеваются они не по моде, а как кушать, так без всяких кулинарных рецептов, и прибором они тоже не пользуются. Они все это находят необязательным, даже смехотворно излишним. Вторичным. Есть гипотеза: с точки зрения животного (а также «людей, близких к природе»), культура чужда природе и органичности. Все это выкрутасы, выдумки. Возьмите Данте; вместо того чтобы просто сказать «мне было 35 лет», придумывает все эти «земной свой путь пройдя до половины». А Пушкин? Не сообщит попросту «мой дядя умер», а накрутит очередные французские идиомы про «уважать себя заставил»... Далекий, далекий брат художник от натуральности. «Они *искусствизируют* природу» (*ils artializent la nature*), по меткому выражению Монтеня.

Когда мы называем искусство чудом, то именно в буквальном значении слова, поскольку чудом зовется то, что не объясняется никакими законами природы. Это попрание физических законов. Искусство есть манифестация присутствия чуда (сверхъестественного = противоестественного) во Вселенной. Однако чудо искусства есть попрание физических законов не простым их отрицанием, но путем создания других законов, где правда и природа становятся метаправдой и метаприродой. Гёте назвал архитектуру «второй природой», и в прямом отношении к нашему разговору о «других законах» стоят бессмертные строки его кредо:



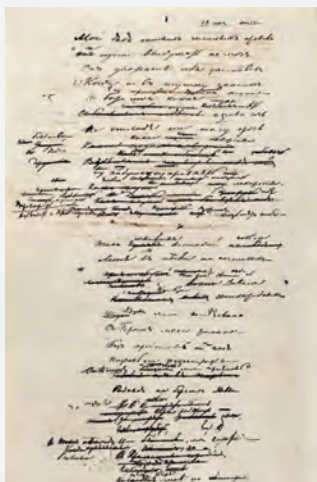
Ридольфо Гирландайо.
«Его собственное лицо»,
1510. Галерея Уффици,
Флоренция

Черновики Палладио
к проекту виллы, 1550-е »

Черновики Пушкина
к «Евгению Онегину»,
1820-е »

Черновики Палладио
к проекту церкви,
1560-е »

До совершенства высшей пробы вряд ли
Ничем не связанный достигнет дух.
Тот, кто великого зыскал, узду держи-ка;
В ограничении всегда куется мастер,
И лишь закон способен дать свободу.



Муратов в «Образах Италии», сляясь понять язык Палладио, сближал его с Пушкиным. Кроме очевидной близости «поэтики пропорций» и их виртуозной игры с наследием — тот и другой классицисты, — их роднит редчайший «дар пустоты», которым попрекает Пушкина Синявский и который каким-то таинственным образом, надо полагать, связан с даром гармоничной планировки. Синявский, совершенно не думая о Палладио, говорит будто о нем: «Из пушкинских набросков мы видим, как в первую голову на чистом листе сколачивается композиционная клеть, системой перетяжек и связей удерживающая на месте подобие жилого пространства, по которому уже хочется бегать и которое при желании может сойти за готовый дом». Именно так работал Палладио. Об этом говорит один его сохранившийся эскиз, зафиксировавший поиски формулы: он вычерчивал десятки вариантов «клетей». Красота замысла — высшая похвала в устах самого Пушкина. «Единый план Дантова “Ада” есть уже плод высокого гения», — считал он.

Магия, белая магия Пушкина принадлежит к тому же порядку вещей, что и искусство Палладио, над загадкой очарования которого бьются уже не первый век. Моцарт, Пушкин, Палладио — безусловно абсолютные величины, но в силу чего и по какому праву — в точности непонятно. Может быть, потому, что сознавали правила поведения в искусстве, то есть «знали этикет»?

Основное убеждение «этикета» классицизма (заменим этим словом опустылевшее «эстетика») — что художнику не к лицу, в свете сказанного выше, апеллировать к природе. Природе, которую он, напротив, должен вызывать своим искусством на дуэль. Его референт — огромный универсум мира искусств, шедевры предшественников, великие мастера прошлого. Татьяна Ларина отнюдь не списана с натуры, как доказал Набоков, и точно так же классицизм не

работает с «природой», а непосредственно с плодами искусства, со сновидениями, с пластами культуры (в этом он постмодернистичен и этим же роднится с маньеризмом). Природа у классициста вызывает брезгливость уже потому, что она никогда не нова, — новизна может быть только у художника, ибо только в искусстве ты волен выдумывать новые законы. Винкельман замечает в довершение, что понимание красоты в искусстве требует от человека большей чуткости, чем любование природой.

Мир искусства наделен особой жизнью, в нем есть свобода, он непредсказуем, и он пленительнее мира природы. Такова философия классицизма:

Я книгу предпочту природе,
Гравюру — тени вешних рощ...

При том, что вилла Бадозер отнюдь не стремится к никакой трансцендентной сущности, она при первом же взгляде убеждает своей непререкаемостью. Любой человек, помещаемый пред нею, физически чувствует, что эта комбинация будто всегда в нем присутствовала как некая заложенная врожденная идея, архетип. Разве не так должна выглядеть античная древнеримская вилла? Но что древнеримская вилла — та, из которой отправлял свои письма Плиний Младший, где жил Пизон и писал о сельском хозяйстве неутомимый сенатор Марк Теренций Варрон, — должна была выглядеть именно так, Палладио ведь откровенно нафантазировал... Как мы помним из введения в настоящую книгу, так древнеримская вилла никогда не выглядела; перед нами — чистая блажь.



Теперь рассмотрим виллу Бадоэр как данность. Из формальных экзерсисов: мастерски зарифмованы с центральным фронтоном боковые фронтоны «баркесс», зрелище на радость любителям искусства для искусства. Полукруглые лоджии, расположенные по бокам от господского дома, лишь *изображают* хозяйственные строения: это абсолютная фикция, они не ведут ни в какие сеновалы и ремизы. То есть это опять же чистая блажь. Об их маньеристическом характере достаточно свидетельствует то обстоятельство, что Вазари называет их «прихотливыми», а это слово было в устах маньериста большой похвалой. Эффект сценографично согнутых в полукружия лоджий (так называемые циркумференции) хорошо сознавался самим автором, который пишет, что их форма вызывает образ открытого объятия, встречающего посетителя, «ко-

торые наподобие рук простираются по полукругу, словно обнимают тех, кто приближается к дому». Палладио любил этот мотив и предлагал его еще на трех так и не реализованных проектах. Остался на бумаге грандиозный проект многоступенчатой виллы для братьев Триссино в местечке Меледо — то был целый акрополь (точнее сказать, агрополь), архитектурная симфония, потрясающая театральностью замысла.



Идее объятия суждена будет большая fortuna. В частности, она применена в России во многих усадьбах, берущих пример с дворцового комплекса в Павловске 1786 года. Например, у Н. Львова в Никольском или А. Менеласа в здании бывш. Английского клуба на Тверской; у нас такие палисадники, куда с помпой въезжали кареты, назывались курдонеры, от французского *cour d'honneur*, дословно «почетный двор». Курдонер как метафора сино-

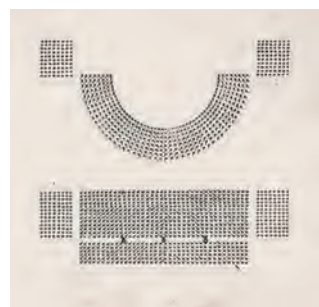
Пиранези, собор Святого Петра с колоннадой Бернини, 1748

Макет виллы Триссино в Меледо, по проекту Палладио из его Трактата

приимных объятий Бога часто будет используема в церковном зодчестве — например, в исполинской колоннаде перед собором Святого Петра Бернини и в циркумференции Казанского собора Воронихина. Перед нами курьезный пример рикошетного влияния: сначала на мысль Палладио влияют древние храмы, затем он своей выдумкой-*invenzione* влияет на дальнейшую храмовую архитектуру. Так дышит культура. Впрочем, истины ради следует заметить, что этот полукруг — не только отцовские объятия навстречу заблудшим сынам, но и военная фигура: так выглядело наступательное построение когорты у древних римлян, когда шли легионеры. Палладио прекрасно знал об этом, он интересовался военной тактикой древних и даже составил целый трактат о военном искусстве, где приводится данная диспозиция. Так что в полукруге курдонера, кроме любви, отдаленно звучит и тяжкий шаг когорт.

...Кавалер Пойяна был прав: в целом ансамбль виллы Бадозер больше похож на сценографию, и на средней площадке лестницы самое дело ставить спектакли. В качестве подмостков она ничем не уступает Театру Олимпико, последнему шедевру Палладио. Мы далеки от осуждения театральности, тем более что здесь опять вина не автора, а эпохи. Эпоха же сказалась вполне: Чинквеченто в Италии — это изобретение театра. Прежде вместо театра довольствовались зрелищами церковных ритуалов или площадными развлечениями, отныне театр становится искусством и им начинают заниматься такие серьезные люди, как Макиавелли, Джордано Бруно, кардинал Биббиена.

Философия театра, будучи соприродна феномену искусства как такового, естественным образом сращена с основами творчества Палладио. Ультратеатральный принцип положен в основу художественного эффекта от Базилики в Виченце. Сценографическая установка сказывается в принципиальной и безоглядной фасадности, о которой шла речь на вилле Эмо. Отсюда же его забота о выборе правильной локации для виллы, с тем чтобы окружающий природный контекст выглядел наподобие *molto grande Teatro*, как сам он пишет в Трактате, расхваливая выбор места для Ротонды. Талант актерский — в его буффонадах по отношению к ордерной



Палладио, «Комментарии к Юлию Цезарю». Венеция, 1575

Рисунок Палладио из «Комментариев»

Палладио. Вилла Триссино в Меледо. Макет

Палладио. Театр Олимпико в Виченце, 1580. Cameraphoto ▶

Палладио. Балочное перекрытие баркесс виллы Бадозер. Фото авт. ▶

тектонике (как на виллах Пойяна, Барбаро и в палаццо Вальмарана). Дошедший же до наших дней его Театро Олимпико — настолько театр, что играет и без актеров, они ему даже только мешают. А геометрические интриги каждой его виллы — настоящие «абстрактные пьесы», причем рифмованные.

Разберем пьесу «Бадоеэр».

Круг, квадрат и треугольник присутствуют как основные действующие лица во всех постройках Палладио. Но ни на фасаде, ни в интерьерах Бадоеэр нет окружностей — даже комнаты, все как одна, перекрыты плоским потолком на балках — ни вступарушенных сводов, ни бочар-



ных. Оглянувшись вокруг, убедимся, что бесчисленные вариации круга и квадрата, как мы их видим на примере вилл Мальконтента, Пойяна, Ротонда (они есть везде), сведены здесь к огромному полукружию курдонера, который во всей своей красе встречает посетителя. Это не всё: круг мелкими барашками крутится в обтекаемости колонн и, наконец, дробится белокаменными сферами на зубцах стены, точнее, на ее «деснах». И не надо измерять диаметры колонн и полукружий стены, чтобы догадаться, что они соразмерны.

Учитывая, что главный фасад виллы Бадоеэр ориентирован на север, а это для Палладио противоестественно,



можно смело назвать этот проект «дом с нетрадиционной ориентацией». Южный фасад виллы остался не реализован в соответствии с проектом Палладио (он планировал вынести там колоннаду и три спуска). Не потому ли, что, скорее всего, Франческо Бадозер подумал: «Пусть задний фасад будет главным... Да и зачем удваивать сцену?»

Доподлинно неизвестно, ставили ли на вилле Бадозер театральные представления. Известно лишь, что, только появившись, вилла сразу стала центром культурной жизни региона. Сюда некогда съезжались именитые гости Академии, основанной скучающими гуманистами со всей округи. Театр возникал сам собой, когда навевалась маркиза Лукреция Гонзага, одна из муз той эпохи. Мгновенно становясь душой общества, она забавлялась искусством порождать вокруг себя импровизированный клубок соперничеств, благо в воздыхателях с готовым дифирамбом на устах и героях-любовниках не было недостатка.

Как если было бы мало сценичности самого проекта Палладио, на вилле Бадозер лежит некий косвенный отблеск зари зарождающегося в ту пору большого итальянского театра. Известно, что Бадозеры имели отношение к знаменитому в истории искусств элитарному клубу «Товарищество Чулка» — братству, объединявшему в своих стройных рядах золотую молодежь ренессансной Венеции.

*Вилла Бадозер и ограда.
Фото авт.*

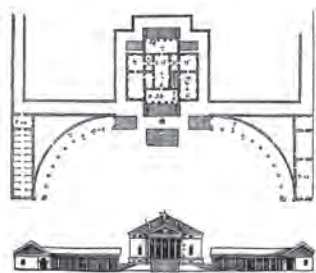
*Палладио, план виллы
Бадозер из Трактата,
1570»*

*Витторе Карпаччо,
«Возвращение послов
к английскому двору»
(изображены члены
Товарищества Чулка).
Фрагмент полотна
из Цикла св. Урсулы,
1493. Галерея Академии,
Венеция»*

Это была компания забубенных патрициев-«фешенебелей», законченных лоботрясов, увлекавшихся театром. Большие шалуны, они заказали такому же шалуну, художнику Карпаччо, живописный цикл бесстыже театральных историй полумифической святой Урсулы (ныне сей ренессансный комикс можно увидеть в венецианской Академии). На полотнах Карпаччо они повсеместно фигурируют в своих вышитых речным жемчугом трикотажных кальсонах и с азартом разыгрывают какую-то мистерию-буфф в лицах. А заводилой Клуба и заказчиком цикла святой Урсулы был как раз Антонио Лоредан, дед хозяйки виллы. Отсюда дополнительные основания полагать, что, по семейной традиции, театр здесь был при дворе.

Театр продолжал культивироваться в «Товариществе Чулка», и в XVI веке теперь уже не к Карпаччо обращаются его члены, а к Палладио, который возводит им в клуатре Монастыря *della Carità* деревянный театр в форме — опять забава! — миниатюрного Колизея...

Войдя в пределы дома, мы обнаружим пространственные объемы, структурированные в пропорциях от единого модуля: он будет повторен, ополовинен и удвоен.

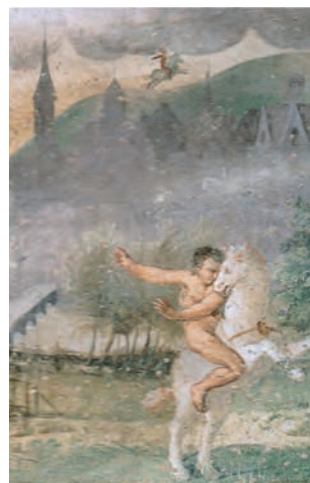


Мы это заметим, если не отвлечемся на фрески. Люди Ренессанса пытались возродить дух античного домуса при помощи стенной живописи, идентичной той, что бытовала до новой эры, — задача, облегченная (за полвека до постройки виллы Бадзоэр) важным археологическим открытием: в Риме был извлечен на свет божий Золотой дом Нерона с его настенными росписями. С момента этого сенсационного открытия людям той эпохи пришлось представлять себе убранство античных интерьеров в свете исключительно Нероновых вкусовых предпочтений (пока в конце XVIII века не открыли фресок в Помпеях). Выглядела живопись эпохи Нерона (тоже, кстати, большой был любитель театра!) примерно так же: арабески, монстрики, бестии — мотивы, прозванные «гротески».

Все залы усадьбы, будто в стеллажах кунсткамеры, усеяны забавными и малопонятными горгульями, быстроживущими стрекозами, козлоногими существами, экзотическими птицами. Декорации принадлежат кисти некоего Джалло Фьорентино (1568–70, его с уважением упоминает сам Палладио), о котором известно еще меньше, чем о смысле его фресок. Удалось установить, что он был знакомец Аретино и специализировался на



миниатюре; но с монументальной задачей справился вполне, и даже с искоркой. Под искоркой мы не имеем в виду белые точки по всей поверхности стен. Эта белая сыпь — следы довольно вандалистского решения закрасить фрески, принятого в конце XVII века. Должны ли мы бранить бедных хозяев? Ведь к тому времени «обои» несколько устарели, стали *out of fashion*. Невольно вспоминается последняя фраза умирающего в номере



дешевой парижской гостиницы Оскара Уайльда: «Ну, нет: или я — или эти обои!» Рассказывают, что граф Вальмарана, живший на вилле Вальмарана-аи-Нани, разукрашенной сверху донизу фресками виртуознейшего Тьеполо, в один прекрасный день не выдержал, капитулировал перед искусством и перебрался во флигель, подальше от виртуоза. Вероятно, людям, привыкшим круглые сутки жить с включенным телевизором, этого не понять. Вернее, именно им и понять, все-таки на экране вечно что-нибудь да происходит, а здесь — одно и то же кино.

Так или иначе, фрески решено было драконовски закрасить слоем простой белой штукатурки; а чтобы последняя лучше держалась, требовались выбоинки, насечки, вот фрески и «застукали». Вернули их на свет Божий только в 60-е годы XX века, после того как вилла была выкуплена государством и отреставрирована.

◀ Джалло Фьорентино.
Фрагмент росписей
виллы Бадозер: Диана
и развратник сатир, 1560

◀ Интерьер виллы
Бадозер. Фрески
Джалло Фьорентино.
Cameraphoto

Вестибюль виллы Бадозер
с фресками Джалло.
Cameraphoto

Фрагменты фресок
Джалло: Пегас, колесо
Фортуны, всадник

И явилось взорам нашим чудное зрелище, совсем не похожее на то, что мы привыкли видеть на других виллах. Почерк Джалло нельзя назвать виртуозным, он скорее парадоксальным образом игрив и груб одновременно. Монстрики, завитки и порхания перемежаются кариатидами с золотыми лифами. Мифологические сюжеты все двусмысленного содержания, вернее, с какими-то не до конца ясными эзотерически-эротическими подтекстами. Смущает сюжет с умыканием Ганимеда, а еще более — пышная Леда с похотливым лебедем. Точнее, то, что при ней в роли вуайеров — братья Диоскуры. Все это на фоне чарующих пейзажей и слившихся в едином порыве гербов Бадозер и Лоредан. Мы должны помнить, что в иконографии росписей нет ничего случайного, и сюжеты определяет отнюдь не художник, но заказчик. Невольно приходит на ум, что Франческо Бадозер был закадычным другом Джорджо Лоредана, сестру которого, зачем далеко ходить, он и берет в жены. И эти земли достались ему от друга: Джорджо рано умер, оставив по завещанию свое поместье Фратта ему как





← Вилла Бадозер.
Cameraphoto

Член «Товарищества Чулка». Чезаре Вечеллио, «О древних и современных одеждах в различных частях света». Венеция, 1590

Доменико Кампаньола, «Два друга», 1517. Британский музей, Лондон



мужу сестры. Франческо и Джорджо некогда были среди тех молодых забавников, веселых завсегдатаев клуба «Чулка», развлекавшихся инсценировками спектаклей и устройением пирушек, и некоторые из фресок поддаются расшифровке как меланхолическое посвящение памяти юного Лоредана. Здесь и голый отрок на белом скакуне, и белый же Пегас — без наездника уже, но с крыльями. Есть и танцующий мим-паяц в полосатом трико и классическом уборе с бубенцами... Репертуар фресок явно что-то освежает в памяти Франческо Бадозера или тшится визуально зафиксировать, в виде иероглифа, воспоминание о каком-то событии. Но что именно? «Мы не знаем — и знать не надо», — в минуту просветления сказал Михаил Кузмин, знатный любитель сплетен. Пусть эти фрески не станут для них поводом. Хотя бы потому, что сплетни наши будут слишком запоздалы.



ПУТЕШЕСТВИЕ СЕДЬМОЕ

Вилла Ротонда,
или
Дом с кругозором

1567–1571





Граф Паоло Альмерико был человеком непростой судьбы, фортуна то баловала, то оставляла его. «Этот дворянин, по прошествии долгих скитаний в поиске славы, — пишет Палладио, — вернулся в отчие края после смерти всех своих родных», немолодым умудренным опытом человеком. Он перевидал всех и вся, побывал даже в тюрьме по подозрению в убийстве, состоял приближенным трех Пап Римских и, в качестве референта Понтифика (принимал прошения на имя Его Святейшества), сделал блестящую ватиканскую карьеру, но, хоть интриговал как мог, не дослужился даже до кардинальской мантии, а втайне желал увидеть себя на папском престоле... Словом, он принял деятельнейшее участие в погоне за властью, счастьем земным, карьерой. ❁

Наконец, навидавшись всякого, монсеньор решает отряхнуть прах мира от ног своих, оставить карьерные потуги и вернуться к своей излюбленной стихии — поэзии и искусствам (он был поэт и книгочей). И тут произошло любопытное: честолюбивый Альмерико прославился в истории не на каком-либо поприще, а тем, как монументально и великолепно-гамлетически он от поприщ отстранился, предавшись «счастливому отдыху»:

Желанье счастья в меня вдохнули боги,
Я требовал его от неба и земли
И вслед за призраком, манящим издали,
Жизнь перешел до полдороги,
Но прихотям судьбы я боле не служу:

Счастливым отдыхом, на счастье похожим,
Отныне с рубежа на поприща гляжу —
И скромно кланяюсь прохожим.

Баратынский

Среди всего, что он сделал в поиске славы, самым дальновидным оказалось решение довериться циркулю Палладио. И вот, удалившись от мира, Альмерико сумел устроить так, что мир изумленно обратил свои взоры на то, как он «скромно кланяется прохожим».



...Зданию, одиноко стоящему на невысоком вичентийском холме, суждено будет стать архитектурной сенсацией и невероятно актуальным полюсом притяжения для всей европейской цивилизации на несколько веков вперед. К хранящему державное спокойствие силуэту виллы Ротонда, на этот невысокий холм, как к святыне, будут с благоговением подниматься на поклон и на «соблазн Абсолюта» сотни странствующих энтузиастов, искателей архитектурного философского камня. Отсюда, с окраины маленькой Виченцы, как из сердца всемирной империи, разойдутся по всему миру импульсы экспансии стиля — экспансии, которую можно назвать колониальной. Ротонда станет первоатомом целого океана, разлившегося поверх границ времен и государств, — океана, прозванного палладианством. Эта вилла наплодит мириады подражаний и просто копий — множество ротонд по всему свету

↳ Вилла Ротонда. Фото Арсена Ревазова

Клод Парадэн, «Здесь разуму попытку б предпринять — *His ratio tentandi aditus*». Эмблема из книги «Героические лозунги». Лион, 1551

Джованни-Баттиста Тьеполо. «Аполлон и континенты», 1752–3. Потолочная фреска лестницы в Резиденции архиепископа, Вюрцбург ▶

будут перепевать ее на свой лад. Нечто очень похожее увидим в Лондоне (*Chiswick House*), на нее ориентировалась вся аристократическая застройка от Петербурга до Дели, и даже, как примете европейской цивилизации, ей будет принесена дань уважения в стольном граде Вашингтоне, столице палладианства в Новом Свете, и по всем американским Штатам «унесенных ветром» лати-фундистов: даже дом избранного в 1800 году президента Джефферсона был спроектирован (причем им самим) по образцу Ротонды.





Как было замечено, архитектурный объект — всегда портрет хозяина и его мировоззренческих ценностей. Альмерико в своей Ротонде выдвигает заветный тезис о предпочтительности жизни даже не вне, а лучше *над* городом. Он целенаправленно продает свой городской дворец в центре Виченцы, чтобы возвести некую свободностоящую структуру за пределами ее стен. Но это не радикальный монашеский уход от мира, а избрание по отношению к миру позиции «умеренного вызова». Подразумевается, что человека благородного коробит постоянное ощущение чувства локтя, гнетет принадлежность к любой общности, втягивающей помимо воли в свои механизмы социализации, как бы полезно подобное общежитие ни было. В городе ты не индивидуум, ты — часть социума, причем созданного не тобой, и обязан подчиняться ролевым предписаниям. Подобно этому в городе дома стоят хоть и в тесноте, да не в обиде, но как бы в шеренге, плечом к плечу, будто опираясь друг на друга. «В городе значим только фасад, за городом — силуэт», — делится наблюдением Петр Вайль. Итак, Ротонда стоит не за гордый эскапизм «уйду-от-всех», не за романтическую оторванность от толпы, а за гармоническую обособленность свободного человека.

Вилла Ротонда.
Литография М. Моро
из «Альбома жемчужин
зодчества» Джулио
Пулле, 1847

Корреджо. «Портрет
мужчины, погруженного
в чтение», ок. 1525. Замок
герцогов Сфорца, Милан»



Альмерико возрождает античный идеал частного человека, неофициального лица, то, что по-древнегречески называлось ныне неблагозвучным словом *idiota*, — идеал, который был пределом стремлений мудрого Горация: уединенная и независимая жизнь вдали от городского шума, точнее, морального загрязнения, которым всегда чревата мелкая суэта, зачумляющая атмосферу любого города и отчуждающая человека от осмысленного бытия.

Да разве тут до улицы со звонами и шумами?!
 Да разве тут до города с пытающими думами? <...>
 Исчезни, все мне чуждое! исчезни, город каменный!
 Исчезни все, гнетущее! исчезни, вся вселенная!
 Все краткое! все хрупкое! все мелкое! все тленное!

Северянин

Альмерико, засвидетельствовав миру свое почтение, изымает себя из контекста ярмарки тщеславия — политических амбиций и споров за первенство среди видных граждан города; он снял свою кандидатуру. Но удалился он так красиво, что невольно приходят на ум строки острого на язык Монтеня о самых тайных соблазнах сильных мира сего: «Не усматриваю никакой доблести в удовлетворенности скромной долей и в бегстве от величия. По-моему, это добродетель, которую и я, не Бог весть кто, достиг без особого напряжения. Примите во внимание славу, сопутствующую такому отказу, с которым может быть связано больше честолюбивых помыслов, чем со стремлением к высокому положению и с радостью от того, что оно достигнуто. Ведь честолюбие для удовлетворения своего часто избирает пути обходные и необычные». Не проезжал ли Мишель де Монтень дорогой из Венеции в Рим мимо достраивавшейся в те годы Ротонды, которая могла бы стать поводом для подобных размышлений? Это более чем вероятно. Он приехал в Италию в 1580-м, в год смерти маэстро. Монтень, правда, нигде не упоминает Палладио. Но, как изумлялся уже Пушкин, «Монтань, путешествовавший по Италии, не упоминает ни о Микель-Анджело, ни о Рафаэле».

В лице Ротонды перед нами отнюдь не уединенные анахорета, «где деревенский старожил лет сорок с ключницей бранился, в окно смотрел и мух давил». И не угодье-ферма. Здесь никто не «заботится о нуждах низкой жизни», как говорил поэт, никто не пашет. У виллы нет хозяйственных примет. По правде говоря, подсобные помещения есть, но они стыдливо упрятаны в склонах холма и по сторонам дороги, ведущей к воротам усадьбы, да и были пристроены позже, в XVII веке (когда вичентийские графы Капра устроили при ней ферму, прикупив окрест полей). Всем своим видом Ротонда даёт понять, что она не про «сельскую жизнь», — здание явно не продиктовано любовью к таковой; нет, это храм совершенного джентльмена и мудреца. Тут возделывают совсем другую ниву: посевы высокого духа, сбор урожая на пажитях мысли и просветленное мужество пред неизбежным ударом серпа.

Есть такая заветная мечта у человечества, мечта о Золотом веке. Почти три тысячи лет тому назад так описан он у Гесиода: «Жили те люди, как боги, с спокойной и ясной душой, горя не зная, не зная трудов». Не в Золотом ли несколько веке пребывает тот из нас, кто, избавлен от трудов физических, может расчистить место для высшей привилегии человека, данной немногим, — посвятить себя искусствам, тем самым приблизившись к Творцу?

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Пушкин

Проводить жизнь в ученых занятиях вокруг кладезей знания — это идеал Цицерона, который противопоставлял рассеянную жизнь среди светских львов и львиц, *in magna celebritate vivere*, — стилю жизни *in litteris* (дословно, «среди букв»). Уединенно, но отнюдь не без навыков гостеприимства, причем самого космополитического свойства. И весьма разборчивого: Ротонда вроде бы открыта на все четыре стороны, но сквозь ее колоннады

Поэт Бернардо Беллинчони. Неизвестный гравёр. Милан, 1493

Дюрер, эскибрис гуманиста Виллибальда Пиркгеймера. Латинская надпись гласит: «Себе и своим друзьям». Ксилография, 1501 ▶

Джованни Антонио Фазоло, фреска на палладианской вилле Кальдоньо: «Приглашение на танец», 1570
Среди приглашенных есть и Палладио — он в черном, крайний слева ◀



просеется только равный хозяину, вельможный дух. Она держит на расстоянии непосвященных.

Эти стены пронизывает и держит основополагающий принцип существования гуманиста и его мечта о главной прерогативе человеческой жизни: окружать себя высокими по духу, небудничными людьми (*valentuomini, beaux esprits*) — как живыми, так и, само собой, великими персонажами прошлого. Гуманист-меритократ не видел в этом ничего утопического, и кто лишит его права стремиться к тому, чтобы водить дружбу с достойнейшими из современников? И вилла Ротонда в этом смысле знала счастливые времена. Когда-то сюда действительно стекалось все, что было талантливого и живого в округе. Для чего она, собственно, и была задумана.



...Как и следовало ожидать, имя Альмерико не прижилось к его вилле (и тут фортуна подвела его!), и творение Палладио сразу прозвали *la Rotonda* («Круглая»; точно так же в Риме народ окрестил Пантеон), и по сей день она известна во всем мире под этим прозвищем. Она решительно одинакова со всех сторон. Да к тому же всю эту круговую симметрию венчает круглая крыша-купол. Четыре одинаковых портика на паритетных началах

выступают из куба здания на все стороны света. Откуда ни глянь, на тебя смотрит фасад (да не один, а два или три). Невольно задаешься вопросом: то ли у нее нет главного фасада, то ли все они главные. А может, долой спор о главенстве, да здравствует равноценность, беспристрастие и уравнивание в правах? Не получается: круглая крыша-купол с отверстием в виде окулуса, как в Пантеоне, доминирует надо всем, и возникает подозрение: окулус и есть главное. Он отвечает за центральный вход Ротонды, и приходится признать: то, что входит в Ротонду сверху, и есть наиболее желанный гость, ради которого она строилась. Не знаем как здесь, но в капище Пантеона через окулус проникало само Божество.

Когда-то, за век до Палладио, другой смельчак, Леон-Баттиста Альберти, приложил нечто наподобие триумфальной арки к зданию церкви Сант'Андреа в Мантуе; Палладио идет по тому же пути «сопряжения далековатых понятий» и поступает не менее своевольно, впервые прилагая к частному жилому помещению портик с фронтоном, что мгновенно сообщает постройке сходство с неким древнеримским храмом. «Храмовидный дом», как метко выразился об усадьбе в палладианском стиле Державин.

В данном случае, это «храм в квадрате». Палладио переиграл всех греков с римлянами: они пристраивали портик только к главному фасаду, и на том успокаивались. А наш расположил колонные портики с фронтонами — полноценные лицевые фасады — на каждой из четырех сторон дома. Вдобавок все это на таком высоченном цоколе (характерном для архитектуры храмов), будто на подиуме! Помимо цоколя, ореол сакральности придает Ротонде еще и купол.

Палладио описывает в Трактате эту постройку не как виллу, а как дворец. А мог бы поместить ее и среди храмов. Он берет сразу две приметы сакральной архитектуры: от христианской — купол, от античной — фронтонный портик. В глазах современников это должно было, применительно к частному жилищу, выглядеть довольно вольнодумно. Но, как успокаивает Дж. Аккерман, «купол не является элементом исключительно религиозной ар-



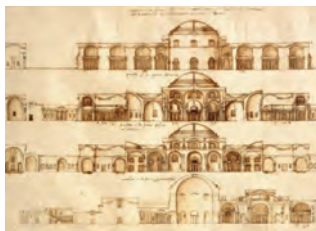
Девиз и эмблема Леона Баттисты Альберти: «И что же теперь?», 1438

Палладио. Штудии терм Каракаллы, 1540. Библиотека Королевского института британских архитекторов ▶

Купол виллы Ротонда. Фото авт. ▶

Нижний этаж виллы Ротонда. Cameraphoto ▶

Вахх. Резная мраморная плита в полу бельэтажа виллы Ротонда. Cameraphoto ▶



хитектуры, и, вероятно, Палладио чутьем угадал, что он идет от архитектуры жилой: это доказано современной археологией да и самим происхождением английского слова *dome* (собор, храм) от латинского *domus*. В любом случае, он знал, что купол не был исключительной приметой церквей: так, в своих реконструкциях терм Каракаллы он фокусирует весь комплекс на центральном куполе. В Ротонде купол использован монументальности ради, так же как фронтон классического храма, он утрачивает символический отсыл ради функции грандиозности». Уточним, что в случае Каракаллы речь шла скорее о сводах, чем о настоящих куполах, но верно и то, что в Синодальном переводе Библии словом «храмина» обозначается просто дом, жилище; в Словаре Даля первое значение слова «храм» — хоромы, жилой дом.



В контексте разговора о храмовидности имеет смысл привести откровение известного швейцарского исследователя, Андре Корбо, резонно заметившего, что все даже самые прагматические и внешне не храмовидные виллы Палладио, вроде Сарачено или Пойяна, были устроены таким образом, что в доме над головой владельца на втором этаже хранилось зерно, а под ним, в подвалах, — вино; получалось, он был как бы расположен между двумя «евхаристическими видами», обретаясь буквально «во Христе», пресуществляемом, как известно, под видом хлеба и вина. Вот уж где воцерковленный дом, пронизанный трансцендентностью. Впрочем, подобное положение между вином в подвале и хлебом на аттике можно без труда интерпретировать и следуя мифологической греко-римской традиции, в которой зерно — небесно-солнечный «зенитный» Аполлонический знак, а вино — влажно-подпольный «надирный» атрибут Диониса...



Несмотря на то что Палладио говорит о вилле как о дворце, Ротонда становится на века прообразом виллы *par excellence*. И даже символом дома как такового. В знаменитой песенке «Ты знаешь край» из «Вертера», где говорится о *доме*, Миньона имеет в виду ни много ни мало виллу Ротонду (а саму Миньону Гёте поселяет в Виченце).

Ты знаешь ли тот дом? Покоясь на столпах,
Блестит зал, хоромы как во снах,
Повсюду статуи, и будто на меня
Они взирают, жалость не тая.
Неужто знаешь ты? С тобою навсегда,
Защитник мой, хотела б я туда!

В 1786 году Гёте приезжал осматривать виллу, причем дважды, а это значит, что он не просто нанес визит вежливости. Немудрено: Гёте, мечтавшему о недостижимом (свойство классиков), было чему поучиться у подобной архитектуры. А именно: красоте замысла, дисциплине формы и гармонии в соотношении частей. «Палладио показал мне путь ко всем искусствам и заодно к самой жизни», — напишет Гёте. В рабочем кабинете другого поэта, Бродского, висел на стене постер со зданием Палладио. «Я заражен нормальным классицизмом»...

...И все-таки для большинства людей эпохи Ренессанса купол по-прежнему ассоциировался только с церковными постройками да с Пантеоном (тоже, впрочем, обращенным в церковь — Санта Мария *Ротонда*). Мы помним, что Державин называл палладианскую архитектуру «храмовитой». Вяземский так переводит гётевские строки, посвященные вилле Ротонда:

Там храм стоит, богам приют любимый
Пред алтарем искусства и наук...

Храм — это слово часто прилагают к постройкам Палладио, но никогда не объясняя, чему же его храмы посвящены. Петр Андреевич Вяземский поможет



Силуэт Гёте. Аноним, 1780

Андреа Альчато, аллегория из «Книги эмблем», Лион, 1549. Надпись: «Стяжал бессмертие учеными трудами» ►

Николо́ дель Абате, «Концерт играющих на виоле-да-гамба, лютне и спинете», 1552. Фрагмент фресок Дворца Поджи, Болонья ►

Фернан Кнопфф, «Святые живопись, музыка и поэзия», 1880 ►

исправить досадную недоговоренность. Храм — место поклонения какому-либо богу или богам. Кому же поклонение здесь? Казалось бы, это частный дом мирского человека, если человек в принципе может быть без остатка обмирщенным, в чем мы сильно сомневаемся.

В данном случае мы имеем дело с духовным лицом в отставке, решившим предаться возделыванию своей души: занятиям литературой, философией и вообще искусствам, — что называется, культурному досугу. Он служит теперь «пред алтарем искусства и наук». Это святилище, на территории которого учрежден культ Муз. Предметом поклонения, разумеется, выступают не Музы, а их питомцы — творческие натуры: поэты, живописцы, философы, музыканты, пытливые умы, ученые — словом, человечество в лице талантливейших своих представителей. И та Гармония, которая их стараниями появляется на земле.



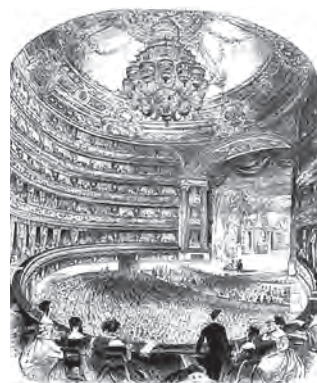
Этими четырьмя стенами ограждено некое сакральное пространство культуры. Любопытно: то, что практически и конкретно явлено виллой Ротонда, с ее алтарем искусства и наук, выкристаллизуется в европейском сознании до состояния теоретического дискурса только к XVIII веку, когда немецкие романтики начнут напрямую ассоциировать искусство с религией, и Новалис провозгласит художника мессией новых времен. Ваккенродер уподоблял молитве «восхищение духа при



лицезрении произведения искусства». Людвиг Тик приписывает искусству религиозную функцию Откровения. И все они возносят искусство на уровень высшего блага. К середине XIX века этим выкладкам подведет общий знаменатель француз Огюст Конт, разработавший основы «положительной религии», где предмет поклонения будет выступать то же самое, что почитается на вилле Ротонда: «человечество в лице лучших своих представителей», носители культуры, радетели улучшения нравов, учителя, столпы цивилизации. «Культура стала церковью», — подводит черту Мандельштам.

Эта «мирская религия», которую мы предлагаем пока называть «культурославие» или *Артодоксия*, хоть и не осознана до сих пор вполне и не имеет единого Священного Писания (у нее много священных книг, по вкусу), к нашему дню возвела себе тысячи храмов, мест паломничества для публичного отправления культа: это прежде всего музеи (дословно — «жилища Муз»), библиотеки, театры, концертные залы-филармонии, храмы наук университеты и академии. Все они суть сакральные пространства культуры, ставшей церковью. Культурославие давно и регулярно проводит свои «вселенские соборы», такие как Венецианская бьеннале, Франкфуртская книжная ярмарка, кинофестиваль в Каннах и повсеместные музыкальные фестивали, как байрейтский. И возводит свои алтари — памятники знаменитостям на площадях. Но первые музеи появятся в Европе еще не скоро, так что пока начнем с себя, подумал Альмерико, благо в таком здании сам Бог велел завести себе литературную академию для «единого прекрасного жрецов»...

Центральный круглый зал виллы окружен прямоугольниками комнат. Таким образом, волюметрия Ротонды объединяет две основные геометрические фигуры: куб и сферу. Ренессанс любил риторику в геометрии и толковал ее мистически, в стиле Платона и Пифагора. Если мы будем рассматривать план, следуя символике геометрических фигур, предложенной Платоном, у которого квадрат олицетворяет власть земную и все земное с его четырьмя сторонами света, а круг есть воплощение



Тихо Браге, проект храма астрономии «Ураниборг», 1568

Академия наук в Санкт-Петербурге, арх. А. Кокоринов и Ж.-М. Валлен-Деламот, 1764–88

Национальная библиотека Франции. Овальный зал, арх. Жан-Луи Паскаль, 1875. Париж

Королевская итальянская опера Ковент-Гарден, 1847



Боттичелли, чертёж дантовского Ада, ок. 1480, Ватикан

А. да Сангалло-Мл., реконструкция галикарнасского Мавзолея, нач. XVI в. Уффици, Флоренция

Гравюра с титульного листа «Строений и проектов Андреа Палладио, собранных и воспроизведенных Октавием Бертоцци-Скамоцци». Виченца, 1786

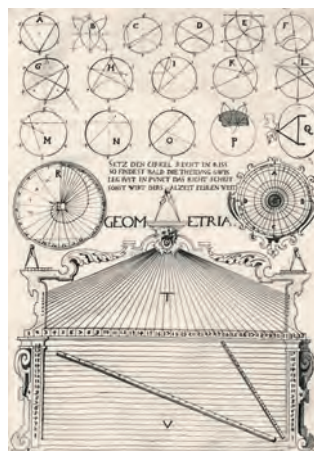
небесного и духовного начала, то возникает некоторая двусмысленность. Ввиду этой символики кубы кулуарных комнат как бы наваливаются на сферу гостиной. Которая, впрочем, неплохо отбивается: клинья углов не проникают в белое тело круга. Что это? Противопоставленные коварной «кабинетной политики» земных интересов — возвышенной культуре салонной беседы, витающей в гармониях музыки сфер? План Ротонды (как и многих других вилл) безусловно гениален по замыслу. Пушкин говорил о Данте, что уже один план его «Комедии» изобличает гения. Русский поэт испытал точно такое же изумление, что и великий зодчий Брунеллески, зачинатель Ренессанса, перед космической гармонией замысла «Комедии» уже на внешнем композиционном уровне: по 33 песни в каждой из трех книг, написанных терцинами (по три строки, но каждая из песен замыкается одной лишней, превращающей терцину в четверостишие, читай «квадрат»), и все три колосса Ада, Чистилища и Рая кругло закольцовываются одним и тем же словом *stelle* (звезды), — словом, которое служит как бы «замковым камнем» при возведении сводов его поэмы. Сам Брунеллески усваивает тот же метод кратности, то есть пропорции. Можно сказать, что его знаменитый Купол флорентийского собора и «Божественная Комедия» — явления одного порядка. Так, и треугольники у Данте кульминируют в исполинском круге: он добавлением одной песни делает из 99 песен божественно круглую цифру 100.

Палладиев купол Ротонды очерчивает собой идеальную сферу; причем игра в том, что если мысленно удвоить диаметр этой сферы, то она коснется аккурат нижней планки постройки — пола виллы: таким образом, воздух центрального зала как бы складывается в объемную восьмерку-лемнискату. Так задумал автор, на деле же купол построили ниже, чем предполагал Палладио.

Но это, по мнению палладиоведа Ховарда Бернса, эстетически оправдано и в целом предпочтительнее, хотя и сбита показательная геометрия. В плане же вилла — опять полифония круга и множества квадратов, которые выдерживают бесконечное деление на четвертинки («ин-кварто»), складываются в аккорды и быстрые калейдоскопические соответствия. Кроме этих двух идеальных фигур, присутствуют надо всем и все украдкой пронизывают равнобедренные треугольники. Палладио не без причины считается самодержцем чистых геометрических комбинаций.

«Его творения являют нам образец диалектики между практическим строительством со всей его инженерией, — и архитектурой как утонченным риторическим дискурсом», — говорит Вазари о Палладио. Так и есть. Перед нами риторическая фигура во всей красе. То есть метафора. Разумеется, в архитектуре риторика не может быть иной, кроме как геометрической. Но геометрией можно сказать очень многое. А метафора не может складываться иначе как из конфигураций камня. «А теперь, сколько идей поэтических могли бы проистечь из этих метафорических камней?» — подстрекает нас к дальнейшим изысканиям эрудит Тезауро в трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1654).

Ротонда в плане состоит исключительно из идеальных фигур. Следует напомнить, что так называемые идеальные фигуры — круг, квадрат и равнобедренный треугольник — суть частные случаи бесконечного мира окружностей, четырехугольников и треугольников. Четырехугольник может быть и трапецией, и ромбом, и параллелограммом, ну а в редких случаях — квадратом. Четырехугольников разных — тысячи, а квадрат — один. Такой же единичный случай — круг по отношению к овалу. От общего к частному, — а это значит, что идеал не есть обобщение, но конкретизация, сужение. Неожиданно идеальность приравнивается к исключительности, оказывается свойством частного, а не общего. Обособленностью. Однако, по Платону, идея выводима из всей совокупности явлений одного порядка. Но идея окружности — не

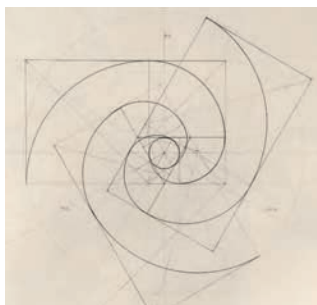


Джованни Баттиста Брачелли. Гравюра из сборника «Причуды из разных фигур». Ливорно, 1624

Рисунок из книги Джордано Бруно «О монаде, числе и фигуре». Франкфурт, 1591

Габриэль Краммер, гравюра из книги Р. Каземанна «Архитектура сообразно античному учению, или Книга колонн», 1600

Спираль Фибоначчи.
Рисунок Рафаэля Араужо



круг, а колебание радиуса. Быть частным случаем множества — может ли это претендовать на идеальность? Нет, по Платону. Но в математике это так. Не является ли тогда слово «идеальный», применяемое Платоном к этим фигурам, большой онтологической ошибкой? Подобное возражение Платону мог бы выдвинуть Аристотель, но, насколько мы помним, не выдвигает. Поэтому что-то мешает нам считать Ротонду «платонической архитектурой», как делают многие историки архитектуры; правильной провозгласить ее аристотелической.

Петр Вайль вступает в сущностную разборку с якобы платонической эстетикой Палладио и в таких выражениях оппонирует ей: «Круглый зал, вписанный в квадратный план здания, решал пифагорейскую задачу квадратуры круга: божественное совершенство — в материальной человеческой вселенной. Математика была господствующей наукой для архитекторов, музыкантов, скульпторов, художников. Сводимой к формуле казалась жизнь — и так вплоть до XX века. Что стало первым потрясением, показавшим: не все счастье рассчитывается на бумаге? Пуля “дум-дум”? “Титаник”? Газы на Ипре? Кровь русской революции?.. Запланировать красоту и счастье не выходит. Потому и утонул “Титаник”: чтоб не зарываться. Как там у Венедикта Ерофеева: “Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтоб не сумел загордиться человек, чтоб человек постоянно был грустен и растерян”».

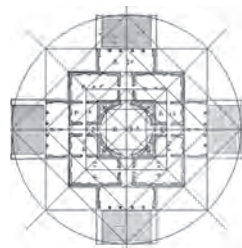
Неожиданное соображение, не так ли? Что вы думаете об этом, господин Альмерико? «Не будем торопиться. Ротонда — метафизическая постройка совсем не по причине ее платоновско-пифагорического “на-все-стороны-равны”. Тут замешан этический аспект. В облике Ротонды сквозит желание подчинить Вселенную идее стройности, да и вообще Идее, предложить некую приемлемую модель универсума. Таковую, на которую благосклонно взглянул бы сам Аполлон, бог гармонии.

Моя Ротонда — образец для утопических архитектур. Утопическая архитектура утопически верит, что — тут мы снова вспомним Гёте, одного из ее побор-

Василий Гельмерсен,
силуэт к «Евгению
Онегину», ок. 1909



ников, — величавые гармонические здания, исполненные высокого духа, способны возвышать дух посещающих их человек, умаляя в них “все краткое, все тленное” и наполняя их жаждой быть чудесно исторгнутыми из мелких житейских потребностей. Из людишек в человеки! Именно чтоб не “загордился”, а примерился и подтянулся», — отвечает нам Альмерико из пределов своего сакрального пространства культуры, где он накоротке и с Гёте, и со всеми другими великими тенями прошлого. «Итак, делаем вывод: модель универсума да, но будет лучше для утопии, если она очерчена пределами твоего дома». Так сказал бы Альмерико, экс-высший функционер Святого Престола и владелец Ротонды.



При взгляде на этот уникал, безапелляционно сияющий счастьем и красотой, у любого архитектора учащается сердцебиение. Палладио выпало редкое для архитектора счастье — он реализовался. Альмерико, мечтая об обособленной жизни, позволил и Палладио осуществить свою мечту.

Можно представить себе, какая радость для архитектора строить Ротонду, и эту радость до сих пор излучают ее стены. Палладио повезло: вышедший на пенсию прелат предоставил ему свободу делать что душе угодно. Как выразился поэт Маганца, друг архитектора, Альмерико «вручил бразды его разумению, *diessi la brena*

Гармонические
соотношения Ротонды

Вилла Ротонда. Фото
Александра Власова

Микеланджело
Буонарроти, «Сотворение
человека», фрагмент,
1509. Сикстинская
капелла, Ватикан, Рим ➤

in man al so cervello». Он будто последовал примеру великого Папы Юлия II, который чуть раньше поступил аналогично: дал дерзкому Микеланджело полный карт-бланш, произнеся сакраментальные слова: «Делай как знаешь!» После чего тот развернулся вовсю на стенах Сикстинской капеллы...



Разумеется, тут непростая диалектика взаимоотношений. В подобном доверии художнику есть сообщничество, на которое способен только человек артистического склада. А наш Альмерико, мы знаем, был поэт. Такому под силу понять роскошь абстрактной мысли архитектора. Тут нелишне коснуться вскользь так называемой «проблемы заказчика». Безусловно, архитектор предлагает варианты, но ведь и заказчик «желает» не после того, как увидит нечто на листе, а уже *заведомо*, сообщая тем самым формообразующий импульс, поскольку «предвидит» и «предполагает». Его участие в проекте отнюдь не пассивное и не косвенное. От него исходит месмерическая движительная воля, которую угадывает архитектор, оценивая своего клиента. Так художник, взирая на модель, пишет портрет. В этом смысле заказчик является соавтором, ответственным за лицо.

Ротонда — предмет белой зависти всех архитекторов, мечтающих реализовать без диктата всезнающих заказчиков модель своего архивидения мира, что случается крайне редко. Палладио мог бы спокойно умереть после Ротонды, он отчитался перед своим гением. К счастью, ему еще предстоят почти пятнадцать лет творческой жизни. Но Палладио отдавал себе отчет, что в историю он войдет и стяжает бессмертие прежде всего этой постройкой. Здесь он коснулся вершины своей профессиональной фортуны.

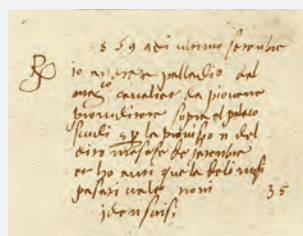
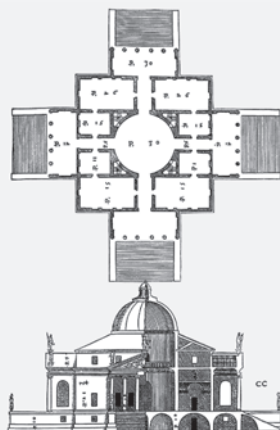
Ротонда есть олицетворение всего его стиля. Так считают многочисленные исследователи, но так решил, похоже, и он сам, гордо расположив свою *invenzione* на отдельном развороте Трактата. На самом деле, вопрос о месте и роли Ротонды — вопрос деликатный, она одно из самых неоднозначных его творений. К этому мы вернемся чуть позже.

Прежде хотелось бы поделиться с читателем радостью небольшого открытия научного свойства. Дело в том, что описание автором виллы в Трактате и им же начертанный фронтальный план фасада в том же Трактате не совпадают. Палладио пишет, что сверху «вокруг зала оставлен *luogo da passeggiare* шириной в пятнадцать с половиной футов [5 метров]». Ив. В. Жолтовский переводит эти итальянские слова как проход. Какой «проход» может быть такой ширины?! На самом деле под «местом для прогулок» имеется в виду самая обычная терраса. Но на чертеже фасада мы видим скат крыши!

Расхождение описания и чертежа давно было замечено наиболее пытливыми учеными, такими как Фритц Бургер и Дж.-Дж. Дзорци. Бургер решил это так не оставлять и выстроил замысловатую, кое-где с натяжками, гипотезу, согласно которой вилла построена была, как она описана, и имела, как говорит сам Палладио, террасу на крыше и отнюдь не имела, как изображено на чертеже, мезонина.

Однако Палладио упоминает и мезонины, что должно было бы смутить Бургера, но не смутило, потому как он принимает их за антресоли, существующие и на чертеже, и в тексте. И все-таки: почему маэстро счел нужным опубликовать чертеж виллы так, как опубликовал, не приведя в соответствие со словесным описанием? Здесь что-то не сходится.

Другой исследователь, Дзорци, предположил, что расхождение связано с тем, что на второй фазе постройки наш архитектор по желанию заказчика покрыл все крышей. Допустим; но это опять же не объясняет, почему Палладио, предельно внимательный к каждому слову из тех немногих, которые ронял, не убрал неактуальное описание, противоречащее чертежу. Значит, описание не противоречило. Но тогда где терраса, *luogo da passeggiare*? Та самая терраса, на которой одним памятным летним вечером был накрыт ужин для прекрасной гостьи, маркизы Лукреции Гонзага, очаровательнейшей из интеллектуалок той эпохи, с которой Альмерико, тогда мужчина в расцвете лет, любовался отсюда фейерверком в ее честь (правда, начался дождь, и спектакль смазался — опять Альмерико немного не повезло)... Лукреция, особа весьма яркая, незадолго до того овдовела и приехала погостить на несколько дней у своего друга Паоло. Возможно, то были счастливейшие дни его жизни, он читал мадам



стихи (они остались; Альмерико был поэтически одарен) — так неужели он стал бы замуровывать крышей эту террасу, место блаженных воспоминаний о тех летних днях?

Остается единственный выход, позволяющий снять неувязку и примирить текст архитектора с его чертежом: террасы на крыше есть. Только они не показаны на чертеже. Почему? И где они спрятаны? Дзорци подходит к разгадке поразительно близко, вплотную — но... сам того не замечает. Он замечает только, что на чертеже в Трактате (достаточно подсчитать окна) изображен не главный фасад, который встречает нас от ворот, а один из боковых. Отсюда Дзорци мог сделать единственно правильный вывод, но он почему-то его не делает! Палладио развернул к нам чертеж «бокком», а террасы были не по всему периметру (вот как властно действует на людей идея симметрии!), но только над главным фасадом (возможно, что и над задним). Причем есть еще одно важное соображение, вечно ускользающее от внимания исследователей: только если предположить, что навывок у Палладио в начертательной геометрии было меньше, чем у абитуриента архитектурного института, мы можем допустить, что купол Ротонды покоился на квадратном тамбуре и именно в него упирался с боков скат крыши, а не непосредственно в купол, как сейчас.

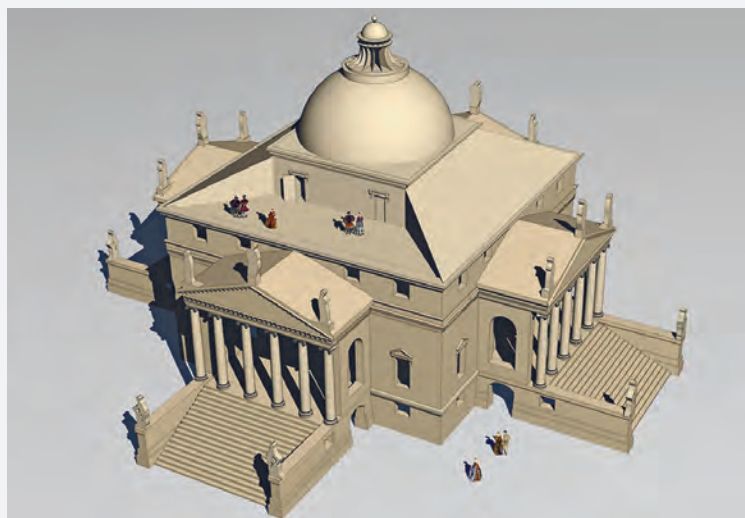
Почему Палладио развернул в Трактате виллу бокком, как бы спрятав неуставную террасу, и заставил забыть о ней? Не

← Проект виллы
Альмерико из трактата
Палладио, 1570

← Почерк Палладио

← Маркиза Лукреция
Гонзага. Гравюра со
сборника посвященных
ей разными поэтами
стихов, 1565

Аксометрическая
реконструкция
А. Рябского
и К. Харитоновой
террас виллы Ротонда,
по гипотезе автора, 2008



из соображений ли дидактики? Так же он поступил, мы помним, публикуя виллу Пойяна и Барбаро без рискованных изысков, и еще кое-где, чтобы давать меньше поводов к недоумению. И здесь: так оно выглядело «чище», тогда как на самом деле была у дома еще и уютная, но сбивающая симметрию терраса на крыше. Тут, заодно, настало время сознаться, что вилла Ротонда в целом не идеально симметрична: в частности, главная ось выделена более широкими вестибюлями, что, если присмотреться, заметно и на плане.

В свое время эта терраса или террасы действительно исчезли, и чертеж победил. Ими в определенный момент пожертвовали ради высшей идеи абсолютной ротондности. К этому приложил руку ближайший ученик маэстро, Скамоцци. Недаром главный теоретический труд Скамоцци называется (и этим все сказано) «Идея универсальной архитектуры» (1615). Универсальности ради он бесцеремонно уберет террасы, достраивая виллу для новых владельцев, графов Капра. Один проект Скамоцци, тиражирующий идею виллы Ротонды, прелестная Рокка Пизана, не оставляет сомнений в универсалистской решимости Скамоцци.

Удивительно, что даже такая всемирно известная вилла таит в себе загадки и не все с ней ясно. И отраднo, что можно еще совершать открытия там, где прошли целые толпы исследователей.





Ротонде за прошедшие века было пропето столько задравных осанн как «чуду гармонии», «мечте эллинизма», «компасу целой цивилизации», что хочется продрасть сквозь плотную завесу фимиама и, не из метафизического озорства, а из соображений (всегда оздоравливающего) негативизма, подметить пятна на этом солнце архитектуры. Быстро заплатив дань восторгу (она действительно великолепна и бесподобна, что и говорить!), приступим к разгребанию горы прекраснородушных книг, публикаций и диссертаций, которые давно погребли Ротонду вплоть до самой макушки купола. Держись, Ротонда, от нас сегодня не дождешься ты «упоительных похвал»!



Приведу сначала три несерьезных соображения, а затем три серьезных.

Во-первых, как мы уже вскользь заметили, четыре фасада Ротонды на самом деле не совсем идентичны. В двух из четырех фасадов по восемь окон под портиком, а в двух других — только два. Таким образом, все-таки главная ось намечена! Это очевидно та, где окон меньше. Нет полной симметрии и в интерьере. Так что Ротондой ее называют условно, как сказал бы Хармс.

Во-вторых, эти росписи. Интерьеры украшены росписями. Даже обильно, роскошно украшены. Десяток разных художников наперебой старались, чтобы наложить свои помехи на чистую симфонию архитектуры. Особенно противоречит духу Палладио буйная барочная лепнина в куполе, сама по себе высочайшего качества. На стенах круглого зала пританцовывают главные олимпийские боги. Где-нибудь в другом месте все это смотрелось бы прекрасно. В соседней вилле Вальмарана, в семи минутах ходьбы от Ротонды, есть бесподобные фрески Тьеполо: вот они виллу украшают, тем более что сама архитектура ее никакая. А здесь? В принципе, Ротонде подошло бы вовсе не иметь интерьеров как таковых: она прекрасна как скульптура. Зачем заглядывать во внутренности Венере Милосской?

*Колонна, статуя,
окно. Вилла Ротонда.
Cameraphoto*

*Разрез виллы Ротонда
из английского издания
трактата Палладио
1715 года*



Именно – скульптура. «С каждой стороны одинаково красиво» — это, заметим, отнюдь не формула бытия архитектурного сооружения, которое имеет фасад и «все остальное». Любоваться со стороны — рефлекс не на дом, а на статую. Недаром один итальянский исследователь считает пластичность вообще главной приметой палладианского стиля: «Кроме того, что эти здания радуют как чистое выражение геометрических соотношений, они могут быть восприняты и как скульптуры». Ротонда, и точно, является, в сущности, фигуранткой пейзажа. Она больше феномен паркового зодчества, то есть свободностоящая скульптура, на которую и надо взирать со всех сторон, а не «наслаждаться *из нее* чудесным видом», как инсинуирует хитрый Палладио. Ротонда существует для того и только для того, чтобы приводить собой в восхищение.

Для законченного эстета наподобие Альмерико, который к тому же везде был и все видел и едва переводит дыхание на гималайских высотах собственного духа, мир, который стоит созерцать, не есть мир природы, и посему нет нужды выходить из этих стен и на что-то смотреть. Для такой персоны более естественно экспонировать себя и благосклонно позволять, дабы это на него приезжали посмотреть, подобно тому, как то благосклонно позволяют Гималаи.

Вилла Ротонда. Фото авт.

Надпись-памятка на одном из фриз виллы Ротонда. Фото авт. ►

Вернемся к экстерьеру. Первым делом, вилла встречает нас некими латинскими надписями на архитраве (и так на всех четырех). Что там написано? Это обессмертил себя новый владелец виллы, граф Капра, купивший у наследников Альмерико виллу за добрых 30 тысяч золотых дукатов (немалая сумма). На хорошей латыни там написано нечто, что в переводе звучит довольно разочаровывающе: «Марио Капра, сын Габриэля, впредь предписал право наследства на этот дом старшему из сыновей, вместе со всеми доходами, полями, долинами, холмами, и по ту сторону большой дороги, на вечную память о том, что сие провозглашаю, скорбя и испытывая страдания». Толком непонятно, раскаивается ли уже, что всегда достается первородному сыну, а не самомумышленому, или так страдает, что потерял логическую нить. Иоганн Вольфганг фон Гёте, оказавшись в 1786 году перед лицом великого творения архитектуры, прочел сей меморандум и, памятуя о заплаченных дукатах, едко заметил: «Вот уж можно страдать о чем ни попадя и за меньшую сумму». И впрямь, на здании такого полета хотелось бы прочесть что-нибудь пометафизичнее, на уровне, достойном замысла Палладио. Быть может, при взгляде на Ротонду у Гёте мелькнула мысль, что ведь по большому счету это архитектурный иероглиф Бога: Он тоже, согласно формуле теологов, есть нечто, центр которого нигде конкретно и одновременно везде. А тут какой-то параграф из завещания...



Но это все мелкие придирки. Есть недостатки и посерьезней. Это, если по нисходящей, демонизм, тоталитаризм, маньеризм.

Во-первых, Ротонда таит в себе неприятный оккультный сюрприз. Количество ступенек, если не полениться их сосчитать, — 18. Очень некстати, это пресловутое число Зверя: $6+6+6$. Естественно, количество ступенек одинаково со всех сторон. Выходит, они в сумме дают 72, а это точь-в-точь годы жизни Палладио: он умер на 72-м году жизни. Что за чертовщина! Прошел по жизни ровно по числу ступенек на своем любимом детище, не переступив ни на одну. После этого играйся в нумерологию!



Благочестивый человек средневекового склада неодобрительно сказал бы также, что, как самая симметричная из всех архитектур мира, Ротонда наиболее открыта и уязвима для нечистой силы. Поскольку в старину твердо верили, что злые духи любят симметрию. Вот почему в готической архитектуре и вообще в средневековом искусстве симметрии избегали, не было даже симметричных фасадов и все окна располагались на разном расстоянии друг от друга — возьмите любой готический палаццо в той же Венеции. Делалось это для того, чтобы



нечистый не повадился через окно. Ибо через асимметричные он войти не захочет.

Во-вторых, образец и икона «идеальной архитектуры», Ротонда абстрагирована от дел мирских, отрешена от низменной утилитарности и «стряхнула прах земного с ног своих», подобно своему хозяину. Еще немного, и она зависнет в левитации. Ибо не жизнь в ней мыслима, а вознесение в запредельные сферы надмирного. Она у нас архетип! Явление скорее потустороннего порядка, чистое умозрение в камне, перефразируя Евгения Трубецкого. И настолько убедительное, что перед ней как-то забываешь, что дому-то в действительности пристал только один фасад, лицевой, и просто необходим черный ход, мало ли что. Но на вилле Ротонда нет места никакому «мало ли что» и вообще человеческим слабостям и житейским приземленным интересам.

Герда Бедефельд и Бертольд Хинц в своей книге о венецийских усадьбах замечают: «На вилле Ротонда впервые архитектура освободила себя от любых обязанностей перед жизнью, и жизнь с ее неотменимыми надобностями тоже перестает тереться за рукав великое искусство. Так обе полюбовно разошлись, дабы пребывать в чистой любви к самим себе... И подумать только, подобной модели разобщенности будет суждено большое будущее! Сказанное объясняет, почему такая архитектура столь часто оказывается приспешницей, причем добровольной, самых идеалистических, мягко говоря, режимов». Они хотят сказать, что в вилле Ротонда есть сильный тоталитаристский поддув. И, добавим, даже что-то от египетских пирамид.

Будучи гиперболической, несбыточной архитектурой, Ротонда будто не имеет иной задачи, кроме раздувания в человеках страсти к идеальности как к самоцели: это архитектура ради архитектуры, кантовская вещь в себе, *Ding in sich*, сама себе отрада. Она, в своей отрешенности, не предусматривает ни человека, ни всех его «низких» нужд и потребностей. Это очищенная эссенция, или, если угодно, чистая монада... У монад, кстати, согласно Лейбницу, тоже имеются окна. Только если у Лейбница и Канта монада при этом герметически непроницаема, то наша не столь горда, и попасть в нее можно даже круглому профану — милости просим, по средам и субботам.



← Вилла Ротонда.
Camera photo

← Каналетто, дворец
Фоскари в приходе
Св. Софии в Венеции,
1758. Национальная
галерея античного
искусства, Триест

Четырехликий сфинкс.
Египет, эллинистическая
эпоха, 2-я пол. II в. н. э.
Музей истории искусств,
Вена

В-третьих, заниматься только чистым искусством, по возможности уходящим от реальности к фантазмагории, — коронный номер эстетической программы маньеризма. В ту «идеалистичнейшую из эпох» (Макс Дворжак) искусство, добившись автономии, идет на риск превышения власти и сознательно отрывается от «натуры». «Им удалось почти что победить природу», — хвалит таких Вазари, апологет маньеризма и сам маньерист. Отчуждение искусства от природы прекрасно выражено в идее четырехликой красавицы Ротонды, у которой, конечно, никаких черных лестниц и скотных дворов. Безусловно сильнодействующая формула, но граничащая с патологией. Она бытует в перспективе маниакальной идеи чистого искусства, и ее эффектная четырехкратность — все-таки аномалия мутанта; это *exercice de style*. В ней есть нечто от многоглавых монстров из гротесков, которыми так увлекались маньеристы и которые Даниэле Барбаро называл *picturae somnium*, «сновидческие картинки».

При желании уже на одном из первых творений Палладио, на вилле Пизани в Баньоло, можно найти следы маньеристского мышления. Руст на ее арках не скрывает своей исключительно декоративной сущности, просто наложен сверху красивым рисунком по внешней стороне лоджии, чтобы вовремя уступить инициативу гладкой изнанке арок. Маньеризм чистейшей пробы — его вилла Кальдоньо. Здоровенные консоли в патио дворца Вальмарана в Виченце. Маньеристичны встраивание виллы Барбаро в холм, нелепый купол вичентийского кафедрального собора в форме колпачка, пучки колонн палаццо Кьерикати и рисунок мраморных плит на его стилобате, и все те подрывы ордерной системы, о которых было говорено на стр. 97. В Ротонде, в частности, маньеристично то, что портик сам себя дезавуирует, подвергает инфляции и изменяет своему истинному назначению, предписанному самим Палладио, — быть вершиной, осью иерархии здания. Он выставляет себя на осмеяние — чистое донкихотство в архитектуре. Правда, маньеризм Палладио умен и структуричен, то есть остроумен, и не опускается до довольно бесхитростного, в общем-то, балагурства ар-

Палладио, вилла Пизани. Фрагмент лоджии. 1545. Фото авт.

Палладио, вилла Кальдоньо и геометрия ее композиции, 1542. Фото и схема автора

Палладио, двор в палаццо Вальмарана, 1566. Фото авт.

Палладио, маскарон с палаццо Изеппо да Порто в Виченце, 1552 ▶

Штудии кисти руки. Аноним, итальянская школа, XVI в. Библиотека Моргана, Нью-Йорк ▶

Доменико Беккафуми, «Кротонские девы, или Зевксис пишет Елену, идеальную женщину, с трех красавиц». Фреска ок. 1525. Дворец Казини-Казуччини, Сиена ▶



хитектурных юморесок от Джулио Романо, Буонталенти или Лигорио.

Расположить колонные портики с фронтонами на каждой из сторон куба — ход, безусловно, отдающий дань эксцентричной эстетике маньеризма, хотя в самих линиях Ротонды нет маньеристских ужимок, если не считать «ноздрей» в тимпане, но и они были привнесены позднее.

Таким образом, Ротонда, внешне не демонстрируя ярких примет маньеризма, тем не менее есть его прекрасный образец. Маньеризм крепко эксплуатировал метафору как основной прием и главное орудие своей поэтики. Метафора призвана выстраивать вторичное пространство понимания. Как мы видели, каждая из построек Палладио целилась на метафору — то Возвращение храма, то Школьный пенал воспитания рода человеческого, то Новое доказательство Божие, то Тотальный экуменизм, то Окрыленность материи, то этикет как Первая заповедь искусства. В обличье Ротонды перед нами очередная чистая метафора, метафора гуманистического Кругозора: это «Дом с Кругозором» для всестороннего человека.

Андрэ Шастель, даже не полемизируя, располагает Палладио среди маньеристов. Пусть так; не станем ни оспаривать точку зрения на Палладио как на ма-

ньериста, ни защищать ее, она и без того многими убедительно артикулирована. Единственное: стоит ли причислять к маньеристам того, о ком все давно пришли к единому мнению, что он создал *свой собственный* стиль? Ведь маньерист, по строгому определению — художник, который работает в манере кого-то другого, утрируя ее. Вазари требовал от образцового маньериста умения комбинировать аж три идеала: рисунок Микеланджело, грацию Рафаэля, мазок Леонардо. Точно так же у Палладио конечно есть нечто и от Браманте с Альберти, и от Брунеллески.



То обстоятельство, что время его творческой жизни полностью совпало с эпохой маньеризма (в своей периодизации Якоб Буркхардт отводит для этого стиля как раз 40–80-е годы XVI века), само по себе не должно нас смущать: так, в эпоху барокко отнюдь не все работали в стилистике барокко. Но так же неверно будет утверждение, будто посреди чуждого ему контекста маньеризма Палладио преспокойно продолжал гнуть линию зрелого Ренессанса. Что он «запоздалый сын былого поколения».

Творчество Палладио пришлось на это время, и в нашем герое заметно сказался его дух. Формально он пытался держаться золотой середины, но в каждой его постройке нет-нет да промелькнет нечто от образа мыслей этого экстравагантнейшего из стилей — маньеризма. Мы видели, что Палладио разделял многие его эстетические установки. *Saeculi vitia, non hominis* (порок века, а не человека)? По формам, он маньерист более чем умеренный (или даже тайный): у него никогда не увидим никакой вычурности, в отличие от показного Джулио Романо или Амманнати, но по нутру своему и сущности он маньерист каких мало, поскольку его маньеризм — структурный.

Об этой эпохе до сих пор спорят больше всего: до XX века слово «маньеризм» было вообще бранным, им обзывали вырождение цельного стиля Ренессанса. Теперь, после работ М. Дворжака, А. Хаузера, Г.-Р. Хокке, А. Бонито-Оливы, пригляделись и поняли, что это совершенно самостоятельный и эстетически состоятельный стиль, и реабилитировали целую эпоху. Она вызывает неослабевающий интерес, в ней усматривают живую параллель к современным формальным исканиям, и, вероятно, желание принять в нее Палладио — попытка сделать ему комплимент. Но все же Палладио принадлежит к ней только косвенно, и мы не можем не признать, что модные маньеристические фрески на стенах его вилл и дворцов диссонируют с его «правильной» архитектурой. А вот несколько старомодные по тем временам фрески вилл Кальдоньо и Барбаро попадают в ноту. Он сознательно консервативен, но бывают такие консерватизмы, в кото-



Якопо Понтормо,
автопортрет. Рисунок
сепией, ок. 1525

Оленюлитка
из «Часослова Иоанны
Безумной». Брюгге,
1486–1506. Британская
библиотека, Лондон ▶

Посвящение богине
мудрости Минерве, II в.
н.э. Герцогский дворец,
Урбино ▶

Сова, рисунок Велимира
Хлебникова. 1900-е ▶

рых много революционного. Впервые в истории искусств прозвучал этот непростой парадокс, и с тех пор он не раз повторится: «консервативная революция».

Одна из самых редких установок творчества — сопряжение консерватизма с революционностью. Консервативные революции — самые емкие и отрадные из случающихся в истории искусств. Прорывы авангардизма оказываются по сравнению с этой установкой в гораздо большей степени повторением пройденного, так как темпераментная безоглядность авангардиста бывает (обычно это состояние случается в самом нетерпеливом возрасте), как правило, просто следствием обыкновенного невежества: устремляясь вперед, неусидчивые юноши не успевают принять к сведению всего им предшествовавшего и оказываются в эпигонах. Кому неизвестно умение смотреть назад и вперед одновременно, в оба конца времени, то есть быть диахроничным, в этом ремесле многого не добьется. Умеренный (хотя бы знанием прецедентов) радикализм — в искусстве это не оксюморон, а метод.

История искусств вся стоит на этом непростом парадоксе. Таким парадоксом будет консервативная революция Леонардо, венецианской и потом болонской школы, таковы великие маньеристы вроде Россо Фьорентино, Понтормо и Корреджо (как это? консерватор, предвосхищавший вихри барокко и томность рококо одновременно), примитивизм Лонги, Гойи, Гогена и Модильяни, немецкий бидермайер, Мандельштам и акмеисты, музыка Керубини, Рахманинова и даже Вагнера, таков Вансан д'Энди с его ревизией истории музыки, Гофмансталь, бывший также идеологом консервативной революции. И таковы все великие вроде Данте, Шекспира, Монтеверди, Гёте, Бодлера, возрожденцев и романтиков. Такова архаика футуриста Хлебникова и, наконец, модернизм, возвращающий искусство вспять к средневеково-иконному принципу «концептуального» искусства.

Возжелав стать чистым выражением творческой воли и авторского почерка, Ротонда — жертва собственной художественной состоятельности. Она замкнута на себе. Для жизни она не то чтобы непригодна (нечто



подобное, немного обинуясь, говорят Гёте с Гофманшта-лем), но чрезмерно акустична: что ни шаг, отзывается четырехкратным эхом, — это как жить в пространстве концертного зала или молельного дома.

Мы не возражаем: высокая бессмысленность есть интимное свойство феномена искусство, о чем был разговор на вилле Бадозер. Как заверял Леонардо да Винчи, «там, где красота, не может быть пользы». Но не значит ли это, что чем более, скажем, человек красив, тем более ему пристало быть бесполезным? Допустим, скажет Леонардо, и тут же уточнит: «Бесполезен не значит бессмыслен — красота и есть смысл».

«Зримая красота телесных форм, — глубоко-мысленно замечает Пьетро Бембо, — парадоксальным образом есть как раз то, что в нашем теле наименее материально», ибо красота есть умозрительное понятие. Ох уж эти платоники! Они верили, что назначение красоты — вызывать трепет и благодарность от встречи с божественным: функция достохвальная, но обрекающая ее носителя на пассивность бытия. Поэтому в других своих усадебных постройках Палладио готов поспорить с Леонардо, успешно предлагая уравновешенные альтернативы его декадентскому тезису, а здесь идет у Леонардо на поводу, предав свой «гилозоистский» (вспомним виллу Эмо) идеал виллы. Не потому ли, чтобы совесть была чиста, он располагает Ротонду среди дворцов?

Палладио большей частью не согласен с Леонардо по вопросу о пользе и красоте. Вопреки Леонардо, он охотно «профанирует» красоту пользой, и в этом он больше возрожденец, чем великий маг из сельца Винчи. *Бесполезная* монументальность, заметил еще Чаадаев, свойственна именно готической архитектуре, с чем Палладио согласился бы, добавив: нет, это — не наше. Обычно вичентийский зодчий встает на сторону Витрувия с его краеугольной триадой «польза, долговременная прочность и красота». Большинство его построек в полной мере воскрешают эту триаду: они красивы, они приносят пользу как хозяйственные единицы, и они всё еще стоят и прекрасно простоят до скончания мира.



Алиса Асланова,
«Балерина Татьяна
Осипова», 2017

Винченцо Катена,
«Портрет Джанджорджо
Триссино», 1510. Лувр,
Париж >

Бартоломеус Шпрангер,
«Афина-Паллада
попирает невежество»,
ок. 1591. Музей истории
искусств, Вена >



Возвращаясь к истокам нашего героя, уведомим читателя, что само имя «Палладио» было придумано поэтом Триссино как многозначительная рифма к Витрувию: *Vitruvio — Palladio*. Любопытно, что не только в рифму: в имени Палладио опять-таки нумерологически зашифровано имя Витрувий. *Andreas Palladius*, написанное по-латыни (как на фризе последней и единственной его подписанной работы, храмике при вилле Барбаро), будучи прогнано сквозь таблицу соответствий между цифрами и алфавитом, составленной Агриппой Неттестеймским в сочинении 1510 года «О тайной философии», дают результат 32 и 34. Умножив, получаем 1088. Ровно то же число соответствует имени *Vitruvius*. Учитывая дух сборищ триссинианской академии, подобная выдумка должна была непременно обрасти театральным ритуалом инициации, где юного Андреа ди Пьетро делла Гондола нарекли новым именем с возложением на него инвеституры быть «новым Витрувием», его реинкарнацией...

Палладиумом в Античности называлось также одеяние трагического актера, так что не будет натяжкой сказать, в этом одеянии он играл — кого? — ожившего Витрувия, играл для мечтавших о классическом мире венецианских патрициев. Наконец, *Pallados* к тому же по-гречески — храм Минервы, богини мудрости, Софии. Именно премудрой архитектуры от него и ждали.

Итак, возвращаясь к оппозиции Леонардо — Палладио, не надо иметь большую Минервину мудрость, чтобы отвергнуть идеал чистого искусства, где красивое исключает полезное, и чтобы признать его принципиально нездоровым и недалеким. Так, сильно рискует тот, кто выбирает себе спутницу жизни по эстетическому критерию — миловидному облику, — забывая, что долго не протянешь без наличия в супруге таких качеств, как благонаравие, известная практичность и здоровье, как минимум психическое. Строительство вилл после Палладио часто вырождалось в поиск таких красавиц, в забвении





заветов Витрувия о пользе и красоте (*utilitas et vetustas*). Гнались за чистой красотой, отсюда все эти французские «мон бижу» да «мон репо». Такие постройки напоминают знаменитую черепаху из упомянутого в первой главе декадентского романа Гюисманса, которая умерла от обилия самоцветов и бижутерии, прикрепленной к ее панцирю. Декадентство хорошо как пряная приправа, но на специях жизнь, как и искусство, не построишь — подайте нам горячее блюдо. Блюдо из приправ — это отклонение от здорового инстинкта равновесия. Приступ обостренного эстетизма, который охватил Палладио, когда он проектировал виллу Ротонда, и впрямь дает право некоторым исследователям помещать его среди маньеристов.

Однако в споре о пресловутом маньеризме будут правы и те, кто возразит, что Палладио в Ротонде всего лишь провиденциально доводит до логического конца чисто ренессансные идеи: мечтания об Идеальном и Абсолютном, принцип прекрасной завершенности формы, компактность и лаконизм, золотое сечение, настойчивый мираж о центрально-купольном здании, аналитическую и графическую (а не ускользающе-живописную) основу формы, — все это именно ренессансно, по Вельфлину.

*Вилла Ротонда. Почерк
Палладио и его тень.
Фото авт.*

Палладио — завершающий в череде великих архитекторов Ренессанса, итог целой эпохи, это верно. В нем кульминирует то, что было начато Брунеллески. Центральнокупольные постройки грезилась всем им — Альберти, Пьеро делла Франческа, Перуджино, Рафаэлю — и изредка воплощались в том или ином приближении к идеалу, но мечта все не сбывалась. Палладио воплотил, наконец, ее в жизнь, и тем самым разрушил целый мир. Он попал в мечту, и она сошла с орбиты. Воплощение мечты — всегда немного абсурд и в любом случае ее онтологический конец. Свершилось и сбылось! Палладио этой вещью покончил с Ренессансом, закруглил его, довел его до конца, чтобы не сказать кончины, и поставил ему великолепный надгробный монумент, *exegit monumentum*. Так из бытового явления Ренессанс ушел в чистое потустороннее бытие, на тот свет, в обаяние легенды. Поэтому все-таки на четырех фасадах виллы Ротонда должны быть начертаны просто четыре слога имени вершителя:

PAL LA DI US.



РУССКОЕ
ПАЛЛАДИАНСТВО



Когда впервые смотришь на постройки Палладио, разбросанные вокруг небольшого городка Виченца в венецианской провинции, трудно отделаться от впечатления, что где-то мы все это уже видели. Но откуда у нас, живущих далеко на севере от Италии, имеется некое врожденное представление об этом ренессансном зодчем? Нам будто знаком его язык.

Послушаем, как Палладио в 1570 году пишет о голубятнях на вилле Эмо: «*due colombarie, che apportano utile al padrone e ornamento al luogo*». Даже человек, не знающий ни слова по-итальянски, уловит смысл фразы. «Две голубятни, которые приносят пользу хозяину и украшают место» — все итальянские слова этой фразы укоренены и в русском языке. От *due* идет дуэт, в *colombarie* звучит коломбина (голубка), *utile* — утилитаризм, польза, *padrone* — патрон (хозяин), *ornamento* — орнамент, и даже *luogo* похоже на луг (в смысле поле, открытое пространство) и на логово (а обозначает «место»). Подобно тому как в русском языке имеется масса слов итальянского происхождения, нам в той же пропорции знаком стиль Палладио, его архитектурный язык. Он вошел в геном русской культуры. Вот как это произошло.

Начиная с построек Кремля «с их итальянской и русской душой», на Руси прививается итальянский стиль. Европейский проект России, предложенный Петром, быстро берет курс на «правильную архитектуру»,

как тогда называли архитектуру итальянскую. В 1715 году наши пансионеры-архитекторы отправляются в Италию и Голландию. Но довольно скоро «голландский манер» перестает радовать, и переориентация на итальянские образцы не заставит себя ждать. Итальянское значило — Палладио. Но не столько в Италии было дело. Приглядывающаяся к Западу новая Россия интуитивно понимала, что Палладио — это не просто важный итальянский архитектор, но и наиболее знаковая примета европейской цивилизации в целом. Поэтому он был востребован, как никто. Уже в 1716 году, на заре петровского проекта России, Юрий Кологривов переводит первую часть знаменитого палладиева Трактата по архитектуре. Отдельные главы из трактата перевел первый западнический архитектор России, Петр Еропкин, автор генерального плана Петербурга и Ледяного дома, но он не довел дело до конца, будучи казнен при Анне Иоанновне в 1740-м.

Появившаяся при Петре типология светских жилищ производит впечатление «построенной в итальянской манере», как говорит в 1711 году швед Эренмалм о строящемся доме Меншикова на Васильевском острове. Действительно, он имел усадебную композицию, и завершение боковых ризалитов напоминало палладианскую виллу Барбаро. Даже неоготический Вас. Ив. Баженов, проектируя в 1765 году павильон в парке Екатерингоф, отмечает в пояснительной записке к проекту: «Пропорции сему дому я дал Палладиева вкуса, кой в строении увеселительных домов более других я почитаю». К моменту расцвета петербургской цивилизации, во второй половине XVIII века, все работавшие в России зодчие были горячими приверженцами вичентийского мастера. Например, истовым палладианцем был приехавший в Россию в 1779 году Кваренги, почти земляк Палладио. Доходило до трогательного: архитектор Вас. Ив. Неелов реализовал на русской почве (правда, в миниатюре) проект, который за два века до того Палладио безуспешно предлагал для моста Риальто в Венеции.

Весь Петербург, вплоть до радикальных застроек города доходными домами конца XIX века в модном

тогда буржуазно-парижском стиле, выглядел как одна густая импровизация на темы Палладио, и Невский проспект сплошь состоял из колоннад. И какое нам дело, что в глазах маркиза де Кюстина колонный шик на наших северных широтах выглядел величественной нелепичей? Кюстин не раз возвращается к теме петербургской архитектуры в своей знаменитой книге о путешествии в Россию. Его соображения сводятся к тезису, что довольно-таки абсурдно и попросту жестоко, говоря его словами, переносить греческие языческие храмы с солнечных холмов Афин в места не столь отдаленные от тундр Лапландии. В письме XIX читаем: «*Vous me menaceriez de Sibérie*, грозите мне хоть Сибирью, я все равно не устану повторять: когда постройке в целом недостает здравого смысла, а отдельным деталям ее — законченности и соразмерности, это невыносимо. В архитектуре гений призван отыскать наикратчайший и наипростейший способ приспособить здания к тому употреблению, к какому они предназначаются. *En architecture, le génie sert à trouver le moyen le plus court et le plus simple d'adapter les édifices à l'usage auquel on les destine*. Так скажите же на милость, чего ради в стране, где девять месяцев в году жить можно лишь при герметически закупоренных двойных стеклах, некие здравомыслящие люди нагромодили такое количество пилястров, аркад и колоннад? В Петербурге надо было бы гулять, укрываясь за крепостными валами, а не за воздушными колоннадами, *non sous des péristyles aériens*». В итоге фраппированный маркиз, вдоволь поиздевавшись над русской претензией на элегантность, припечатывает николаевскую Россию эпитетом «*Royaume des facades*», царство фасадов.

Аналогичные соображения о неуместных претензиях на знойную Античность волнуют и одного вдумчивого англосакса, которому тоже покоя не давали палладианские колонны на фасадах на этот раз английских усадеб: «Если в солнечной Италии ошибка Палладио была благословенна и полезна [как мы помним, Палладио ошибался, полагая, что у древнеримских вилл были открытые портики с колоннами и фронтоном. — Г.С.] и при-

шлась ко двору как откровение, то те же портики едва ли уместны в более нордическом климате, *inconvenient and draughty portico ... irrespective of its impracticability in a northern climate*».

Не говоря уже о незатейливом англичанине, маркиз был все-таки слишком недостаточно художник, чтобы полюбить это грандиозное ребячество, все это «великолепье небылицы» и «желание быть пластическим греком», как то сумели сделать наши мужественные мирискусники, Вагинов и акмеисты, у которых ритмичные строгие колоннады вызывали приступ обостренной благодарности. На излете петербургской эпохи они с умилением и признательностью проводили в небытие эту «глупую важность самолюбивого, проклятого, пустого, молодежового города», который «мучил себя по чужому подобию...», говоря словами из великого стихотворения «С миром державным я был лишь ребячески связан» (1931).

...Итак, со второй половины XVIII века дух Палладио безраздельно царит по всей России. Русские дворяне начинают возводить в своих вотчинах сотни усадеб, весьма схожих и по функции, и по виду с виллами венецианской знати эпохи Ренессанса, что немудрено, если принять во внимание, кто и когда выдумал и разработал саму типологию усадьбы. Древняя столица, и та приобретает палладианскую физиономию, что тоже немудрено, ведь ее особняки были усадебного типа.

Одним из продолжателей дела итальянского маэстро на русской почве был Николай Александрович Львов, приятель Державина и прекрасный архитектор. Он строил своим друзьям и соседям усадьбы в палладианском стиле и призывал соотечественников принять своего кумира за образец: «Его монументы, в которых чистота вкуса, соразмерность частей, выбор украшений, составляющий общий изящный вкус, сделали Палладия всех просвещенных народов общим архитектором». Свою собственную усадьбу, родовое гнездо Львовых в Никольском-Черенчицах, он сделал такой палладианской, что

дальше некуда, — там он окружил себя со всех сторон колоннами будто магическим кругом для заклинаний, и это выглядит как заповедный анклав под мощным благословением всех возможных богов Олимпа!

Среди множества других жемчужин усадебной архитектуры, построенных в правоверном палладианском стиле, — Покровское в Вологодской губернии. «На далеком северо-востоке — отзвук виллы Палладио, но переработанный с своеобразным пониманием красоты деталей. Прелестное Покровское — одна из лучших усадеб России», — считал знаток этого дела Георгий Крескентьевич Лукомский. Усадьба в Середникове, где провел три счастливых лета Лермонтов (1770-е) — вариация на тему Бадозер. Усадьба в Рождествено под Гатчиной (1790-е), доставшаяся в наследство молодому Набокову в 1916 году, вариация на тему Ротонды, с ее четырьмя парадными фасадами и бельведером вместо купола.

Данниками этого стиля являются не только усадьбы. Достаточно указать на Софийский собор в Царском (1782), на Невские ворота в Петропавловской крепости (1780-е), на Большой театр в Москве (1824) или на многочисленные образцы губернской официальной застройки, например в Торжке, дело рук опять же Львова. Церквям торжественный стиль Палладио оказался не меньше к лицу: в упомянутом Торжке этот стиль держит импозантный собор Борисоглебского монастыря не хуже, чем небольшие приусадебные часовни подобные задумчивой львовской фантазии в сельце Прямухино, при усадьбе Бакуниных (и обе церкви строго на тему Ротонды...). Но Львов был слишком оригинален, прививается же всегда типовое, дюжинное. Нечто похожее на московский «дом Ростовых» (где ныне Союз писателей), облегченный вариант Таврического дворца, станет моделью для всего расхожего усадебного классицизма дворянских гнезд.

Такие безымянные усадьбы, в совершенно серийном производстве честно позаимствованные из Трактата Палладио (мало кто из русских архитекторов XIX века видел воочию его постройки), и определяют об-

лик русской дворянской культуры Золотого века: всё колонны да фронтоны. Но то было крайне важное единообразие, утверждавшее собою магистральную идею российской государственности по Петру Великому. Ей предстояло взять на себя миссию по прививке к русской почве крепких устоев латинской цивилизации, прежде всего: фундаментальное единоначалие римского права и гражданской морали, неотъемлемость удобств вроде дорог, водопровода и канализации и имперский (латинский же) идеал наднационального государства. Через палладианскую архитектуру отчетливо заявляется причастность России к единой семье европейских народов. «На скудном севере далекий отблеск Рима», — скажет об этих усадьбах граф Комаровский. Как основная примета Европы, архитектура, основанная на принципах Палладио, возникает в любой стране, присягающей идеалам греко-римской цивилизации. Он — «всех просвещенных народов общий архитектор», вспомним слова Львова. Так вилла Ротонда в своем триумфальном шествии достигла решительно всех закоулков, и с изумлением видишь ее дальнего потомка то в лице «Небесного замка», который построит Тихо Браге на маленьком датском острове, то меж кампусов Корнельского университета, то в усадьбе среди лесов Среднерусской возвышенности.

Появляется «палладий» в России не только потому, что кому-то захотелось кусочек Италии на наших широтах. Архитектура служителей государственности петровского закала должна была одним своим видом «проводить политику дисциплины»: ее строгие формы как бы утрамбовывали хаотичную топкую почву вечно готовой сорваться в самостийность Руси. Она демонстративно порывала с мифом о русской самобытности. В этом смысле аристократическая и универсальная архитектура идеологически противоположна модерну, который заигрывает с национальным вкусом, вспоминая о кокошниках и резьбе-узорочье. Почвеннический и корневой модерн по-настоящему чужд и контрастен философии классицизма и является разобщающим стилем, ибо, несмотря на свою повсеместность, потворствует

и льстит национальным вкусам отдельных стран. Он не признаёт над собой авторитета канонических форм и работает с миром первобытно-органических, неопределенно-растительных размывок и неких минерально-пещерных напластований. Принципиально враждебен модерн классике и по образу жизни, на который подстрекают сами его стены. Об этом мы говорили на вилле Фоскари.

На идеологическом уровне палладианский стиль стал главным связующим России с Европой. Могут возразить: а барочный Растрелли? а эклектика и модерн, цветшие буйным цветом также и по всей Европе? а конструктивизм?

Растрелли — особняком стоящее чудо, переосмысление невесть каких образцов, подогнанных под русский «нарышкинский» контекст: его изошренное варварство отсылает к португальско-сицилианскому пониманию барокко как «навороченной архитектуры» и несколько провинциальному роскошеству. Связь напрямую и сознательно с «правильной» Европой, с римской колыбелью европейской цивилизации осуществляется только через Палладио. Зачем «идти через португалию»? Это слишком витиеватый обходной путь, на котором теряется больше, чем приобретается. Что до эклектики, то историзм буржуазных доходных домов есть орнаментальное измельчение вкуса, а не отдельный большой стиль. Это застройка, а не архитектура.

Новый всплеск интереса к эстетике Палладио наблюдается в самом конце петровской парадигмы, в поздние годы Серебряного века: в 1910–1 годах Иван Владиславович Жолтовский строит особняк Тарасова в Москве. В качестве прототипа, повторенного почти дословно, избирается палаццо Тьене в Виченце. Тот же палаццо с его муфтированными окнами взят за основу в фасаде Архитектурного общества, где он затейливо скомбинирован с Лоджией дель Капитаниато. Другая постройка Жолтовского, на Моховой, берет за образец гигантский ордер Лоджии дель Капитаниато почти без изменений — только в разы увеличен фасад, в духе гигантомании XX века.

Замечательно смело разыграл мотивы той же Лоджии архитектор Владимир Алексеевич Шуко (дом Маркова на Каменноостровском проспекте в Петербурге), посягнувший превратить интерколумнии (интервалы между колонн) в застекленные эркеры.

Далее грянул конструктивизм. Вопреки общепринятому мнению, конструктивизм по сути своей вовсе не враждебен ментальности и практикам Палладио. Напомним, что наш венецианский герой и был едва ли не пионером «блочной» архитектуры, поскольку мыслил не колоннами, а кубом и стеной. Он любил экономичные материалы, возвел в перл творения кирпич. Всё приметы модернизма. Он манипулировал ландшафтом, как Райт, всегда вступая в стратегический диалог с природным контекстом. Он был идеологом, как Гропиус. Видимо, сам Ле Корбюзье понимал это, раз (мало кто об этом слышал) инкогнито ездил в Виченцу штудировать Палладио, уже будучи признанным архитектором. Лидер русского авангарда Константин Степанович Мельников свои первые проекты чертил, равняясь на любимого Палладио. Зрелым мастером он не поменял вкусов, только перестал прямолинейно подражать: что такое его круглый дом-Улей (или почему-то менее знаменитый гараж Госплана 1936 года), как не головокружительный экспромт на тему Ротонды? Впрочем, каждому архитектору хочется построить свой идеальный дом, и в этом смысле все настоящие архитекторы — палладианцы и ротондиане.

Колонны Палладио пришлось ко двору в «эпоху суровой романтики», в сталинские времена. В горниле новой истории выплавлялась передовая аристократия «сверхчеловеков», каковой была элитарная общность советских людей, отрицающих земное притяжение. Воспитательная дидактика советского строя нуждалась в соответствующем героическом стиле, и новые сверхлюди должны были жить, по мысли Сталина, в таких домах, в каких «нормальные люди» не живут, ибо советский человек-гегемон — другой породы. Палладио и его идеальная архитектура идеально подходили к идеальному строю. Тогда-то и размножились

по всей стране мириады Домов культуры, вариации на палладианские виллы Кьерикати и Корнаро, а также государственные учреждения, вокзалы, порты (как порт в Сочи) и санатории в посылно ренессансном стиле. Причем возводили их с известным архитектурным юродством, которое приятно отличает всю сталинскую архитектуру: взять один институт Молекулярной биологии на ул. Вавилова в Москве, чудаковатую комбинацию аж пяти разных зданий итальянского маэстро. Правда, вряд ли это делалось с умыслом. Палладианец старой закалки Жолтовский, относившийся к своим коллегам, советским архитекторам, с необычайным презрением, при взгляде на эту унылую феерию недоразумений говорил: «Я по крайней мере знаю, что, где, как и у кого украсть... А они, невежды, даже и этого не могут...»

Сталинская архитектура не была последним рецидивом палладиомании на русской почве. Очередной наблюдается сейчас. Поскольку новые буржуа хотят жить как дворяне и им подавай колонны, постольку существует заказ на Палладио — правда, не всегда членораздельный, так как многие из тех, кто построил себе загородный «дом с колоннами», толком не знают, откуда это все растет. Но, как и прежде, палладианская эстетика воспринимается прежде всего как архитектура воли, касты, гегемона. Она излучает власть. Недаром повсюду в мире, где власть громоздит свои чертоги, тут же проявляются приметы палладианской архитектуры: они в резиденции французских королей в Лувре (1670), в Букингемском дворце в Лондоне (1703), в Белом доме в Вашингтоне (1800), в Таун-холле в Бомбее (1820), в Рейхстаге в Берлине (1894) и даже в Императорском дворце в Токио (1909). Исходящую от палладианской эстетики эманацию официальности новая русская знать прекрасно чувствует, и вот в наши дни Палладио опять актуален и чарующ. Именно он является негласным главным архитектором Рублевки, да и вообще современной фешенебельно-вельможной России.

Хотя стиль и находки Палладио сегодня снова востребованы, они, увы, применяются на нашей почве без учета того контекста, в котором этот стиль некогда возник и в котором был актуален, судьбоносен и органичен.

Появление феномена жизни на вилле напрямую связано с жестким экономическим кризисом, в который угодила Венеция пятьсот лет назад в результате открытия Америки. Экономика Царицы морей веками была ориентирована на морскую торговлю, но отныне должна поневоле перестроиться на земледелие. Венецианцам пришлось менять амплуа. Так с середины XVI века начинается интенсивное строительство загородных поместий по всей территории Венецианской республики. Инвестиции в сельское хозяйство оказались спасительными для государства.

В своих проектах вилл Палладио ставил (и достигал) двойную цель: не упустить из виду конкретные задачи земельных надобностей и одновременно угодить высокому вкусу амбициозных венецианских господ. В слиянии красоты и разумности — долговечный залог обаяния его архитектуры. Это не только респектабельные загородные резиденции, но и рентабельные фермы, пусть внешне они больше напоминают храмы. И по праву: не является ли работа над землей священнодействием? По убеждению ренессансного человека, является. Под маркой стиля Палладио прививался некий образ мысли, благодаря которому пятьсот лет назад венецианцы, «священнодействуя», успешно преодолели свой «мировой кризис» и вызволили из беды казну и государство. Так что сегодня, наряду с палладианскими формами наших новых усадеб, государственным мужам надлежало бы не упускать из виду и содержательный аспект бытия виллы, хотя, конечно, звучит это несколько утопично. А жаль: это могло бы стать, вне всякого сомнения, здоровым подходом в деле не только преодоления каких бы то ни было кризисов (экономических, вкусовых или нравственных), но и, в их отсутствие, в деле заблаговременной профилактики оных.

Каков по качеству нынешний виток палладианства? Разный. Сегодня его преследуют те же напасти, что и в прошлом. Психологическая подоплека частых неудач лжепалладианства в том, что в Палладио трудно не влюбиться, а влюбленные всегда заметно глупеют.

Отсюда берется тот выводок замороженных «душечек» от Палладио, беда которых в том, что они говорят не его языком, а с его языка. И бывает за них неловко. Набиваясь в родство к маэстро, они лишь компрометируют его. Когда начинают стилизовать под Палладио, чаще всего переступают грань, за которой маячит нечто бесконечно противное духу его же архитектуры. Копии с него художественно бесплодны. Вольные же трактовки его стиля в духе генетической с ним преемственности, как от отца к сыну, напротив, непременно приводят к отрадным результатам. И даже не в «стиле» дело. Главное в нем — не почерк, а сам текст. Палладио этим своим красивым почерком умеет выстраивать метафору. Мы видели семь примеров того, как он это делает. Каждая из рассмотренных нами построек Палладио есть иносказание — то Возращение храма, то Окрыленность материи, то Дом с кругозором для всестороннего человека. Архитектура тогда большая архитектура, когда она выстраивает не только стены, но и смысловое пространство метафоры, где заложено разумение.

...Палладио не единственный архитектор эпохи Ренессанса. Были и другие сверхархитекторы пораньше него и просияли они не менее ярко: Брунеллески, Браманте, Альберти, Микелоцци, Росселлино, Микеланджело, Серлио, Рафаэль, Кодуччи, Перуцци, Санмикели, Сансовино, оба Сангалло. Безусловно, он стоит на плечах гигантов. Но Андреа Палладио был не только последним, замыкающим блестящую плеяду итальянских богов архитектуры, итогом великой эпохи Ренессанса. Между ним и его предшественниками есть одно тонкое различие в отношении к античному. Для раннего Ренессанса, для поколения Браманте Античность была драгоценным наследием, только что открытым, и оно стало источником формул, почти школярских, которые следовало бережно и почтительно применять. Они «работали с материалом», боясь на него дышать. Но, как правильно сформулировал в 1562 году гуманист Франческо Патрици, лишь когда выходишь из предписаний,

приближаешься к искусству: *quando escono de precetti, s'avvicinano all'arte*. Палладио заговорил на этом языке свободно и без опасливых оглядок, разворачивая сложносочиненные мысли и даже каламбура.

По большому счету странно, что он стал иконой классического стиля. Ведь в классической архитектуре, построенной на старинных жестких правилах, вольности недопустимы и изобретательность в синтаксисе не приветствуется. Палладио же из всех ренессансных зодчих наиболее непринужденно обращается с канонами, по-хозяйски комбинируя слагаемые греко-римского стиля. Он будто окропил античность живой водой. Он даже посмел протащить в классику немало новшеств, чем опять же очень взбодрил и гальванизировал залежалый арсенал ее форм. Так, многие гуманисты XVI века изъяснялись на, казалось бы, мертвой латыни даже чище, резвее и элегантнее, нежели сами древние авторы. Столкнувшись с этим парадоксом, мы подходим вплотную к самому сокровенному нерву поэтики классицизма и его философии.

Ренессансная латынь гуманистов была чисто искусственным образованием, явившись как порождение вторичного творческого импульса, то есть работой ученых людей с пластом возрождаемой ими культуры: она бытовала в полном отрыве от так называемой реальности, поскольку латынь давно не использовалась в обиходе, оставаясь языком образованной элиты, начитавшейся классиков. Высоколобые гуманисты в этом отношении принимали сторону средневековых схоластов с их нежеланием связывать свою заоблачную философию с текущей действительностью. Зато синтаксис этой чисто литературной латыни в разработке гуманистов был порой живее, богаче и продуманней, чем в самом Древнем Риме. Такой сочной латинской речью владели венецианцы Грегорио Коррер, Эрмолао Барбаро и оба Бембо, римлянин Помпоний Лето, нидерландцы Эразм Роттердамский и Иоанн Секунд («Поцелуи»), англичанин Мильтон, флорентиец Полициано, львовчанин Ян Скорский, хорват Бунич, немец Кеплер («Лунный сон»)

и — еще одна вершина мастерства — неаполитанец Понтано, создавший свою персональную, звонкую и экстравагантную латынь каламбуров.

Гуманисты не относились к латыни как к повседневному языку, а видели в нем золотой плод вдохновенных старых мастеров слога и одновременно сырье для экспериментов, и в этом смысле лучший трамплин для чистого искусства. Они показали, — и здесь отправная точка классицизма и его пророка Палладио, — что изобретать можно и в «мертвой» латыни, если вспырнуть ее живой водой гения. Тогда и только так перед нами возникнут столь долгожданные порождения «эрудированной фантазии» — а именно это было высшей похвалой в устах гуманиста, — проще говоря, долгожданные произведения искусства.

Когда тебе полностью подвластен язык, принимаешься разрабатывать его изнутри. Подобно своим коллегам по Ренессансу, каждый проект Палладио начал как аккуратный археолог, но в отличие от многих заканчивал как художник, позволяющий себе почти родственную задушевность в обращении с «наследием». Для него уже нет эталонов, зато у него множество рацпредложений и гипотез. И пусть он иногда заблуждался в своих интерпретациях Античности; даже его ошибки и домыслы оказывались благотворны. Лучше ошибаться внутри культуры, чем быть сколь угодно правым вне нее. Так что возблагодарим маэстро за драгоценное недоразумение, которому мы обязаны обликом наших любимых усадеб!

...Подобно поцелованным Музой гуманистам, он говорит на языке классики в свободной разговорной манере. Он импровизатор, не педант. В отличие от множества своих последователей, Палладио, хоть и был классицист, педантизмом отнюдь не страдал (классицизм и педантизм — это разные стили). Случай Палладио редок — перед нами не просто художник, а художник эрудированный. Однако он считал, что знание знанием, но живому человеческому уму больше пристало догадываться, выстраивать гипотезы, а не орудовать аксиома-

ми. Фактически он и строил не здания, а — гипотезы. Да такие убедительные, что они из гипотез со временем сами стали аксиомами. И все же, если присмотреться, он скорее сумасброд от классицизма. Тонко подметил Муратов: «Того, кто стал бы искать в Палладио классического примера, великий мастер заразит скорее творческим своеволием. Законы архитектуры живут в душе Палладио так же инстинктивно, как живет в душе Пушкина инстинктивный закон стиха. Никакой другой архитектор не был так чужд шаблону и постоянной формуле. Каждое свое здание Палладио решал наново, не только в общем, но и во всех частностях. Вариации меры в его колоннах и его ордерах неисчерпаемы, расчленение фасадов и деление планов всякий раз “изобретены” им по-иному. Палладио ни разу не повторил себя, и в то же время все, что им создано, могло быть создано именно им, и только им одним». В этом его глубокое отличие от «палладианцев».

Нельзя подражать свободе. Чтобы проникнуться его духом своеволия и парадокса, Палладио надо долго изучать, полюбить его вкус и почерк, а потом как бы забыть его. Ничем этим нельзя воспользоваться, как нельзя воспользоваться чужой свободой.

Ему один закон — свобода,
В его свободе есть закон.

Художник призван добыть себе свою собственную, чтобы стать законом самому себе. И да будут благословенны сильные и здоровые искушения — хотя бы и палладианство, — чтобы художнику было от чего освободиться и через что пробиваться к новому, еще неведанному свободозакону.





Ж И З Н Ь И И С К У С С Т В О

с. 9 ... «*Стань существенным*» — Силезиус, «Херувимский странник», II, 30 (1675).

с. 10 ... *Триссино ... «светоч нашего века»* — отзывался о нем Палладио — *il Signor Giovan Giorgio Trissino splendore de' tempi nostri*, — восхищенные слова престарелого Палладио в прологе его Трактата об архитектуре. Безымянному юноше по имени Андреа, сыну Петрову, крупно повезло с этим знакомством. Первым наставником и меценатом талантливого юноши оказался не кто-нибудь, а один из крупнейших гуманистов того времени. В каждом итальянском городе эпохи Ренессанса существовало более или менее узкое общество высокообразованных мужей, и Виченца не была исключением. В Виченце именно дом Триссино был центром такого кружка. Гуманисты бывали всяких подвидов; граф Джан-Джорджо Триссино дель Велло д'Оро (Золотого руна) был грекофилом, ультраклассицистом и систематизатором. Наши требовательные современники оценивают его творчество скептически, в основном склоняясь к тому, что оно суховато и педантично, мол, он больше *деятель искусств*, чем собственно художник. В любом случае ему не отказывают в том, что он был человеком страстно преданным литературе и изящным искусствам. Его наследие — опыты во всех стихотворных формах и филологические трактаты: он был первопроходцем в деле классификации литературных жанров и автором предложений по реформе орфографии (предлагал, в частности, ввести в итальянский алфавит греческие литеры).

Триссино понимал, что кроме умственных преобразований гуманизма и литературной революции необходимо архитектурное преобразование города в новоязычном духе. Следовало изменить сам облик средневековой Виченцы, сделать из нее настоящую столицу Возрождения,

новые Афины. Это титаническое начинание поддержали и другие просвещенные деятели из числа самых видных семейств города: графы Кьерикати, Пойяна, Барбарано, Порто, Вальмарана, Сарачени, Тьене, — все те, кто впоследствии доверит гению Палладио возведение своих городских резиденций. Благодаря их античным пристрастиям, которым стиль Палладио пришелся так по вкусу, Виченца в скором времени станет уникальным оазисом Ренессанса, в котором до сих пор веет дух почти реализованной утопии красоты. Виченцу не спутаешь ни с одним другим итальянским городом по чистопробности архитектурных ликований и обилию превосходных зданий, тон которым задаст именно Андреа Палладио. От одного его имени исходил афинский аромат: Андреа имя греческое и значит «муж, мужчина»; добавив к нему фамилию *Палладио*, грецист Триссино хотел сказать, что его креатура есть «муж Афины-Паллады».

с. 10 ...архитектор — это новое для итальянского уха слово греческого происхождения, на котором совершенно сознательно настаивал Триссино, придавало званию архитектора валентность стержневой фигуры гуманистической культуры и значительно поднимало социальный статус этой профессии. На протяжении Средних веков зодчие воспринимались как ремесленники-инженеры и не более, и назывались *murari* (дословно, строители стен) — точно тем же словом, что и на Руси: мурали.

с. 11 ...«Четыре книги об архитектуре» — полностью этот знаменитый Трактат называется очень длинно, а именно: «Четыре книги об архитектуре Андреа Палладио, в коих, после краткого трактата о пяти орденах и наставлений наиболее необходимых для строительства, трактуются о частных домах, дорогах, мостах, площадях, ксистерх и храмах» (1570). Условимся и в сносках называть его для краткости просто *Трактат*. Хотя по той роли, которую он сыграл для десятков поколений архитекторов всего мира, став чем-то вроде библии архитектуры, следовало бы величать его, по аналогии с Пятикнижием, — *Четырехкнижием архитектуры*. Но пусть Трактат. Во всех случаях, кроме оговоренных, цитаты из него даны в переводе И. Жолтовского.

с. 11 ...три сохранившиеся его портрета — наиболее аутентичный висит в стенах его последнего творения, Театро Олимпико в Виченце. Все три портрета довольно скромного качества. Однако, кроме них, есть еще один портрет Палладио, принадлежащий кисти самого Эль Греко. Взаимоотношения Эль Греко и нашего героя — малоизвестная страница в истории искусств. Эль Греко, учившийся в Венеции у Тинторетто в 1567–70 годах, как раз в времена наибольшей активности там Палладио, испытывал глубочайшее почтение к маэстро, называл его «главнейшим архитектором нашего времени, *mayor arquitecto de nuestro tempo*» и не видел ему равных, даже при всем уважении к Микеланджело (так Эль Греко напишет на полях одной книги). Эль Греко много лет штудировал архитектуру (в его библиотеке было целых 19 книг по архитектуре!) и долго работал

над неким фундаментальным теоретическим трактатом об искусстве живописи и о зодчестве как о разновидности интеллектуальных практик (рукопись не была издана и в итоге утрачена; но архитектурные амбиции художника генетически претворились в его сыне Мануэле, который станет архитектором в Толедо). Сохранился, однако, экземпляр трактата Витрувия с иллюстрациями Палладио, весь в пометках Эль Греко.

Существует таинственный портрет кисти Эль Греко некоего мужчины в летах, считавшийся портретом неизвестного ученого, пока в 1927 году датский художник Виллумсен не опознал в нем Палладио, с чем согласились ведущие авторитеты палладиоведения. См.: «*Palladio*». Catalogo della mostra al Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza, 2008. A cura di G. Beltramini e H. Burns. Venezia, 2008, p. 226–7.

с. 12 ...как тонко заметил Новалис, художнику не принадлежат его творения, — это он принадлежит им — «*der Künstler gehÖrt dem Werke, und nicht das Werk dem Künstler*». ~ Novalis Schriften, II. Berlin, 1837, S. 219.

с. 12 ...А человек — иль не затем он,
Чтобы забыть его могли? ~ Владислав Ходасевич, «Гостю» (1921).

с. 12 ...«Красота да будет правдой Нам, человекам на земле, одно лишь это надо затвердить» ~ Джон Китс, «Ода к греческой вазе» (1819). Пер. мой.

Р О Ж Д Е Н И Е У С А Д Ь Б Ы

с. 17 ...«Не сеют, но лишь жнут червонцы, их денег куры не клюют», как говаривал Державин ~ Г. Державин, «На счастье» (1789). Или, перефразируя ту же чарующую картину процветания словами летописца того времени Марина Санудо, «все покупают и живут как настоящие синьоры... И хотя в этом городе ничего не произрастает, тем не менее в нем всего в изобилии». Цит. по: К. Бек, «История Венеции», IV, 3 (2002).

с. 17 ...в одной французской средневековой поэме Венеция описана как очень привлекательная страна, но далекая от привычных рыцарских ценностей ... город выглядел подозрительно неевропейским ... ее надо бы обратить скорее в христианство — характерно, что в поэме Гарэна де Монглана «Отрочество Ренье» (1270) двухлетнего героя, благородного Ренье, выкрадывают и продают эмиру Венеции, и тот бросает его на съедение львам, но львы вместо этого хорошенько вылизывают дитя, а затем его берет на воспитание принцесса — дочь эмира, чтобы обучить правильной речи и фехтованию. В начале же поэмы сообщается, что, когда ребенок подрастет, одним из его подвигов будет обратиться Венецию в истинную веру. Увы, поэма осталась неоконченной, похоже, автор погиб в битве с неверными, об атаке которых он успел

сообщить в последней песне. В другой поэме того же цикла рыцарь Ренье одерживает-таки верх над Сорбрином, королем Венецианским, «одним из самых удалых сарацин всего мира, *d'un des fiers Sarasins du monde c'on apelle Sorbrin d'Acquilee le roy de Venise*», вознамерившись «овладеть его сарацинской Венецией силой, если удача ко мне повернется, — *la cité des Sarasins, qui pretendoient a l'avoir par force se fortune le vouloit consentir*».

с. 18 ...венецианский гуманист Пьетро Дольфин уже в 1493 году заносит новость об открытии Колумба: «Армада католического Короля нашла новую страну, и от его имени ее завоевала... там она нашла месторождения всевозможных металлов, и земля там чрезвычайно плодородна; реки там столь богаты, что в них можно удить золото ... они нашли там гуттаперчу, древесину, алоэ, ремень, корицу» — «*L'Armada del Re Catholico ha trovà paese nuovo, e l'ha aquistà per so nome ... e ha trovà miniere di diversi metalli, e el paese fertilissimo, i fiumi richissimi tal che se ghe pesca l'oro... hanno trovà mastici, legno aloè, riobarbaro e canela*». ~ «*Annali veneti dall'anno 1457 al 1500*». Firenze, 1843, p. 313–4 (до 2001 года, пока одна немецкая исследовательница не убедила научное сообщество в истинном авторстве, эти хроники ошибочно приписывались сенатору и полководцу Д. Малипьеро).

с. 20 ...многие венецианские вассалы на Тетраферме — кто охотно, кто поневоле, тоже поднялись против Владычицы морей — эта война расколола многие знатные семьи Венеции: сторону антивенецианской лиги приняло большинство из них, только и ждавших часа отложиться от власти Республики Святого Марка, ставившей вперед их феодальных привилегий свои законы. Так, кузен нашего Триссино, Леонардо, вспомнив о своей вассальной верности Империи (род Триссино владел своим графством и замками по диплому от 4 апреля 1235 года, выданному им на века вечные еще Фридрихом Великим Гогенштауфеном, императором Священной Римской империи германской нации, сыном Констанции Норманнской, внуком Фридриха Барбароссы! — вот он, диплом, висит на стене), так вот этот Леонардо при приближении войск Максимилиана I Габсбурга захватил Виченцу, сбил с колонны крылатого льва, знак венецианского владычества с 1404 года, и передал город императору, затем взял Падую, Бассано и Азоло, но впоследствии был осажден венецианцами, сдался в плен и умер в темнице. ~ Sebastiano Rumor, «*Il blasone vicentino descritto ed illustrato*». Venezia, 1899, p. 191.

с. 20 ...венецианцам удалось так изумительно сравить Папу и французского короля, что, в конце концов, Юлий II возопил: «Вон из моей Италии, варвары!» — дословно: *fuori i barbari!* Об этом историческом возгласе недавно напомнил прямой потомок Дожа, Альвизе Лоредан. ~ A. Loredan, «*La politica. Teorica e pratica dell'antidemocrazia*». Venezia, s. a., no 1961, p. 369. Подробности о Камбрейской лиге и той войне см. у Дж. Норвича в «Истории Венецианской республики», XXX (1981).

с. 21 ...в новообретенном мире, установившемся на весьма продолжительный промежуток времени, вплоть до наполеоновских нашествий конца XVIII века, наступает пора той единственной в своем роде усадебной культуры, для которой у историков существует даже специальный термин: *la civiltà delle ville venete* — «культура венецианских вилл» — помимо необходимости для венецианских властей переориентировать экономику с морей в сторону земледелия на материковых владениях и кроме возможности располагать долговременным миром, имелась и еще одна, назовем ее оккультная, предпосылка и мотивация для начавшейся тогда усадебной лихорадки. И этот момент мы предпочтем стыдливо опустить в сноски. Он связан с так называемым *fraus legi* (обход закона). Руководство Венецианской республики постоянно принимало множество мер, чтобы оградить свои институты от олигархических поползновений своей же правящей аристократии, откуда исходила главная опасность коррупции. Один из антикоррупционных законов запрещал в период, предшествующий ежегодным выборам (а все должности в Венецианской республике были выборными, — и военные, и административные, и дипломатические), устраивать званые ужины, балы и концерты, на которых собиралось бы больше 8 человек. Делалось это для того, чтобы предотвратить подкуп гололов, что чаще всего изящно практиковалось под видом щедрых банкетов: заинтересованные кандидаты «прикармливали» избирателей. Если мы обратим внимание, что выборы приходились на 1 августа, день св. Михаила Архангела, то станет понятно, почему многих в летние месяцы вдвойне тянуло на лоно природы: там, на даче, любой благодетель мог вволю устраивать приемы, концерты и задавать пиры при стечении всех окрестных дворян и благодарных коллег по касте, — что было попросту опасно в прозрачной и тесной Венеции, где ни шагу не ступишь без оглядки на агентов антикоррупционных служб...

А вот на собственной вилле неунывающему венецианскому олигарху, который сам же проголосовал в Сенате за принятие столь предусмотрительного закона, было вполне сподручно и удобно по мере надобности этот закон обходить, благо по всей орбите внеположенных Венеции земель за этим оперативно не уследишь. Такова одна из причин ударного строительства вилл на раздолье Венецианской провинции. ~ Ivone Cacciavillani, «*Le ville del Brenta e la politica delle Casate*», в: *Storia Veneta*, № 32, 2015, p. 5–9.

с. 21 ...венецианская модель республиканской аристократии по своей типологии — аристократия древнеримская, и тут родовитые друзья Палладио были правы, считая себя наследниками устоев древних римлян — мы пристальнее остановимся на этом вопросе, поскольку речь идет о заказчиках Палладио. Обнаружив некий общий знаменатель в характере заказчиков того или иного архитектора, бывает проще понять закономерности результата его работ. Придется начать немного издалека. Говоря о значительнейшей из всех революций в истории духа, которой безусловно было итальянское Возрождение, французский ученый Анри Овентт считает важным

напомнить, что итальянцы (но особенно это касалось венецианцев с их патрициатом по римскому образцу) на протяжении Средних веков воспринимали феодальное дворянство как нечто чужеродное древнеримским устоям, и варварское. ~ А. Овett, «Итальянская литература». М., 1923, с. 6–7.

В генетической памяти итальянцев они оставались ордой опустошителей. Действительно, воинственная феодальная аристократия средневековой Италии большей частью была лангобардского и германско-готско-норманнского происхождения (чем необыкновенно гордится до сих пор). И в ее характере прослеживалась стойкая приверженность к вечным турнирам, ратоборствам, междоусобицам и выяснениям иерархии, у кого больше «чести». Венецианский патриций Марин Санудо, в 1483 году объехавший по дипломатической надобности пол-Италии, оказавшись в Калабрии и Абруццо, восклицает: «Да здесь и до сих пор говорят на германском! Впрочем, что говорить, когда и в областях Вероны с Виченцей, землях знаменитейших и добрых нравов, и в тех есть бурги, где употребляют тевтонское наречье, а не итальянское — *etiam Verona et Vicenza, tere preclare et di costumi hornade pur in alcune ville la theutonica lingua se usano più cha la Itala...*». ~ «*Itinerario di Marin Sanudo per la Terraferma veneziana nell'anno MCCCLXXXIII*». Padova, 1847, p. 155. Пер. мой.

Итальянский человек ото всего этого засилья германщины веками пытался прятаться в городах — собственно, восстановление городской культуры было первым шагом к возрождению прежних, доварварских, идеалов общежития. Во главе этого начинания стояла знать чисто итальянская, начитанная и административная, изучающая не столько военное дело, придворный этикет и теологию с ее мистическими абстракциями, а римское право, науку античную по происхождению и практическую по характеру (плюс медицину и «свободные искусства», именно таковы были три главных факультета первых университетов). Эта знать увлеченно выдумывает себе римские родословные, и их умы были больше заморожены величием Рима, его руинами и реставрацией его славы, нежели идеей Крестовых походов, освобождения Гроба Господня ради. Далеко не случайность, что когда флорентийский закон 1293 года лишил дворян-феодалов (гибеллинов) права занимать общественные должности во Флоренции, это вскоре дало зеленый свет беспрепятственному движению в сторону возрождения (некогда погубленной «этими варварами») античной цивилизации, — так называемому Ренессансу.

Венецианский патрициат еще в большей степени, чем городская аристократия Флоренции, был прежде всего кастой политиков-администраторов, где в почете была дипломатичность и деловая хватка — добродетели, которые остальным дворянам из рыцарей с их пылкой мистикой военной чести и донкихотского великодушия были попросту непонятны или неприятны.

Специфический характер знати Венеции отмечался уже современниками. Два основных отличия: образованность и правосознание. Венецианские аристократы считали себя уцелевшими после наступления варварства прямыми потомками старых римских родов и при основа-

нии Венеции сознательно возвращаются к образцам римских республиканских учреждений, «когда держался Рим в союзе с естеством». Высший класс Венецианской республики с полной искренностью ощущал себя в непрерывном фарватере политического и умственного наследия греко-латинской культуры. Один из первых университетов в оправляющейся после веков варварства Европе был открыт в Падуе в 1222 году, и сейчас не так важно, что Падуя тогда политически еще не была под Венецией. Важно то, что все отпрыски мужского пола высшего сословия Венеции отправлялись туда учиться (а многие там преподавали, например Эрмолао Барбаро или Трифон Габриэли). Их с детства готовили к государственной карьере (это называлось труднопереводимым *cursus honorum* — «путь репутации, рост доброго имени»). К достижению 18-летнего возраста они получали права голоса в Совете (в форме золотого шара), имея базовые реквизиты для управления государством, в частности юридическое образование. В самой Венеции для этих нужд были учреждены две элитные школы. В ней золотая молодежь обучалась, говоря близким ренессансному сердцу языком Платона, «искусству государственного управления» (Платон, «Политика», 297с). Хорошо ли обучалась, доверимся суждению известного французского историка Жака Ле Гоффа, смиренно воздававшему должное «тонкому искусству венецианского правления, *la sottile arte del governo veneziano*». ~ «*Storia d'Italia. Il Paesaggio*». Torino, 1982, p. 34. Поэт и эрудит Джироламо Муцио пишет в 1564 году: «Вот в Республике Венецианской, где большей частью обретаются дворяне невоенные, не сыщешь такого из них, кто бы, сколь беден бы он ни был, если он из семьи благородной, не имел бы сопричастности к управлению делами государства. И притом весьма похвально у них заведено: если такой неимущий добродетелью светел, то оный всегда и богатейшим из них предпочтен бывает. И видится мне в том подобие республике мудрейших Афинян, у коих бедность не была помехою к избранию на высокие должности, когда то вело ко благу общественному. И от того повелось, что нет в Италии людей благородного сословия, которые были бы более склонны к добродетели и к занятию науками, нежели венецианские нобили. И поскольку одно достоинство порождает другое, не удивительно, что государство их столь умно ведомо и что Республика их есть истинный светоч италианской славы — *poi nella Repubblica Vinitiana, dove principalmente della civil nobiltà si tien registro, non vi ha persona così povera, (pur che sia di famiglia nobile) che da' loro consigli, et dalla partecipazione de' maestrati sia ributtata. Et tanto più di bene hanno essi anchora, che se nel povero risplende lumi di virtù, egli a' ricchissimi, che non siano virtuosi, nella distribuzione degli honori viene anteposto. Et in ciò mi sembra di vedere un ritratto della Repubblica de' sapientissimi Atheniesi appresso i quali (secondo che già si è detto) la povertà non vietava, che alcuno a' maestrati non fosse eletto, pur che egli al publico potesse giovare. Et di qui ne avviene che non vi ha in città d'Italia nobili, che più alle virtù intendano, et a gli studij delle lettere, et alle belle discipline, che si facciano i Gentilhuomini Vinitiani. Et perciocchè dall'un bene l'altro ne risulta, da questo procede, che lo stato loro è con tanta maestà governato, et con tanto senno, che quella Republica è un vero lume della gloria Italiana*». ~ G. Muzio, «*Il gentilhuomo*». Venetia, 1575, p. 51. Пер. мой.

с. 22 ...*республиканский аристократический Рим всегда был эталоном для государственного устройства Венецианской аристократической республики* — об идеалах, на которых держалась государственная философия Венеции, можно прочесть в написанном патрицием Гаспаро Контарини трактате об устройстве Венецианской республики (книга закончена в 1541 году). Наш автор искренне почитает ее наилучшей из существующих государственных систем, как умело комбинирующей достоинства монархии, аристократии и демократии и свободной от недостатков каждой из этих формаций в чистом виде. Важная книга для понимания той политической мысли, благодаря которой возникла цивилизация палладианских вилл.

с. 22 ...*Марин Санудо подхватывает: «мы наследники Византии»* — он имеет в виду, что через Византию, которая была их восприимчивей при рождении, венецианцы наследуют Риму. Действительно, Санудо говорит о «*translatio imperii*», переносе империи. ~ М. Sanudo, «*De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero la Città di Venetia, 1493–1530*». Milano, 1980, p. 161. Венецианский поэт Джироламо Молин в своих сонетах 1550-х годов противопоставляет разруху современного ему Рима, не выходящую с имперскими амбициями, — цветущей Венеции в зените своей славы.

Таков был ответ с венецианской точки зрения на инсинуации папства, которое претендовало на ту же *translatio*: в 1447 году папа Николай V объявил Рим прямым наследником древней империи; одним из идеологов этой концепции был историк и первоархеолог Флавио Биондо, автор капитального увража «Триумфов Рима» (1459).

с. 23 ...*Венеция всегда опасалась излишнего влияния папства на свою политику, и в дополнение к приведенной поговорке существовала другая: «Сначала ты венецианец, и только потом — христианин»* — эту присказку, которую любил повторять дож Леонардо Дона, приводит упомянутый выше граф Лоредан, говоря о том как Светлейшая Республика боролась с экспансией Ватикана, в: А. Loredan, «*La politica. Teorica e pratica dell'antidemocrazia*». Venezia, 1961, p. 370. Показательно, что наиболее ревностным защитником венецианского суверенитета и независимости от Ватикана был Паоло Сарпи, сам монах. Как видим, правило в силе: сначала венецианец, и только потом — монах.

с. 23 ...*от внимания исследователей не ускользнуло, что заказчиками классицистической архитектуры Палладио, вызывавшей стойкую ассоциацию с Римом, логичным образом являлись олигархические семейства Венеции, традиционно связанные с Ватиканом* ~ М. Tafuri, «*Venezia e il Rinascimento*». Torino, 1985, p. 170–1. В Венеции существовала целая олигархическая партия, связанная интересами с Ватиканом. Это были семьи, веками являвшиеся монополистами епископств венецианской Терафермы. Дож Андреа Гритти в 1533 году забил в набат об опасности их проримского влияния на суверенный политический курс Светлейшей. Чтобы ослабить политический вес папалистов в Венеции, решили принять закон, отстраняющий от гражданских маги-

стратур всех тех, кто имеет отношение к церковным бенефициям, так как они естественно склонны были потворствовать интересам Ватикана. Но на территориях Террафермы их проримские настроения для Венеции угрозой не были. Представители этих папалистских кланов проводили большую часть времени не в Венеции, а в Риме и при своих епархиях в провинции, где они были вольны сколь угодно отстраиваться в любезном им римском вкусе. Поскольку в слове «Рим» для людей Возрождения всегда перевешивала Античность, вкус папалистов приведет к чувствительной эмансипации ландшафта Венето в ренессансном духе и к специфической архитектуризации его природного пространства.

с. 23 ...*игрався в Античность, они в результате вывели-таки венецианскую культуру из «дебрей и тьмы» ее традиционной готики* — обратим внимание на этот парадокс: венецианские деятели Ренессанса, рассмотревшись на руины Рима и принявшись за возрождение давно минувшей Античности, насаждали свою «классику» именно как *инновацию*. Поразительно, но эта «римская мода» имела тогда для венецианцев привкус некоторого вольнодумства. Именно папалисты, желая иметь дома *ad rotem romanum*, выступили проводниками стилистического новаторства в консервативной Венеции, до последнего державшейся за свою привычную готику. Сладостный новый стиль Ренессанса проникал в ее средневековый городской организм с большим трудом и через самый неожиданный и окольный, чтобы не сказать обводной, канал — церковный. Обратим внимание, что Палладио не дали построить в его коронном римско-классическом стиле ни одного частного дворца в самой Венеции, зато он возвел там целых пять церквей и один монастырь, что красноречиво говорит о том, кто был его заказчик и союзник. И что этот заказчик был, трудно поверить, гораздо более передовит и лучше улавливал тенденции времени, нежели светская власть Венеции.

с. 25 ...*благодатные летние месяцы венецианцы использовали не для того, чтобы празднично прохладиться; рачительные хозяева, они поставили на службу делу даже отдых* — характерная сцена: однажды компания венецианских патрициев, рассказывает Парабоско, во время рыбалки оказалась застигнута непогодой на маленьком островке в Лагуне. Один из них, Федерико Бадоэр, отпрыск семьи, которая впоследствии закажет Палладио загородный дом (см. главу VI настоящей книги), предложил не сидеть без дела, а заняться по очереди изложением каких-нибудь назидательных историй, на что все с удовольствием согласилось: раз уж так вышло, что мы тут застряли, не лучше ли с пользой провести время, *che si arrecchi utilità a diletto?* ~ G. Parabosco, «*I diporti*», I. Venezia, 1550, p. 15.

с. 25 ...*отдых — смена рода деятельности* — каждый итальянский лицеист помнит классические строки Муратори, великого труженика-энциклопедиста: «*non la quiete, ma il mutar fatica — alla fatica sia solo ristoro* — отдых? Нет! лишь смена труда — вот способ не уставать». ~

Цит по: В. Croce, «*Poesia*». Bari, 1966, p. 23. У латинян, в лучшие времена презиравших бездеятельность, было даже выражение *strenua inertia*, деятельная праздность.

с. 25 ... аграрный вопрос ... становится приоритетной государственной программой — в 1545 году был создан Совет по делам Невозделанных Земель, *Magistrato sopra i Beni Inculti*, для целенаправленных инвестиций в земельные фонды венецианских провинций. В столице начинают выпускать множество книг по фермерскому хозяйству, в помощь инициативам по подъему целин Террафермы; были изданы и переизданы трактаты по всем отраслям агрономии, от классического «*Opus ruralium commodorum*» Де Крещенци еще XIV века до новейших руководств по земледелию, ветеринарии, растениеводству. Подробнее об инициативах власти и отклике современников, см.: J. S. Ackerman, «*The Villa. Form and Ideology of Country Houses*», IV–V (1985). Эта книга незаменима для погружения в социокультурный контекст феномена европейской виллы.

с. 25 ... как только венецианские нобили убедились, что за сельскими землями будущее, не заставила себя ждать и идеологическая подсветка необходимости рационального землепользования, которое было поставлено на поистине метафизическую высоту тезисом о сакральности земледелия — *santa agricultura*, — причем к античным стимулам примешивались и побудительные примеры из библейской космогонии. Венецианцы увидели свою задачу по осушению земли в самом что ни на есть богословском свете. Николо Дзен-младший, сенатор, гуманист и инженер-мелиоратор, в «*Sommario*» 1557 года по поводу дренажа вокруг города-замка Монселиче не стесняется сравнивать работы по мелиорации с деяниями самого Господа Бога по Сотворению мира, а именно с отделением вод от земли: «Следует придерживаться трех этапов работ в подражание Господу нашему Богу, который в сотворении Мира первым делом отъял Небеса от бесформенной материи, потом отделил землю от воды, и наконец, заставил землю породить отдельные вещи: зверей, деревья и злаки; так точно в три приема можно довести и наши Процедуры по отводу вод до желанной кондиции — *si debba proceder con tre ordini a immitazione del N. Signor Dio, che nella fabbrica del Mondo divide primi i Cieli dalla materia confusa, poi separò essa terra da l'acqua & infine fece la Terra nascer le cose particolare, de gli animali, de gli arborii, et de grani, così con tre divisioni si può condur ogni Ritratto a fine*». ~ Цит. по: D. Cosgrove, «*Il paesaggio palladiano*». Verona, 2000, p. 345. Пер. мой.

Если некогда Венеция заслуженно стяжала себе титул «Царица морей», подчинив своей власти все восточное Средиземноморье, ныне настала очередь за землей, — а почва ей досталась большей частью к сельскому хозяйству пригодная мало. Пришлось разработать методики мелиорации, кинуть все силы на тотальный дренаж — и в результате свою землю венецианцы «создали»-таки из непослушной бесформенной материи, превратив болотистую Паданскую долину в цветущий регион. Николо Дзен не кощунствовал: Хаос неухоженных земель

подчинился им и стал плодоноснейшей житницей. Изменился и пейзаж. Чем не сверхчеловеческая задача, которая так легко в один день далась Богу, но в исполнении человека заняла долгие полтора века? В автобиографии Альвизе Корнаро «Об умеренной жизни» читаем: «... Не меньше времени провожу я на моей прекраснейшей вилле на равнине. Широкий рукав реки Бренты протекает через плодородные, хорошо возделанные поля и густо населенные земли, где еще недавно были сплошь болота, смрадный воздух и где обитал не человек, а лишь ядовитые пресмыкающиеся. Я отвел отсюда воды, воздух сделался чист, и сюда пришли люди, и умножились, и облагородили землю, так что поистине могу сказать, что я возвел здесь Богу алтарь и дал ему молящихся, *ho dato in quello luogo à Dio altare & tempio, & anime per adorarlo*, и каждый раз что я приезжаю сюда, эта мысль дает мне великое удовлетворение и радость». ~ Luigi Cornaro, «*Discorsi della vita sobria*». Venetia, 1620, p. 19. Пер. мой, с сокр.

С задачей мелиорации земель венецийцы справились в свое время настолько хорошо, что, когда при Муссолини было решено взяться за знаменитые своими маляриями Понтийские болота и обширные болотистые пустоши Мареммы, поднимать эту землю были приглашены (на весьма льготных условиях) работники именно из региона Венето, и через всего десятилетие (правда, имея за плечами вековой опыт) они достигли полного успеха и там.

с. 26 ...авторитеты античных писателей Варрона, Катона и Колумеллы, прославлявших в своих книгах жизнь на природе и попутно дававших практические советы по агрономии, к которой римляне относились как к науке — и как к искусству — Варрон в трактате «О сельском хозяйстве» I, III, 1 настаивает, что земледелие — это искусство: «*non modo est ars, sed etiam necessaria ac magna; eaque est scientia, quae sint in quoque agro serenda ac facienda, quo terra maximos perpetuo reddat fructus*». Был среди латинских писателей по вопросам аграрного хозяйства *agro serenda ac facienda* и некий Рутилий Тавр Эмилиан Палладий, античный тезка нашего героя. Он жил в IV веке, на закате Империи, и был последним, кто писал на *agro*-темы перед долгим затишьем Средних веков. Егоopus «*De re rustica*», заботливо переведенный под эгидой венецианских властей в 1526 году на понятный каждому итальянский язык, — очень дельный и немногословный инструктаж по всем аспектам усадебного хозяйства, от устройства цистерн до узких окошек в голубятнях (чтобы не пробралась куница) и от способов производства миртового масла и разведения пчел и фазанов до основ фитопатологии.

с. 29 ...Палладио ошибочно полагал, что древнеримские усадьбы также имели портики — Палладио по проблеме фронтона: II, XVI. В подтверждение своих интуиций вичентийский зодчий ссылался на равеннскую мозаику из церкви св. Аполлинария Нового (конец V века), которую он увидел во время поездок по «местам, прославленным строениями древних». Там изображен дворец Теодориха Великого с фронтоном и арочным портиком и надписью *Palatium* (латинское слово для обозначения резиденции Цезаря, срв. русское Грановитые палаты для обозначения точно

того же: местожительство Царя). Подумал ли Палладио о том, к разговору о сакральности частной архитектуры, что в палатах, изображенных на мозаике, проживал не обычный смертный, а могущественный правитель Италии и половины Европы, проведенный детство в Константинополе остгот и имевший понятие о божественности власти, — он ему научился у византийских базиликов?

Очевидно, венецианскому патрициату весьма импонировало такое радикальное решение фасадов их усадеб, и ни у кого не вызвало бы негодования, если бы Палладио взял этот патетичный мотив из античной сакральной архитектуры безо всяких оправдательных реверансов. Поскольку патрициат этот, как мы знаем, почитал себя прямым наследником Античности и производил себя от лучших древнеримских родов (об этом на с. 225) и на данном основании — *sacrosancta antiquitas!* — власть свою искренне воспринимал как нечто *освященное* временем, иными словами сакральное. Это дополнительно объясняет, почему так прижились именно в Венето античные храмовые фронтоны.

с. 30 ...*Леон-Баттиста Альберти, предостерегал от подобной ошибки: «в частных жилищах никоим образом не следует применять тимпан фронтона, так как это приличествует торжественности храма» — «fastigium privatis aedibus non ita fiet, ut templi maiestatem ulla ex parte secretur».* ~ *«De re oedificatoria»*, IX, 4 (1450). Срв. Витрувий, III, V, 12. А вот ход мысли Палладио в главке «О виллах у древних»: «Во всех виллах а также и некоторых городских домах я располагал фронтон на переднем фасаде, где главные двери, ибо такие фронтоны подчеркивают вход в дом и весьма содействуют величию и великолепию всего сооружения, *accusano l'entrata della casa e servono molto alla grandezza*, поскольку благодаря этому передняя часть выдается над остальными, не говоря о том, что фронтоны оказываются весьма подходящими для гербов, которые обычно помещают на середине фасада. *Древние также применяли их* в своих постройках, как это видно по многим остаткам храмов и других общественных сооружений, для которых они весьма вероятно *заимствовали* общую композицию и отдельные правила *от частных построек, то есть от жилых домов*». ~ Палладио, Трактат, II, XVI, с сокр., курсив мой. Как видим, его ход мысли был ровно противоположным: он думал, что античные храмы имеют фронтоны и колонные портики оттого, что заимствовали их от (несохранившихся) частных домов. Во время своей поездки в Тиволи он, при реконструкции одной руины с портиком, ошибочно решил, что это античный дворец (позже археологи доказали, что это был храм Геракла-Победителя). Палладио ошибался, но какая это удача для нас — ведь его ошибка привела к столь отрадным результатам, и сколько прекрасного по всему миру родилось благодаря ей! Впервые идея приставить к фасаду вынесенный портик реализована им при постройке виллы графов Кьерикати в местечке Ванчимольо под Виченцей. Поэтому именно эта небольшая и ныне (пишется в 2007 году) несколько запущенная вилла (что очень ей идет, особенно плющ) должна считаться решающим событием для всей последующей архитектуры Западного мира и, в частности, прабабкой классических русских усадеб.

Свой излюбленный пронаос Палладио будет впоследствии приставлять и к церквям — именно таков был первоначальный проект монастырской церкви Сан Джорджо, от которого (уже после смерти маэстро) монахи-бенедиктинцы решили отказаться: из-за обилия ордерной архитектуры облик Венеции начал им подозрительно напоминать какой-то затопленный водой римский Форум... А на проекте моста Риальто пронаос вообще существует отдельно от какого-либо приложения и не приставлен ни к чему — как вещь в себе.

с. 31 ...*«храмы древних представляли собой в сущности не что иное как прекрасные жилища, которые они строили для своих героев, ставших богами»* ~ П. Чаадаев, «Полное собрание сочинений и избранные письма», I. М., 1991, с. 444. Чаадаев исходит из рационалистского объяснения происхождения мифов, выдвинутого Эвгемером в III в. до н.э., смысл ее и излагается в данном абзаце.

с. 33 ...*мы решили сфокусировать внимание на семи наиболее оригинальных и хорошо сохранившихся виллах Палладио* — опираясь при этом выборе на авторитет Муратова, его слова «виллы Палладио являются ... истинным воплощением его гения». ~ П. Муратов, «Образы Италии», II–III. М., 1994, с. 397. Павел Павлович Муратов с его книгой «Образы Италии» для многих русских юношей является тем же, чем был Триссино для Палладио, — гением-покровителем, проводником в потусторонний мир старого итальянского искусства, который нам вечно надо возрождать. Впрочем, в данном случае его слова — констатация, с которой согласится любой непредвзятый наблюдатель. Недаром во все языки вошло словосочетание «палладианская вилла» как что-то само собою разумеющееся, — то, что никому не надо объяснять. Так что, присоединяясь к будущим критикам этой книги, в силу вышесказанного полагаю, что она совершенно излишня.

с. 35 ...*Горация с его воспеванием прелестей сельской жизни: «блажен, кто удалясь от дел градских, beatus ille qui procul negotiis» ... К чему отказываться от ученых времяпрепровождений, любители муз?* ~ Гораций, «Эподы», II, 1 (30 г. до н. э.). Эта немаловажная функция, быть привилегированной территорией муз, окружила дачи Венеции волшебным ореолом легенды и мифа. Гуманисты помнили, что поэтический талант величайших из римских поэтов золотой поры, Горация, Тибулла и Вергилия, развился вдали от столичного шума, среди тихой и столь любимой ими деревенской жизни. Люди изысканной культуры находят в деревне элементарные радости, в которых им отказывает город. Главная из них — возможность отдохнуть от предписаний этикета и прочих лицемерных правил общежития. Но есть радости и пометафизичнее. Сам уклад деревенской жизни, близкий к первоначальному миру мифов, утоляет нашу потребность в чудесном. Парадоксально, но на природе мы чаще чем где бы то ни было, чаще чем в церкви, соприкасаемся со *сверхприродным*. В простоте ее чудес люди живут иным бытием и под совсем другими небом. Здесь забытые темпы

жизни — она проходит медленно, в ритме эпического повествования, и то и дело чувствуется близкое дыхание божества, когда тебя пронимает оторопь от забытых тишайших звуков природы — шорохов леса и потайной жизни реки с ее омутами и плеском режущейся рыбы, уханья совы и замирающей трели ночного соловья. Поместье есть рай потерянный и обретенный, здесь миф вполне реален и ежедневен, ты будто возвращен в золотое детство человечества.

На закате венецианской цивилизации граф Гаспар Гоцци (брат более известного ныне сказочника Карло) напишет девиз всех тех былых поездов на поклон к нимфам и музам, издревле не жалующим городов: *Vieni, Orazio maestro, andianne insieme // Ad un cheto ricovero di villa...* — Приди, учитель Гораций, и отправимся вместе // в тихий усадебный приют». ~ N. Tommaseo, «*Storia civile nella letteratura*». Torino, 1872, p. 221.

с. 35 ...«*пусть же не будет мне в стыд иногда за кирку ухватиться*» ~ Тибулл, «Элегии», I, 29–32 (ок. 26 г. до н. э.). Пер. А. Артюшкова. Поэзия и земля не так противоположны друг другу, как полагают хронические горожане, и пребывание в усадьбе воспринималось не как род отшельничества и выпад против городской цивилизации, а как контрапункт к ней, взаимное дополнение; городской человек получает двойное удовольствие, вкушая от радостей деревенской жизни. Так думал падуанский гуманист Спероне Сперони, автор «Диалога о жизни активной и медитативной» (1542).

Венецианцу, жителю самого искусственного из городов, тяга к природе была более чем знакома: достаточно представить себе, как вольготно чувствовали себя и как свободно вздыхали на раздолье равнин Венето обитатели тесных каналов и улиц, где каждый кусок земли на вес золота. Однако, кроме написания латинских эклог, все они, будучи людьми Ренессанса, активно интересовались и укладом дел земных: так, на своей вилле под Тревизо венецианский поэт Андреа Наваджеро (и он далеко не был исключением) усердно занимался и практической ботаникой, а филолог-эрудит Пьеро Веттори в своем тосканском поместье экспериментирует с взращиванием оливок.

с. 35 ...*с течением времени виллы Венето перестанут присягать идеалу комплексной полезно-здоровой жизни. Венецианцам в один прекрасный момент понравится играть в феодалов* — впрочем, и в старину так называемые «купцы венецианские» представляли собой довольно воинственное племя: венецианские нобили выходили в море в качестве капитанов боевых галер, «*patricio in mar exercitato*», как выражался Санудо, и перемещались по морям на всегда готовых к бою военных судах, — военных, но с вместительными трюмами для товаров, *salve lucrum!* (привет барышу). В задачи капитанов галер входило прикрывать торговые караваны от налетов ускокков (пиратов-славян), турок или конкурентов-генуэзцев.

Настроения переуточенных людей барочной и особенно рокайльной эпохи (XVII–XVIII века) заметно сказались на виде и назначении

усадеб — прежняя тяга к смиренному воссоединению с гармонией природы и ко спасительной ее простоте, способной подлатать душу, уступает все больше совсем другому, изнеженному мировоззрению, которому все простое представляется вульгарным, и природе наносят визит в жабо из кружев, лорнируют ее и экзальтированно воздыхают, и она вам раскланивается в благовоспитанном вышколенном реверансе и пытается быть любезной: приятно-геометрическая стрижка садов, зеленые лабиринты из самшитовых боскетов, фонтаны-шутихи, чинные фазаны да павлины. Признаться, все довольно однообразная гедонистическая изобретательность, однако уделяли ей теперь гораздо больше внимания, нежели произрастаниям земли. Прекрасный пример такой любезной природы — парк при вилле Барбариго в Вальсанцибио (частный, но открыт для посещений).

с. 36 ...*«я, ведь, слава Богу, ничего не умею делать»* ~ К. Гольдони, «Слуга двух господ», I, 6 (1745): *«per grazia del Cielo, mi non so far gente»*. У Гольдони это говорит слуга, но в том есть свой тонкий юмор. Венецианская аристократия фактически была принуждена к праздности законом от 1631 года, запрещающим, под страхом лишения привилегий сословия, любой ручной и физический труд, — нобиль имел право заниматься только делами государства и верховодить.

с. 38 ...*Венеция ... будто вспомнив о своем кровном родстве с древнеримской цивилизацией, являлась на земле в сиянии безупречных античных колонн классических построек Палладио* — крайне любопытно, что в них не так сильно сказался тяжеловесный римский вкус, как заметил еще Бенуа, «у Палладио везде сквозь оболочку “сурового Рима” просвечивает нежная, чувствительная душа». ~ А. Бенуа, «История живописи всех времен и народов», I, IX, 14 (1912). От творений венецианца веет скорее чем-то греческим. С этим согласится даже миопический Алпатов: он тоже считает, что Палладио, который не знал греческой архитектуры, каким-то чудом сумел разглядеть в римских зданиях аттическое начало и высвободить его, и что во время своих штудий сохранившихся римских руин «он выискивал простейшие мотивы, идущие из более древней традиции». ~ М. Алпатов, «Художественные проблемы итальянского Возрождения». М., 1976, с. 135–6. Действительно, загадка: хотя Палладио и не имел возможности встретиться с греческой архитектурой напрямую, ему очевидно как-то помог дух Греции, всеми силами призываемый его первым учителем Триссино, который был грекофилом настолько, что даже пытался ввести в итальянский алфавит греческие литеры «омега» и «эпсилон». Или тут замешан эллинский дух, обильно витавший в Венеции, где был целый греческий квартал, — Венеции, больше и активнее других итальянских городов связанной с греческим ареалом (постоянные путешествия в сторону Константинополя)? В самом деле, как ему удалось разглядеть через посредничество Рима и церковные покровы Византии ясный гений греческой пластичности?

ВИЛЛА ФОСКАРИ

- с. 43 ... «будет очень удобно и красиво, если удастся построиться на берегу реки ... летом она дарует прохладу и прекраснейший вид, а угодья, сады и огороды ... будут орошаться с превеликой пользой и красотой» ~ Палладио, Трактат, II, XII.
- с. 44 ... «сия езда весьма приятна ради построенных по обеим сторонам сей реки палат, принадлежащих венецианским нобелесам или шляхетству» ~ «Путешествие братьев Демидовых по Европе. Письма и полдневные журналы. 1750–1761 годы». М., 2006, с. 159.
- с. 44 ... контекст увы подпорчен безнадежно безликой и бесстильной архитектурой XX века. Эта последняя, по выражению Бродского, «изуродовала облик Европы сильнее любого Люфтваффе» — *done more harm to the European skyline than any Luftwaffe*, как сказано в оригинале. ~ J. Brodsky, «The Watermark», VIII (1989). Родная интонация полковника из романа Хемингуэя «За рекой в тени деревьев» (1950), тоже завязаного венецианца.
- с. 44 ... до чего веселая жизнь была когда-то ключом на золотых милях вдоль ее берегов — о жизни на венецианских виллах имеется немало литературы, начиная от классических страниц Мольmenti, см: Pompeo Molmenti, «Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica», XII (1880). По-русски филигранный очерк венецианских радостей усадебной жизни дан у нашего Муратова в главе «На Бренте» в III томе «Образов Италии» (1924). Среди классиков, пожелавших видеть венецианскую виллу местом действия своих книг, назову для примера упоительного Жака Казотта, один эпизод повести которого «Влюбленный дьявол» (1772) тоже протекает на вилле вблизи Венеции. Начиная с Трифона Габриэли, учителя многих гуманистов XVI века, бо́льшая часть далеко не бедной венецианской и околосенецианской литературы создавалась преимущественно в тиши усадебных кабинетов, и можно не сомневаться, что и в этих краях случалась своя болдинская осень, и не одна.
- с. 45 ... заезжие кастраты доводили до исступления чувствительных барынь невероятными своими руладами — об этом бесподобная новелла Вернон Ли «Нечестивый голос» (1890, есть русс. перевод), действие которой происходит как раз на одной из вилл на Бренте. Один сборник мадригалов композитора Адриано Банкьери от 1605 года назывался «La barca di Venezia per Padova (Лодка из Венеции в Падую)», другой — «Trattenimenti da villa — Усадебные увеселения» (1630).
- с. 47 ... заглохнет эта жизнь только с наполеоновским нашествием и в серьезном XIX веке уже не воскреснет — печальная прелесть запустения этих усадеб вдоль Бренты описана в прямом декадентском романе Габриэля д'Аннунцио «Огонь» (1900): «Era come una landa stigia, словно долина Стикса, простиралась пред ними страна теней,

тумана и вод. ...Везде — от виллы Фоскари до Барбариго сплошь княжеские чертоги сиятельных синьоров, — где жизнь, бледной веной пульсировавшая под отравой грима и парфюма, угадала средь томных каламбуров о косметических мушках и об изгибах комода да комплиментов в адрес ручной собачонки, и все разрушалось в запустении и безмолвии. ... Среди приречных строений то тут, то там показывались из-за бурьяна кое-как выжившие статуи. И не было им числа, и разбрелись они будто некий народ в рассеянии, — некоторые всё по-прежнему белые, другие покрытые серо-желтым лишайником, третьи в зеленом мху и пятнах плесени, но все при прежних своих позах и с прежними жестами: Богини, Герои, Нимфы, Времена года и Времена суток, со всеми своими стрелами, гирляндами, рогами изобилия и факелами, со всеми атрибутами своего могущества, богатства или сладострастия, — вышедшие из фонтанов, гротов, лабиринтов, пергол и портиков, подружки вечнозеленых боскетов и мирта, покровительницы мимолетной любви, свидетельницы уверений и клятв, — образы мечты гораздо более древней, нежели руки, создавшие эти статуи, и древнее глаз, созерцавших их в исчезающих ныне садах. ... Когда-то эти сады были самыми красивыми в мире, — земным раем называл их Андреа Кальмо, земным раем поэзии, музыки и любви. Быть может, какой-нибудь из этих старых лавров слышал беседы Альда Мануция и Наваджеро на греческом языке или вздохи Мадонны Гаспарины по графу Коллальто... И в сладостных лучах этого последнего лета мертвые их тени становились все длиннее, и были они точно тени безвозвратного прошлого, того, что больше никогда не полюбит, что больше не засмеется и не заплачет, что никогда не оживет и никогда не вернется. И немое слово на их каменных устах было тем самым словом, что говорит неподвижная улыбка на губах женщины, истратившей свои годы: “Ничто”... — *Niente*». Пер. мой. От лица переводчика должен заметить, что у *«niente»* есть и второй смысл: «Не стоит благодарности».

О жизни на венецийских виллах в XX веке есть великолепный фильм «Письма послушницы» (1960, русский дубляж) режиссера А. Латтуады, архитектора по образованию, с молодым Бельмондо. Из золотого фонда: на вилле Эмо снят фильм Лилианы Кавани «Игра Рипли» (2002) с Малковичем, на вилле Ротонда — «Дон Жуан» Джозефа Лузи (1979) со звездным набором голосов и безупречной работой по воссозданию атмосферы венецианского XVIII века.

с. 47 ...*Франческо Фоскари, стяжавший дожеский трон в 1423 году* — над входом во Дворец дожей, строительство которого, начатое дожем Корнаро, ему предназначено было завершить, Франческо Фоскари повелел изобразить себя коленопреклоненным перед львом Святого Марка. В гербе их с тех пор красуется крылатый лев, — в ознаменование того, как неразрывно связаны Фоскари с судьбами Венеции. Байрон прославил имя Фоскари в своей поэме, Верди увековечил его в музыке (опера «Двое Фоскари»). Косвенно принадлежит это имя и истории России, — граф Ферриго Фоскари с 1783 по 1790-й состоял послом Венеции при дворе Екатерины Великой, радостно доклады-

вал на родину о победах Суворова при Очакове над общим врагом, о путешествии императрицы с Потемкиным в Крым и с удивлением сообщал, что русские тоже веселятся на Карнавале. Депеши эти были изданы в 1993 году по случаю визита на «Мальконтенту» Михаила Горбачева стараниями Антонио Фоскари, нынешнего владельца виллы и видного исследователя творчества Палладио.

с. 48 ...*высший орган государственной власти, Совет Десяти, признал его политику ущербной и недалёковидной и, возложив всю вину за ход мировых событий на дожа, вынудил его к отставке* — рупором этого убеждения многих венецианцев стал Андреа Мочениго, который в своей «Истории Камбрейской войны» (1518) упрекал дожа Фоскари за экспансию внутрь земель Венето и усматривал в его политике причину всех бед последующих времен: «оставили моря и торговлю, от коей произрастали богатства, и началась вражда с Королями, и разгорелись войны одна за другой, когда воодушевление многих обратилось на земли, *gli animi si volsero a terra ferma*, и оставили благое море, подателя богатств, *lasciarono il ricco mare*, отчего ослабли, увлекшись землями». ~ А. Мочениго, «*La Guerra di Cambrai fatta a' tempi nostri in Italia*». Venezia, 1562, p. 6. Пер. мой.

с. 50 ...*сын Екатерины Медичи, сбежавший с трона Польши на вакантный французский престол ... Фоскари удостоились чести принимать царственного проказника в своем городском дворце* — о визите Генриха III Валуа в Венецию есть строфы в чудесной балладе Алексея Апухтина «Венеция» (1874), где две престарелые синьоры, последние из рода Микьели (у Апухтина — Микьяли) водят гостя по анфиладам своего дворца и рассказывают про фамильные портреты:

...Вот в мантии старик, с лицом сухим:
Антонио... Мы им гордиться можем:
За доброту он всеми был любим,
Сенатором был долго, после дожем,
Но, ревностью, как демоном, тревожим,
К жене своей он был неумолим!
Вот и она, красавица Тереза:
Портрет ее — работы Веронеза —

Так, кажется, и дышит с полотна...
Она была из рода Морозини...
Смотрите, что за плечи, как стройна,
Улыбка ангела, глаза богини,
И хоть молва нещадна, — как святых,
Терезы не касалась она.
Ей о любви никто б не заикнулся,
Но тут король, к несчастью, подвернулся.

Король тот Генрих Третий был. О нем
В семействе нашем памятно преданье,
Его портрет мы свято бережем.

О Франции храня воспоминанье,
Он в Кракове скучал как бы в изгнании
И не хотел быть польским королем.
По смерти брата, чуя трон побольше,
Решился он в Париж бежать из Польши.

Дорогой к нам Господь его привел.
Июльской ночью плыл он меж дворцами,
Народ кричал из тысячи гондол,
Сливался пушек гром с колоколами,
Венеция блистала вся огнями.
В палаццо Фоскарини он вошел...
Все плакали: мужчины, дамы, дети...
Великий государь был Генрих Третий!

Республика давала бал гостям...
Король с Терезой встретился на бале.
Что было дальше — неизвестно нам,
Но только мужу что-то насаказали,
И он, Терезу утопив в канале,
Венчался снова в церкви Фрари, там,
Где памятник великого Кановы...
Но старику был брак несчастлив новый...

с. 50 ... «улыбкой старого республиканского Рима» ~ П. Муратов, «Образы Италии», II–III. М., 1994, с. 421. Этой улыбке прибавляют античного обаяния с простодушной гордостью выбитые на архитраве портика имени заказчиков, — по примеру, поданному строителем Пантеона в Риме.

с. 51 ...прямота отношений патрициев между собой как между равными — поскольку каждый из них мог путем заслуг добиться верховной власти — указывала остальному служилому дворянству на пропасть, всегда имевшуюся в монархии между священной особой короля и его придворными — основное различие республиканского и монархического строя заключается в том, что в монархиях король имеет никем не оспоримое право на *motu proprio*, то есть суверенное право на своеволие, как то возвышать мановением руки или лишать всего. В Венеции же любая провинность на государственном посту была предметом рассмотрения коллегиального суда соответствующей компетенции, а в основу продвижения по карьерной лестнице был положен меритократический принцип личных заслуг на предыдущих должностях (вспомним *cursus honorum*, на стр. 310).

Венецианцы не признавали феодальной иерархии и всегда подчеркивали равноправие всех членов своего высшего сословия. Так, у них не было никаких военно-административных средневековых титулов, занесенных в Италию варварами-готами: ни баронов, ни графов, ни князей. Они с гордостью носили лишь один-единственный старинный титул венецианского патрициата: *nobiloto* — благороднорожденный, нобиль, который был, собственно, древнеримским обозначением патриция.

К сказанному интересно привязать красивое наблюдение Виттковера, что все виллы Палладио являются модификацией одной геометрической решетки-протоматрицы пространственной схемы, складываемой им всякий раз по-новому, но *единой* в своей структурной основе. ~ R. Wittkower, «*Principi architetonici nell' età dell'Umanesimo*». Torino, 1964, p. 74–7. Палладио нашел некую принципиальную концепцию пространства и, очевидно полагая эту формулу идеальной и универсально подходящей для бесконечных комбинаций, в дальнейшем экспериментировал с одними и теми же элементами вокруг своей принципиальной формулы. Говоря образно, Палладио как бы предлагал разные гранки одного и того же кристалла. Думается, этот единый кристалл огранялся им для каждого из заказчиков, представителей венецианского нобилитета, в полном понимании их идеологии *единства касты*. И, подобно тому, как один венецианский нобиль отличался от другого лишь звуком имени, но никак не привилегиями (одинаковое участие в управлении государством и распределении власти), их дома различались лишь рабочей вариативностью элементов, но в краеугольном своем ядре были гомогенны. Таким образом, при всей оригинальности каждой из вилл Палладио во всех них заложена одна и та же специфическая философия принципиальной однородности венецианского патрициата как общности равных, *inter pares*.

с. 52 ...*мастерство Палладио в делах монументализации, во исполнение непростого завета Витрувия «строить значительно» cum auctoritate* ~ Витрувий, «Десять книг об архитектуре», I, 2, 5 (15 г. до н. э.). Эта значительность (правильнее сказать *властность*), не имеющая ничего общего с гигантоманией в стиле «большое значит красивое», способна производить впечатление и на архитекторов нашего времени: один из них, Пьер-Витторио Аурели, ценит в Палладио «умение превратить сельский дом в общественное сооружение». ~ П.-В. Аурели, «Возможность абсолютной архитектуры». М., 2014, с. 99.

с. 53 ...*угловые волюты взяты из храма Мужской Силы, которые он заметил и облюбовал в бытность свою в Риме. «А капители на углах портика — двусторонние, чего, насколько помнится, я нигде больше не встречал, но так как композиция эта показалась мне красивой и изящной, то я воспользовался ею во многих постройках»* ~ Палладио, Трактат, IV, XIII: *fanno fronte da due parti: il che non sò d'haver veduto altrove, e perché miè paruta bella, e gratiosa inventione*. А на Храм Мужской Силы, что на Бычьем Форуме в Риме, та в свою очередь попала из Эрехтейона в Афинах. В принципе, довольно распространенный мотив в греко-римском зодчестве по всей эйкумене. Палладио мог бы заметить такую волютку и в Армении, если бы туда доехал, а именно на языческом храме Митры в Гарни в 20 римских милях к востоку от Еревана (I век н. э.).

с. 55 ...*это можно себе представить в виде цепочки взявшихся за руки танцоров ... Любопытно, что таковы были фигуры танцев Чинквеченто: они складываются в квадраты по заданным траекториям ... такие*

траектории можно видеть в трактатах того времени об искусстве танца — например, в первом же из сохранившихся учебников по танцевальному искусству, трактате Туано Арбо «Оркезография» (1589), другие примеры приводит и комментирует проф. Евгений Асс в лекции «Траектории и границы» от 12 февр. 2017 (есть в Сети). Как разновидность танца рассматривалось в ту эпоху и искусство поединка, чему свидетельство трактаты о фехтовании эпохи Чинквеченто, со строго прочерченными геометрическими фигурами сложного комплекса полукруговых движений, уклонений, отступлений и выпадов. Итак, наряду с устоявшейся метафорой архитектуры как застывшей музыки (автор ее — Шеллинг), нет оснований отказывать архитектуре в сравнении с хореографией. Можно сформулировать так: «архитектура это танец пространства». Первым заговорил о хореографии пространства в 1920-е годы Оскар Шлеммер, деятель Баухауса и сценограф-балетмейстер; в 1913 году Мейерхольд призывал рассматривать сцену как *взаимодействие трехмерных тел*, как пластику, а не как «картину». И танец не застывший: архитектура не только рассчитана на перемещение в ней, но и сама движется в ответ при смене точки зрения. Архитектура, как и хореография, пространственное искусство, работает с логикой пространства, и как бы складывает его в фигуры, подобно тому, как танец рисует на сцене свои, обживая сцену. Хореография, именно, есть не столько пластика движения тела, сколько искусство телесного освоения пространства. Архитектура же — это искусство формирования пространства. Архитектура задает хореографию повседневности, поскольку сами траектории и маневрирования тела и характер взаимодействия тел между собой зависят от характеристик пространства. Более того, разная структура пространств обуславливает разный ландшафт души и провоцирует соответствующий стиль поведения. Любая архитектура есть «постановка» пространства, и это всегда *пространство сценического действия*. Драматургия того или иного пространства — подмостки для очень разной по жанру игры, и на них, соответственно, разыгрываются житейские драмы различного же свойства: действие в большинстве случаев бывает сообразно сцене. «Никакое искусство не властно над людьми так, как зодчество. Архитектура может незаметно отдавать команды, эффективно управляя поведением человека, заставляя его двигаться не только в определенных направлениях, но и в определенном ритме, в желанном темпе и даже в определенной манере». ~ С. Кавтарадзе, «Анатомия архитектуры», М., 2016, с. 7.

Танцы, как и искусство театра, находились в интересующую нас эпоху в начальной стадии своей впоследствии триумфальной истории. Танец вышел из придворных ритуалов и техники поклонов, и быстро начинает свое восхождение к самостоятельной науке-искусству, но всегда держится строгих предписаний. Геометрия танца и его ритуальная серьезность, вероятно, натолкнули одного английского законоведа той эпохи, сэра Джона Дэвиса, на мысль написать трактат в стихах «*Orchestra*, или Поэма о танце» (1596). Начиная с Сотворения мира, сэр Джон полусхуя (и не догадываясь как он близок к истине)

повествует, как танец от богов передался людям (он и не подозревал о том, что миллионы людей верят, что мир был создан танцующим богом Шивой) и как с помощью танца были сформированы религии (ничего не зная о жреческих танцах дервишей, он говорит о *sacred Orgies*), как танец научил людей войнам (ничего не зная о танцах войны, говорит о *warlike fights*) и искусствам, — да, именно танец, *where all agree, and all in order move*, лежит в основе всех пластических искусств и даже самой поэзии, *al learned Arts, and every great affaire // A lively shape of Dauncing seemes to beare*. А в архитектуре у него, нужно понимать, пляшет сам воздух: *the Aire doth daunce her finest measure*.

с. 56 ...немецкий студиозус Ф. Бургер в своей тонкой книге о виллах Палладио ~ F. Burger, «Die Villen des Andrea Palladio». Leipzig, 1909, S. 90: *kleinlich wirkt die Attika mit Giebel auf dem Dach* (звучит как стихи). Придирка к слишком узким бокам здания по отношению к широко раскинувшемуся монументальному портику: *denn der Portikus ... ist zu breit im Verhältnis zu den schmalen Flügeln*. Критикует он также и то, что гость виллы, поднимаясь по узким ступеням, сталкивается с этим высоким цоколем как с высокомерно вознесенной цитаделью. Глухая стена цоколя своей непричастностью к окружающей природной среде неприятно резко отсекает строение от ландшафта — *dem Auge die leere Sockelwand des Portikus darbietet, die so scharf den Bau von seiner Umgebung isoliert*.

с. 58 ...обозревая этот зал без малейшего закутка, понимаешь, что идеосфера виллы Фоскари внедряет в сознание принципиальный отказ от слишком личного, кулуарного существования и провозглашает императив прозрачности. Аристократический стиль воспитания не поощряет излишнего комфорта — приятно, что мое обобщение согласуется с выводами Акилле Бонито-Оливы в его блестящем труде «Идеология предателя» об эпохе зрелого Чинквеченто (середина XVI века): в господском отовсюду просматриваемом доме не предусмотрена душевно-свойская интимность уюта, *non si consuma l'intimità*, но имеется в виду гордое одиночество индивидуума, каким бы публичным лицом он ни был. ~ A. Bonito Oliva, «Ideologia del traditore». Milano, 1976, p. 42.

с. 59 ...Плутарх с восхищением пишет о Нуме Помпилии, — «он изгнал из своего дома роскошь и негу» — и о Катоне, образце принципиального аристократизма: «он любил неудобства» ~ Плутарх, «Сравнительные жизнеописания: Нума Помпилий», III и «Марк Катон-старший», IV и VI (начало II в. н. э.), о Катоне имеются в виду слова: «...следуя примеру предков, этот человек продолжал трудиться собственными руками, охотно довольствовался нехитрым обедом, простым жилищем и считал, что достойнее не нуждаться в излишнем, нежели им владеть». Перевод С. Маркиша в обработке С. Аверинцева.

с. 59 ...он обязан придерживаться благовоспитанности («*buona creanza*»), главной кредо которой — избегать изнеженности («*lo essere lussurioso*»), и не потакать слабостям человеческой природы — против слишком

чувствительных особ Монсеньор Делла Каза находит отрезвляющие выражения: «...разнеженным и жеманным быть негоже, *l'esser tenero e vezzoso anco si disdice assai*». ~ Giovanni Della Casa, «Galateo», X (1558). Пер. из этой книги везде мой.

с. 60 ...«свободное поведение могут себе позволить только шуты», — *бросает граф Кастильоне* — что таково было его твердое убеждение, явствует из разных высказываний, разбросанных по страницам «Книги о придворном», например: «охмелевшие от той распущенной свободы, что лишает нас господства над собой — *inebbriati da quella licenziosa libertà che porta seco il dominio*», «истинная свобода не в том чтобы жить как вздумается, но чтобы жить согласно здравым правилам — *la vera libertà non il vivere come omo vole ma il vivere secondo le boni leggi*» и «не скатываться до ремесла шутов — *non discendere alla buffoneria*». ~ Conte Baldessar Castiglione, «*Il Libro del Cortegiano*», VII, XXI, L (1528). Пер. мой.

Надо заметить, что принципы, выраженные Кастильоне, были у молодого Палладио всегда перед глазами: по общему мнению современников, его наставник граф Триссино был образцом придворного и обладал манерами человека, прошедшего школу светской обходительности при лучших дворах Италии: он держался всегда собранно и просто, подтянут, как хорошо настроенная струна. Его отличал сам император Карл V, умевший ценить достоинство светской выучки, *le maniere della vita cortigianesca*. По сути, эту *собранность* и *подтянутость* мы и видим воплощенной в камне при взгляде на создания маэстро.

с. 60 ...любой особняк в стиле модерн потворствует некоему укладу жизни, противоположному классике с ее строгими канонами — классицист Пьетро Бембо рекомендует подчиняться канонам светского поведения, предписывает человеку *conformità*, соответствие нормам, принятым в обществе на данный момент: если угодно, элегантный придворный конформизм. Этот принцип «социальной скромности» провозглашен Бембо в «Азоланских беседах» III, 16 (1505) и контрастирует с поведенческим укладом индивидуумов в духе Торквато Тассо, который в глазах хорошего общества воспринимался как социопат и безрассудный. Симптоматично, что Тассо постоянно улетал мыслями в Средние века, к Крестовым походам и несбыточному. Готическое искусство имеет во многих отношениях много общего с пльвущим в свободной асимметрии модерном (а в наши времена, с деконструктивизмом в духе Фрэнка Гери), а модерн беззаветно любит Средние века, вспомнить одних прерафаэлитов, витражи ар-нуво и страсть к узорочью. Невротический декаданс в одном случае и фанатические исступления — в другом, и оба эмоционально располагаются «на поверхности» и одинаково неменяемы. Что такой человек, как Кастильоне, безусловно бы осудил. Модерн как в архитектуре, так и по общей своей философии всегда тяготеет к готике, они родственные души (взглянем на Саграда Фамилья). Их роднит иррационализм, любовь к органическому, к дебрям — «готическая хвоя» (Мандельштам).

с. 61 ...«музыке, неизвестно откуда лившейся. Чувства были подавлены смешанными и противоречивыми благовониями...» ~ Эдгар По, Собрание сочинений, II. Москва, 1906, с. 43–4 (рассказ «Свидание», 1834). Пер. К. Бальмонта.

с. 62 ...подобная архитектура неизбежно «качествует» собой и преображает ее обитателя и всякого, кто помещает себя в ее среду — качество — алхимический термин, его любил употреблять мистик-софиолог Яков Беме. «Но какой-нибудь простец, быть может, спросит: что ты разумеешь под качеством или что это значит? Я разумею под ним силу, входящую снаружи в тело ангела и вновь выходящую из него, подобно тому как человек вбирает в себя дыхание и вновь выпускает его из себя». «Слово, которое собирается в верхнем нёбе и качествует совместно с терпким и горьким духами, знаменует семь духов природы или звездное рождение... Язык же знаменует душу, которая порождается семью духами природы; и когда семь духов чего-нибудь хотят, язык принужден двигаться по их воле». ~ Я. Беме, «Аврора, или Утренняя заря в восхождении», V, 20 и XVIII, 117–8. (1612). Пер. А. Петровского.

с. 62 ...австрийский поэт Гуго фон Гофмансталь, летом 1903 года побывав на вилле Ротонда, даже поймал себя на мысли, не должны ли иметь «нечто божественное в крови те, кто способен выдерживать подобное жилище» ~ Н. von Hofmannstahl, «Sommerreise» (1903), цит. по: Bärbel GÖtz, «Erinnerung schöner Tage: die Reise-Essays Hugo von Hofmannsthal». Würzburg, 1992, S. 62. Пер. мой. В оригинале: «Zu solcher Lust scheint dieses Haus gebaut, als sei es nicht für sterbliche Menschen gebaut, sondern für GÖtter. Waren es aber Menschen, so müssen sie etwas vom goldenen Blut der GÖtter in den Adern gehabt haben, dieses Wohnhaus zu ertragen».

с. 63 ...«в начале свода изображена в овале вернувшаяся на небеса Астрея. Она преклоняется пред Зевсом и указывает рукою на тех из смертных, кто предан увеселениям да развлечениям, однако пощажена божественным милосердием» ~ С. Ridolfi, «Le meraviglie dell'arte», I. Venezia, 1648, p. 367. Пер. из Ридольфи везде мой.

с. 64 ...«бедность они сознали, им легкой
Стала она, и ее они добродушно сносили» ~ Овидий, «Метаморфозы», VIII, 635–6 (8 г. н. э.). Пер. А. Фета. Сцену с Филемоном и Бавкидой Ридольфи комментирует так: «душевная щедрость, будучи нередко в чести под убогой крышею, изгнана из домов сильных мира сего — *praticandosi spesso sotto ad humile tetto la cortesia bandita dalle case de' Grandi*». ~ С. Ridolfi, *Ibidem*, p. 368. По-видимому, Фоскари считали этот свой загородный дом скромной лачугой.

с. 65 ...главная женщина здесь не она, а та, что появляется в створках дверей напротив камина. По легенде, она и дала вилле имя «Мальконтена» — недовольная — Питер Мюррей в своем в меру академическом труде, рекомендованном предположительно в американских незатей-

ливых вузах, поражается, как можно быть *malcontenti* в столь чудесном доме на берегу такой чудесной речки. «*The Villa Malcontenta is traditionally said to derive its name from a discontented woman who lived there, but it seems difficult to believe that anyone could live by the side of the Brenta Canal in such a beautiful house and remain discontented, though its former rather ruinous condition might well have induced a pleasing melancholy*». ~ P. Murray, «*The Architecture of the Italian Renaissance*». 1970, N.-Y., p. 248. К разговору о меланхолии, это она у Мальконтенты в наши дни, в прежние времена река Brenta была довольно оживленной трассой: Ридольфи сообщает в 1648 году, что там «вечно проходят чередой бесчисленные лодки, и вообще много проезжих, *passano del continuo numero di barche, e passaggieri*». ~ C. Ridolfi, *Ibidem*, p. 367.

с. 66 ...*тут же изображены дамы и кавалеры за музицированием* — эту сцену кавалер Ридольфи тоже сопровождает укоризненным вздохом, дескать «частенько от усад музыкальных переходят к потехам Венеры, *spesso da diporti musicali si trapassa a' diletti di Venere*, и Добродетель обрывается в порок, *e la Virtù si cangia in vizio*». ~ C. Ridolfi, *Ibidem*, p. 369.

с. 66 ...«*Амур задерживается только там, где изобилуют богатство и удобства*», — объясняет моралист Ридольфи — «*poiche egli solo si mantiene, ove abbondano i lussi, et i commodi*». ~ C. Ridolfi, *Ibidem*, p. 369.

с. 67 ...«*смертного рок у тебя, а желанье твое не для смертных*» ~ Овидий, «*Метаморфозы*», II, 56: «*sors tua mortalis, non est mortale quod optas*». Пер. С. Шервинского.

с. 67 ...*особыми декретами против роскоши и расточительства аристократии были предписаны строгие нормы поведения и ношение черного платья* — «дворянину, не находящемуся в должности, подобает черный цвет», напоминает в 1545 году Франческо Сансовино. ~ «О любви и красотах женщин. Трактаты о любви эпохи Возрождения». М., 1992, с. 341. Даже высокие церковные чины венецианских диоцезов поднимали голос против роскоши, в которой утопали олигархические семьи Венеции. Например, епископ Агостино Валиер, сам отпрыск подобной семьи, в 1599 выступил с Пастырским окружным посланием против «упорствующих в богатстве», *ostentatori nella ricchezza*. ~ E. Patrìzi, «*Pastoralità ed educazione. L'episcopato di Agostino Valier nella Verona post-tridentina (1565–1606)*», II. Milano, 2015, p. 58–64. В позднейшей комедии дель арте эти благородные начинания мутировали в фигуру венецианского скряги Панталоне деи Бизоньози, всегда в старомодном платье черного цвета.

с. 67 ...«*пусть о себе мнит каждый, как хочет*» ~ Овидий, «*Метаморфозы*», II, 58: «*placeat sibi quisque licebit*». Пер. С. Шервинского.

с. 70 ...*согласно классической эстетике, триединство есть атрибут гармонии вообще* — христианство со своим догматом о Божестве как Троице не идет вразрез с античной мыслью: триады играют централь-

ную роль в философиях Аристотеля, Порфирия и Прокла. Более того, как напоминает Лосев, именно античная философия помогла христианам «обосновать единство божественной Троицы. Задача эта была необыкновенно трудна, любое ее решение требовало применения тончайшего философского аппарата. И такой философский аппарат предоставила христианству Античность». ~ А.Ф. Лосев, «История античной эстетики», VIII/I, I, VI, вступление (1974). В частности, знаменитое античное триединство «красота, прочность и целесообразность, *firmitas, venustas, utilitas*», будучи приложено к образу Троицы, вполне способно обогатить ее новыми интересными смыслами. Не говоря уже о доктрине Витрувия о трех основных ордерах архитектуры — дорическом, ионическом, коринфском. Отсюда можно сделать самые далекоидущие выводы, особенно ввиду представления о Боге как великом Зодчем и о Вселенной как мироздании. См. сноску на с. 343.

с. 71 ...«немногие для вечности живут» ~ О. Мандельштам, «Паденье — неизменный спутник страха...» (1912).

с. 71 ...«лишь символ — все бренное,
Что в мире сменяется ...
И Женственность Вечная
Сюда нас возводит» ~ В. ф. Гете, «Фауст», финальный аккорд (1832). Пер. Н. Холодковского. Так как эти строки, хоть до сих пор не до конца поняты, — одно из главных заклинаний европейской культуры, приведу их в дословном переводе: все преходящее — лишь миф и притча, недостижимое — здесь состоится, неопишное — здесь свершено; влечет нас к себе Вечно-Женственное: *alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis; das Unzulängliche hier wird's Ereignis; das Unbeschreibliche, hier ist's getan; das Ewigweibliche zieht uns hinan*. Не приблизит ли нас к пониманию этих сакраментальных строк образ строгой Афины-Паллады, напоминающей, что мудрость в европейских языках — слово женского рода?

с. 72 ...«воскреситель великих искусств прошлого, Палладио является одновременно и новатором ... южный фасад Мальконтенты украшен лишь живописным размещением окон, и кто иной решился бы на эти необычайные и новые ритмы теневых оконных пятен» ~ П. Муратов, «Образы Италии», II–III. М., 1994, с. 421.

с. 72 ...основная затея — в том, как аранжирована музыка, застывшая в архитектуре Палладио — другие попытки анализировать творчество Палладио через призму музыкальной теории гармонии предприняты Р. Витквером, «*Principi architetonici nell'età dell'Umanesimo*». Torino, 1964, p. 115–33 и Э. Баттисти в: E. Battisti, «*In luoghi dell'avanguardia antica (da Brunelleschi a Tiepolo)*». Reggio Calabria, 1979, p. 150–76, глава «Попытка структурного анализа Палладио средствами музыкальной теории Чинквеченто и применения риторических фигур». Слово партитура охотно употребляет по отношению к маэстро фран-

цузский авторитет Андрэ Шастель, который уверял, что сам метод Палладио — «работать в согласии, *in conformità*, с музыкальными пропорциями, то есть пропорциями “космическими”», и что он всегда разрабатывает *мотив*, а не просто комбинирует между собой отдельные элементы. Слово «элементы» в этом контексте обозначает исполнителей той или иной партии, из которых составляется единое целое оркестра. ~ А. Chastel, «*Arte Italiana*», II. Bari, 2005, p. 421. Другой, шведский, авторитет установил, что, когда Палладио предписывает комнатам пропорции 2:3, он тем самым требует применить к пространству интервал квинты. ~ E. Forssman, «*Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*». Roma-Bari, 1973, p. 108.

с. 73 ...*три из нот, — те окна, что чуть больше остальных четырех, — взяты как главный аккорд и звучат сильнее других* — возвращаясь к разговору о Троице, послушаем, что говорит немецкий пастор Фрик: «Мне часто кажется чудом, что на всей клавиатуре не более чем три клавиши дают аккорд, а остальные — лишь октавы. Не в этом ли во всей очевидности предстает таинство достохвальной Троицы? — *Ich wundere mich offft, daß im gantzen Clavir nicht meyr als drey claves zusammen stimmen, die andern sind lauter octaven. Ist das nicht ein augenscheinlich Geheimniß der hochgelobten Dreyfaltigkeit?*». ~ Chr. Frickius, «*Music-Buchlein oder nützlicher Bericht von dem Ursprunge, Gebrauche und Erhaltung christlicher Music*». Lüneburg, 1631, S. 35. Пер. мой. Хрестоматийные страницы по данному вопросу — вся III глава антологии «История красоты» (2004) под редакцией Умберто Эко (данная глава написана им лично, и он, разумеется, не смог обойти стороной Палладио).

В своей экзегезе к мифу об Амфионе английский мифолог Роберт Грейвс доказывает, что на его созидающей лире должно было непременно быть три струны, поскольку Амфион состоял под покровительством и в подчинении Луны, а Луна — богиня трехликая (ей подчиняются воздух, земля и мир иной).

с. 73 ...*культуролог, любящий параллели* — немало тонких параллелей между теорией музыки того времени и ренессансным пространственным мироощущением провел Освальд Шпенглер: «В учении о гармонии Царлино (1558) появляется настоящая перспектива чистого звукового пространства. Начинают различать орнаментальные и фундаментальные инструменты». То есть музыкальная ткань создается на основе одного главного инструмента, держащего ритм и ведущую мелодическую интригу (гомофония *basso continuo*). И уже во вторую очередь гомофония окружается со всех сторон вспомогательными внешними украшениями, подобно тому как общее геометрически-пространственное решение Палладио аранжируется красивой ордерной орнаментикой (впрочем, модуль базовой геометрии Палладио берет из того же ордера). Старая готическая оттеночная полифония органично переплетающихся голосов, продолжает Шпенглер, «уступает место ансамблевому звучанию струнных и духовых инструментов. Одновременно в Венеции возникает тициановский стиль нового ма-

дригала, мелодическое струение которого копирует смысл текста». Эта новая философия музыки вскоре приведет к открытию в конце XVI века принципа оперы, где голос и инструментальный оркестр подыгрывают друг другу, подстраиваясь один под другого. ~ Освальд Шпенглер, «Закат Европы». М., 1993, с. 401-2. Пер. К. Свасьяна.

с. 73 ...*к разговору об архитектуре как застывшей музыке* — вообще-то всякое искусство стремится к закону музыки и к состоянию музыки, совершенно справедливо указывает Уолтер Патер в «Очерках по истории Ренессанса» (1873), — хотя бы по той причине, что сам космос (а искусство суть его «представители по связям с общественностью») это огромная звучащая сфера, как в свое время выяснили пифагорейцы. Что касается изобразительных искусств, «каноны музыки играют ту же роль для слуха, что перспектива — для глаза», помогает уразуметь Даниэле Барбаро музыкальную подоплеку, лежащую в основе композиции картин. ~ «*Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*». Venezia, 1584, p. 19. Что касается до архитектуры, уже греческая мифология знала об этой истине про застывшую музыку (оба искусства подчиняются тем же законам гармонии) и красиво выразила ее в притче об Амфионе, который звуками своей лиры построил стены Фив: властью струн камни складывались в правильном порядке. В любом мифе всегда сокрыта некая серьезная диалектика: в данном случае она подводит нас к факту прямого соотношения пропорций здания и строя музыкального лада (интервалов). Гёте:

Звучит триглиф, звучат колонны, свод,
И дивный храм как будто весь поет.

Словом, при встрече с прекрасным в любой его разновидности будет уместным принять приглашение Константина Батюшкова «Теперь прошу садиться и слушать пенье сфер».

с. 74 ...*«их окутали тенью своей, в той стране, безнадежно-счастливой»* ~ Н. Гумилев, «Сказка о королях» (1905).

с. 74 ...*«о, нет сомнения, это слово ласковое, нежное, обращаемое к женщине»* ~ П. Вяземский, «Старая записная книжка». Л., 1929, с. 159.

с. 74 ...*«Адриатические волны, // О Брента!»* ~ А. Пушкин, «Евгений Онегин», I, XLIX (1823).

с. 75 ...*«Брента, рыжая речонка!»* ~ В. Ходасевич, «Брента, рыжая речонка!...» (1920).

В И Л Л А П О Й Я Н А

с. 79 ...*то ли немецкий конструктивизм à la Баухауз, то ли футуристический минимализм* — Дзорци в своем основополагающем и капитальном *catalogue raisonné* всех палладианских строений тоже характеризует ее

«*singolare e moderna*» — ни на что не похожей и современной. ~ G. G. Zorzi, «*Le ville e i teatri di Andrea Palladio*», I. Venezia, 1969, p. 87.

с. 79 ... «*минувшее так же ново, как настоящее*», говорил Константин Мельников ~ К. Мельников, «Архитектура моей жизни». М., 1985, с. 149. Полностью: «произведения архитектуры — сокровищница сокровенной силы, в которой минувшее так же ново, как настоящее».

с. 81 ... «*не могу решить, являются ли эти окружности между одной аркой и другой авторским изобретением или нет. Хотелся верить, что они были присвоены позже, и я предпочел бы, чтобы их там не было*» ~ O. Bertotti Scamozzi, «*Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*», II. Vicenza, 1776, p. 41: «*amerei meglio che non vi fossero*».

с. 81 ... философы никогда не доверяют бумаге свои наиболее эзотерические доктрины. Так завещал еще Платон в знаменитом «Седьмом письме» — истиной можно владеть, тихо говорит Платон, но будет глуп тот, кто «решится выпустить ее в такую несоответствующую и неподходящую среду», как праздная публика, а так поступает большинство производителей истин. Дело в том, что люди могут узнать только то, что уже знают (таково базовое убеждение Платона), поэтому «если кто от природы туп, то ничто не может сделать таких людей зрячими». А для способных разуместь достаточно намек и притчи, чтобы активировать свое знание, и такие никогда не удовольствуются предложенным; теми же, кто «от природы туп», даже самое ясное и прямое изложение идей все равно будет понято превратно и безжизненно запечатлено, хуже — твердо заучено наизусть и в мертвом виде передано в посторонние третьи руки. ~ «Седьмое письмо Платона», синтезируя 343c и 344d (353 г. до н.э.).

Челио Кальканьини, старший современник Палладио, феррарский ученый-античник (он же солдат и поэт, церковнослужитель и сторонник Коперника, дипломат, университетский профессор и даже исследователь египетских иероглифов; встречались такие люди в эпоху Ренессанса) в небольшом трактате «Инструкции о тишине», написанном в форме видения Гарпократа, бога молчания, *Silentio colitur Deus*, пополняет новыми аргументами старую мудрость о золоте молчания, и на заговорщицкой уже самой по себе латыни наставляет в искусстве осторожности и грамотного умолчания, рекомендуя для пользы дела не слишком трещать о вещах эзотерических, дабы избежать профанации, *ars prudentiae ... quod scilicet à garrulitate abstineat*, — и да не уподобимся кузнечикам, *cicada acanthina*. ~ «*Caelii Calcagnini ferrarensis protonotarii apostolici, opera aliquot*». Basilea, 1544, p. 493. Кузнечикам, которых как будто специально развелось видимо-невидимо именно вокруг виллы Пойяна. Быть может, они всеми силами намекали, что не стоит включать виллу Пойяну, образец архитектурной эзотерики, в состав настоящей книги? Чтобы впредь избежать появления таких монстров, «навеянных» виллой Пойяна, как проект виллы Анти руки Оттоне Кальдерари, очередного горе-адаптора из архитекторов палладианского помета (см. илл. на с. 81).

с. 83 ...*философия войны, любезная сердцам как греков и римлян, идущих на битву, будто на пир, так и средневековых рыцарей, сегодня понятна немногим* — о ратном деле как игре пишет Хейзинга в великольном «*Homo ludens*. Человек играющий». СПб, 2011, с. 152 сл. Пули и ядра воспринимались как грубое и нелояльное нарушение установленных правил игры. «Мы так не играем», — могли бы сказать средневековые рыцари. Играть — значит быть причастным сфере духа: игра устанавливает порядок и красоту правил. Хейзинга отслеживает фермент игры в человеческой истории, показывая ее культуросозидающую функцию, и подвергает множество сфер жизни рассмотрению с игровой точки зрения, даже судебные разбирательства. Правда, великий голландский философ почему-то не распознал в сельском хозяйстве явление лудического порядка (хотя в случае венецианцев очевиден риторический игровой элемент, они, конечно, игрались в агрикультуру, по-античному священнодействуя). Не рассмотрена им с этой точки зрения и сама затея «Ренессанс», который, как мы понимаем, был коллективной *игрой в классики*.

с. 84 ...*проблему ядра: «по их милости самый храбрый рыцарь может пасть жертвою жалкого труса»* — но проблема лежит глубже: ядро, выпущенное из фальконета генерала фон Фрундсберга 1526-го во время наступления ландскнехтов Карла V на Рим и выведшее из строя Чернополосого, положило начало черной полосе артиллерийских по своей сути войн, когда перестали быть в чести холодное оружие (по-итальянски оно символично зовется «белое оружие», *arma bianca*) и связанная с ним доблесть личной отваги и удали. Послушаем Сервантеса, который вкладывает в уста Кихота такие жалобы: «Благословенны счастливые времена, не знавшие чудовищной ярости этих сатанинских огнестрельных орудий, коих изобретатель, я убежден, получил награду в преисподней за свое дьявольское изобретение, с помощью которого чья-нибудь трусливая и подлая рука может отнять ныне жизнь у доблестного кавальера, — он полон решимости и отваги, этот кавальеро, той отваги, что воспламеняет и воодушевляет храбрые сердца, и вдруг откуда ни возьмись шальная пуля, выпущенная человеком, который, может статься, сам испугался вспышки, произведенной выстрелом из этого проклятого орудия... в глубине души я раскаиваюсь, что избрал поприще странствующего рыцарства в наше подлое время, ибо хотя мне не страшна никакая опасность, а все же меня берет сомнение, когда подумаю, что свинец и порох могут лишить меня возможности стяжать доблестью моею дланью и острием моего меча почет и славу». ~ М. де Сервантес, «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», I, XXXVIII (1605). Пер. Н. Любимова. Крайне символично, что первое из известных мне итальянских упоминаний о книге Сервантеса содержится в диалогах композитора Адриано Банкьери с говорящим названием «Забавы на вилле», Венеция, 1627, с. 69–70.

с. 85 ...*демократизм пороха глубоко возмущал нравственное чувство рыцарства и наносил смертельный удар прежним законам войны и аристократической идеологии* ~ М. Волошин, «Лики творчества». Л., 1989, с. 170–1.

с. 85 ...*Ариосто, современник кавалера Поюяны, писал гневные инвективы пиццалям, пушкам, аркебузам, бомбардам и мортирам: «вами растлится доблесть рыцарства!»* ~ Л. Ариосто, «Неистовый Роланд», IX, 89–91. Пер. М. Гаспарова. Ключевые слова-проклятия у Ариосто: «*o maledetto, o abominoso ordigno*»... По иронии судьбы, наперекор набирающему силу огнестрельному оружию, утончаются и гипертрофируются требования дворянства к эксклюзивности *искусства* фехтования, — искусства, ставшего чем-то вроде вдохновенного мужского танца с соблюдением строгих геометрических фигур («магический круг»). Достаточно вспомнить трактат о поединках на шпагах дона Иеронима де Карранза «Философия оружия» 1569 года. Характерно, что искусство фехтования рассматривалось как практическое приложение к моральной дисциплине: шпага — продолжение этики, она преподавала ее уроки, и абсцисса клинка была перпендикуляром к ординате морали. Карранза наставляет, что носитель шпаги должен обладать целостным характером и высоким духом; сразить соперника шпага может только при сбалансированности в ее носителе трех элементов: физический тонус, психологический настрой (твердое самообладание) и, главное, правильные философские и нравственные убеждения. Но надо всем стоит требование незапятнанной чести, — один из диалогов трактата посвящен рецептам сохранения чести в безупречном состоянии. Дон де Карранза был также и поэтом, что вполне естественно, поскольку рыцарь не может не быть поэтом, но в данном случае сам Сервантес отдавал должное величине его дарования.

с. 87 ...*гордый идальго принимает единственно правильное решение: он снимает свой меч и учтиво кладет его на алтарь Царицы Небесной* — Петр Бицилли очень убедительно сближает св. Игнатия и Кихота в своем эссе «Игнатий Лойола и Дон Кихот. К вопросу о происхождении “Нового времени”» (1925). Перепечатано в книге: П. Бицилли, «Место Ренессанса в истории культуры». СПб., 1996, с. 201–26.

с. 87 ...*этому ордену безоружных крестоносцев* — об иезуитах можно смело рекомендовать объективную и хорошо написанную книгу лютеранина Г. Бемера «Иезуиты» (1904, есть русс. перевод).

с. 88 ...*отовсюду напиральная гуманистическая культура* — гуманисты напомнили, что те же «Георгики» Вергилия в золотые времена Античности «для римского хозяина-помещика служили настольной книгой». ~ В. Алексеев, «Римские поэты в биографиях и образцах», I. СПб., 1897, с. 297. Разумеется, здравый принцип совмещения приятного с полезным, *utile dulcis*, не был мудростью одних венецианцев: талантливейший неаполитанский поэт Луиджи Танзилло в поэме «Поместье» (1560) смеется над теми, кто покупает земли удовольствия ради, нет, «пусть будут вам они для пользы и вместе для забавы, — *che a pro vi fosse insieme et a diporto*».

с. 89 ...«нет другого занятия, которое столь же быстро внушало бы страстную привязанность к миру, как труд на земле» ~ Плутарх, «Сравнительные жизнеописания: Нума Помпилий», XVI (ок. 96 г. н.э.).

с. 90 ...*трудно назвать в полной мере монашеской жизнь в деревенских пенатах, но все же оба образа жизни имеют немало общего и часто подсознательно сближаются: «В деревне Бог живет не по углам...»* ~ И. Бродский (1965). Возвышенное отношение гуманистической аристократии к занятию землей как к своего рода «священнослужению» и «резвению» созвучно с одной старой метафорой монашеской душеполезной литературы. Преподобный Исаак Сирин поэтически приравнивает нравственное возрождение трудящемуся на ниве землепашцу, возделывающему поле своего сердца, и заключает так: «Добрая земля увеселяет своего деятеля». ~ Авва Исаак Сирин, «Слова подвижнические», LVIII (VII век).

с. 91 ...*«труд никакой не позорен, позорно одно лишь безделье»* ~ Гесиод цитируется по: Ф. Зелинский, «Древнегреческая религия», III, 7 (1918). Пер. его же.

с. 91 ...*«род крепкий! за дело же!»* ~ Вергилий, «Георгики», I, 96 (29 г. н.э.), пер. С. Ошерова. В 1545 году в Венеции были опубликованы переводы «Георгик» на всем понятный итальянский язык, и подробнейше откомментированы, *affine che meglio s'intendano*, как пишет в предисловии автор этого труда, Бернардино Даниэлло. Его не так интересуют литературные достоинства Вергилия, как уважение древних римлян к делам земли и польза от их примера для благосостояния Венецианской республики. В предисловии он восхваляет благородство древних римлян республиканской поры, вспоминает Цинциннату, Кая Фабриция и Курия Дентата, которые теми же руками, которыми изгоняли Пирра и покоряли Сабинян, возделывали наследную землю, и укоряет свой испорченный век, что он не торопится следовать примеру древних — *vergogna del guasto mondo del presente secolo!* Еще на заре эпохи Возрождения гуманист Поджо Браччолини в трактате-диалоге «О благородстве», осуждая любимое времяпрепровождение дворян, охоту, писал: «Земледелие, как им занимались люди древности, было куда благороднее, чем эта бессмысленная скачка по лесам и горам, при которой человек чаще всего сам уподобляется зверю» (1440).

с. 91 ...*«если достойной ты ждешь от полей божественных славы»* ~ Вергилий, «Георгики», II, 485. Пер. С. Ошерова. Вторая книга «Георгик» наполнена, причем в кристально стихотворной форме, вполне конкретными советами по благоустройству хозяйства и благоуправлению землями. А заканчивается поэма опять-таки по-богословски: глубокой притчей о смерти и воскрешении в природе — мифом об Орфее и Эвридике, ключевым для всей античной религии. Вот откуда идет вся *sacra agricultura*.

с. 92 ...*«с олимпийских высот белокурой замечен Церерой»* ~ Вергилий, «Георгики», I, 39. Пер. С. Ошерова.

с. 93 ...*мы отвечаем за наши творения, они на нас задним числом влияют* — формула Гёте: «зависим мы в конце концов // от тех, кто наши же

творенья — *am Ende hängen wir doch ab // von Kreaturen die wir machen*. ~ W. v. Goethe, «Faust», II, 2 (1832). Пер. Н. Холодковского. Монтень, мастер самокопания, дал себе и своей книге такую двойную рецензию: «я в той же мере создаю мою книгу, в какой она создает меня — *je n'ay pas plus fait mon livre, que mon livre m'a fait*. Книга в своей субстанции неотделима от своего автора: *le livre consubstantiel à son auteur*». Монтень описывает механизм воспитания автора своим творением так: «пока я снимал с себя слепок, мне приходилось так часто вщупываться в себя, вылепливая форму, что и сам исходный оригинал приобрел большую четкость и некоторым образом усовершенствовался, *moulant sur toy cette figure, il m'a fallu si souvent me testonner et composer, pour m'extraire, que le patron s'en est fermu, et aucunement formé soy-mesme*». ~ М. де Монтень, «Опыты», II, XVIII (1588). Пер. мой.

с. 94 ...*творения человеческого духа могут быть понятны лишь в связи с окружающей их средой* ~ Ипполит Тэн, «Лекции об искусстве», I, 1 (1865). Пер. Н. Соболевского.

с. 95 ...*авторитет в этом вопросе, монсеньор Делла Каза отвечает совершенно недвусмысленно: «благородные души не питаются украшательством и не падки на видимость»* ~ G. Della Casa, «Galateo», XVI: «*e perciò spiacevole cosa e tediosa agli animi nobili che non si pascono di frasche e di apparenze*». Что до *frasche*-украшательств, то это будто нарочно сказано о вилле Пойяна: она в орнаментальные игры не играет, внешнюю риторику античных экстерьерных украшений не признает. Как видим, здесь ордер заложен, так сказать, в осанке. Если угодно, это очень голая архитектура: архитектурное ню без ордерных одежек, без всей этой лепоты капителей, антаблементов, фризов, каблучков и скоций, профилей, сандриков и розеток.

с. 95 ...*«страсть к внешности и жажда жить показом!»* ~ Данте, «Рай», XXIX, 86–7: «*tanto vi trasporta l'amor dell'apparenza*». Пер. М. Лозинского.

с. 95 ...*в аристократическом обиходе выработался некий стиль поведения, который хорошо передает английский термин understatement* — монсеньор Джованни Делла Каза уделяет в своем учебнике хороших манер внимание павлиньим повадкам и наставляет, что не должно «слишком превозносить себя, напротив, уж лучше что-нибудь вычест из числа своих достоинств, — *non dèe adunque l'uomo ... fuori di mode essaltarsi, ma più tosto è da sottrarre alcuna cosa de' suoi meriti*». И заключает: «*il bene, quando sia soverchio, spiace* — даже хорошие вещи, когда они выпирают чересчур и слишком, неприятны». ~ «Galateo», XIII.

с. 98 ...*Лоджия дель Капитаниато (Резиденция венецианского Наместника)* — редкий случай в карьере художника: зрелому Палладио (даты строительства 1565–72) пришлось бросить вызов самому себе молодому, так как эта постройка должна была встать ровно напротив его же проекта двадцатилетней давности, — вичентийской Базилики (начат в 1546). В Лоджии заметно сказался дух маньеристических времен.

с. 101 ...«Млечный Путь, например, — пространство, от которого дух захватывает! И все же... Все же это не бесконечность, которую могут выразить лишь эти две линии, проведенные на песке, если они правильно осмыслены...» ~ Макс Фриш, «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» (1953). Пер. К. Богатырева.

с. 101 ...в своем Трактате он разработал элементарные модули, из которых путем несложной комбинаторики можно складывать все новые и новые проекты зданий. Он предлагает будущим архитекторам набор матриц — своим методом, дававшим архитекторам в руки готовый набор проверенных комбинаций, Палладио производит такой же эволюционный скачок в ремесле архитектора и деле строительства (в скорости приведший к существенному изменению облика всей Европы и остального европоориентированного мира), как и его современник Гастальди, применивший технику офорта в картографии, что привело к облегчению чтения и производства карт и, следовательно, форсировало исследование мира в эпоху Великих географических открытий. Такую же эмансипацию претерпело в ту эпоху и чтение: первопечатник-венецианец Альд Мануций разработал легкочитаемые матрицы шрифта, пришедшие на смену готической вязи рукописных книг, где текст, напомним, шел одной сплошной строкой и даже без разбивки на слова. Эта передовая технология позволила книге выйти к широкому читателю, покинув скриптории монастырских библиотек и утонченно-консервативные придворные круги и с легкостью войти в образованные дома по всей Европе; книги теперь стали охотно читать даже дамы.

с. 101 ...*бери и componuy* — например, вилла Корнаро самого Палладио построена на модуляциях из трех других его же проектов, а именно: палаццо Кьерикати в Виченце, вилла Пизани в Монтаньяне и палаццо Антонини в Удине. На вилле Фоскари он берет шире: лестницу — от храма в Сполето, уголки капителей — от храма Мужской Силы на Бычьем форуме в Риме, крестовые своды с распалубками — от римских же терм Диоклетиана.

В основе этой логики цитат и соединения их между собой лежит убеждение, типичное для перфекционистской логики классицизма, что совершенное произведение искусства можно создать путем сложения наиболее удачных элементов из классического репертуара, прошедших проверку временем. Собственно, такова путеводная мысль Ренессанса: работать в манере гениев Античности. Просто в своей поздней стадии, стадии маньеризма, Ренессанс прибавил к ним и гениев собственной эпохи. Так, по рекомендации Вазари, рисунок должно брать от непревзойденного Микеланджело, цвет от непревзойденных Леонардо, Корреджо и венецианцев, а композицию — от непревзойденного Рафаэля. Поэты той эпохи так и эдак перепевали мотивы непревзойденного Петрарки — это была прямо эпидемия петраркизма, против которой хватило мужества поднять свой голос только у Франческо Берни, в 1526 году в «Диалоге против поэтов» осудившего в принципе теорию подражания лучшим авторам; но к нему

никто не прислушался. Классицизм полагал, что итогом подобных манипуляций по скрещиванию отборных творений станет получение панацеи от всех эстетических недостатков и крепчайшего эликсира нетленного искусства. Желание смешать все наилучшее в одном флаконе свойственно не только эпохе собственно маньеризма, породившего классицизм, — оно появляется в конце каждой перезревшей эпохи, когда титаны уже все сделали и ушли, и нам остается только «собирать камни». Таков был поздний эллинизм, после всех гениев породивший Авзония, умевшего писать оригинальные поэмы, составляя их исключительно из образцовых строк Вергилия и Овидия. Таков пафос «Свода» Фомы Аквинского и энциклопедической «Комедии» Данте на пике Средних веков, таков и маньеризм в конце насыщенной эпохи Возрождения, выдавшей уже все лучшее.

Принцип цитирования, свойственный искусственным поздним культурам, дошел до своего логического предела в появлении центонов, — это когда весь текст полностью состоит из цитат. Писать центонами считалось высшим пилотажем. Упомянутый выше Авзоний упражнялся именно в этом в V веке н.э., в 1603 году английский поэт Бен Джонсон в драме «Сеян» все реплики персонажей строит на подлинных цитатах из древних авторов; примерно тем же занимаются в наши дни постмодернисты, ткущие свои тексты из внутренних цитат (как это умеет делать русский поэт Бахыт Кенжеев). И это крайне редкий экзерсис среди эрудированных поэтов, хорошо понимающих, как не нова любая новизна. Искусством такие эпохи считают умение брать лучшее из чужих находок и составлять из них нечто совсем по-новому звучащее, заставить старое прозвучать по-новому, и в этом находят тонкое наслаждение: в радости узнавания, в брожении по цитатному полю. В архитектуре эпохи Палладио был очень распространен этот центонизм, такие архитекторы, как Алесси, Амманнати, Вазари, увещивали свои постройки цитатами, как трофеями. Палладио при всей своей классицистичности разумеется тоже полными руками черпал из наследия, но был менее других подвержен этому веянию и не подпадал под цитаты. Он, очевидно, находил это податливым бесстилием и принципиально держался за свой собственный вкус, как капитан следует курсу компаса. Веря только в свой вкус и чувство меры (и они подводили его редко), он придирчиво отбирал, что ему надо, и гнул свою линию, а не безвольно и восхищенно цитировал, как другие. Вот характерная интонация его метода, когда в одном месте он придирчиво говорит, присматриваясь к капители композитного ордера: «Я видел однажды одну такого рода капитель в Риме, и я снял с нее мерки, потому как она казалась мне очень красивой, и отлично задуманной — *di questa sorte n'ho veduto uno in Roma: dal quale ho cavate le dette misure, perchè miè parso molto bello, e benissimo inteso*». ~ Трактат, I, XVIII. Пер. мой.

с. 101 ...«*монтажный метод*», как сказал бы Шкловский ~ В. Шкловский, «Энергия заблуждения». М., 1981, с. 337 и *passim*: «искусство монтажно». В ту же эпоху Позднего Возрождения предпринимались попытки запрограммировать таким манером и изобразительное искусство, —

эта утопия витала на заседаниях Тридентского собора в 1560-е годы и нашла свое яркое выражение в деятельности отца-иезуита Джузеппе Валериани (1526–96). Целью его стремлений было вывести окончательную формулу церковного искусства, которое не зависело бы от времени, моды и вкуса, а была бы действительна всегда. Художник Гаспаре Челио делал для Валериани множество старательных рисунков, копирующих шедевры. Из этого материала ученый иезуит выбирал наиболее подходящие, по его мнению, мотивы и детали и из них комбинировал будущий образ, который либо он сам, либо Челио затем воплощал средствами живописи. Метод такого искусства определялся принципом «правильного смещения», *regolata mescolanza*. ~ Federico Zeri, «*Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*». Torino, 1957, p. 66–8.

с. 101 ...*задолго до Ле Корбюзье* — лежит на поверхности, что Палладио и Корбюзье роднит тематический монтаж и архитектурная система игры в «конструктор». Но помимо этого, Ле Корбюзье абсолютный палладианец как автор концепции и практики «Модулора» — идеального модуля, который он стремился употреблять в каждой своей постройке. Это был модуль, основанный на золотом сечении и системе счисления Фибоначчи, итальянского математика XIII века. Поскольку, считал Корбюзье (как и Палладио), строение человеческого тела (как и домика улитки и многих раковин, добавим мы от себя) содержит в основе своей золотое сечение, то от него надо отталкиваться при создании базовой структуры пространства для жизни человека. Окружающее человека пространство тоже должно строиться на том же принципе, якобы гарантирующем гармонию обитания (что на практике иногда приводит к сомнительным результатам). Эстетический принцип «золотого сечения» закладывал в основу своих построек и итальянский рационалист 1920-х годов Джузеппе Терраньи. Подробнее: Colin Rowe, «*The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared*», в: *Architectural Review*, May 1950, p. 289–300. Обращались к Палладио и постмодернисты, но не с тем, чтобы учиться творческому методу, а больше чтобы попародировать. О постмодернизме и причинах его ироничного отношения к классике см. в фундаментальной для знатока архитектуры книге Сергея Кавтарадзе «Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле», М., 2016, с. 40–3.

с. 102 ...*Райту и сторонникам фэн-шуй с их «органической архитектурой»* — неловко напоминать, но еще отец Витрувий учил, как те или иные архитектурные особенности зависят от выбора места, от окружающей территории, воды, воздуха. Витрувий рекомендует, например, ставить спальни и библиотеки к востоку, бани — к западу, наружные галереи — к северу (чтобы постоянно появляющиеся и исчезающие лучи солнца с востока и юга не причиняли вреда художественным памятникам). ~ «Десять книг об архитектуре», I, 2, 7. Палладио аккурратно напоминает об этой античной фэншуйной константе целесообразности архитектурных пространств: «Нужно также считать удобным, когда комнаты, предназначенные для лета, велики и просторны

и обращены на север, а предназначенные для зимы — обращены на юг и запад и скорее меньших размеров, чем первые, ибо летом мы ищем тени и ветра, а зимой солнца, и, кроме того, небольшие комнаты нагреваются легче, чем большие. Комнаты же, которые нужны осенью или весной, должны быть обращены на восток, на сад и на зелень. На эту же сторону помещают рабочий кабинет и библиотеку, так как ими больше всего пользуются утром». Трактат, II, II. См. тж. главу о размере дверей и окон: I, XXV.

с. 104 ...отказе от ордерных заученных формул, подобно тому, как дамы у Кастильоне «недолголюбивают звучание в разговорах имени Аристотеля» и хотят общения без цитат — «именем Бога, оставьте уже эти ваши “материи” и “формы” и говорите таким образом, чтобы вас понимали, *per amor di Dio, uscite una volta di queste vostre “materie” e “forme” ... e parlate di modo che siate intesi*». ~ В. Castiglione, «Cortegiano», III, XVII. Пер. мой. В тех придворных дамах сказался, очевидно, синдром Филлиды, решившей выставить на посмеяние Аристотеля и сумевшей-таки проехать верхом на ученом зануде-женоненавистнике. Таковы были не только дамы, Франческо Берни тоже хорошо проехался по Аристотелю в своей шутливой стихотворной апологии «Похвала Аристотелю» (1532), где он, демонстративно используя предельно понятный язык, притворно-горько сожалеет, что среди всех чудотворных писаний Аристотеля нет ни одной книжки о древнегреческой кухне с рецептами, «*che crudeltà, che non compose // un'operetta sopra la cucina // fra l'infinite sue miracolose*».

с. 106 ...Лев Толстой был не так уж и неправ, утверждая, что искусство «идет к чертовой матери», когда «начинают стараться во что бы то ни стало сделать что-то новое, необыкновенное» ~ цитируется по: В. Вейдле, «О поэтах и поэзии». Париж, 1973, с. 145.

с. 106 ...«восторг развоплощения» ~ Георгий Иванов, «Когда-нибудь, когда устанешь ты...» (1950).

с. 107 ...именно к ней, судя по всему, призывал Кастильоне в «Придворном», говоря о сложнейшем искусстве держать себя просто, раскованно и безыскусно, и для этого трудновыразимого явления он чеканит грациозный термин *sprezzatura*, который идеально приложим к творчеству Палладио ~ В. Castiglione, «Cortegiano», I, XXVI. Видя в чрезмерном соблюдении правил риск чопорности, Кастильоне предлагает руководствоваться принципом *sprezzatura*, т. е. «непринужденной раскованности», которой отличается любезность вполне независимого и самодостаточного человека. Этот термин из этикета пора бы возвести в достоинство эстетического предписания.

с. 107 ...«аще убо будет око твое просто, все тело твое светло будет», — поучает евангелист Матфей ~ Мф. 6:22. Ὁ λύχνος τοῦ σώματος ἐστὶν ὁ ὀφθαλμός; ἐὰν οὖν ἡ ὀφθαλμός σου ἄπλοῦς, ὅλον τὸ σῶμά σου φωτεινὸν ἔσται.

с. 107 ...«чем меньше человеку нужно, тем ближе он к богам. Поскольку боги ни в чем не нуждаются» — эту излюбленную мысль Сократа донес до нас Ксенофонт, «Воспоминания», I, 6, 10. Принцип, положенный многими античными школами мысли (киники, стоики) в основу их философии жизни.

с. 109 ...как при вращении калейдоскопа — тот же принцип геометрических игр закладывает Палладио в проектировании внутренних пространств, которые у него всегда подчиняются зарифмовкам соотношений. У Палладио каждая комната имеет свои, никогда не случайные, пропорции — они состоят в определенных отношениях к остальным и к целому. Мы помним, что заслуга исследования того, как Палладио умел жонглировать пространственными ячейками-кубиками, принадлежит Виттковиеру.

с. 114 ...«фигура эта оптимально приспособлена свидетельствовать единство, бесконечность существа и справедливость Бога» ~ Палладио, Трактат, IV, II: в оригинале «è *attissima a dimostrare la Unità, la infinita Essenza, la Uniformità, & la Giustizia di DIO*».

с. 115 ...теология идет из чистой математики, подтверждает Бертран Рассел ~ Б. Рассел, «История западной философии». Н.-Й., 1981, с. 55.

с. 116 ...Пифагор ... сделал из своей теоремы далеко идущие богословские выводы о пропорциональной соразмерности микрокосма с макрокосмом, человека и Бога — это теорема не столько математическая, сколько богословская, и именно так ее расценивал сам Пифагор. Она об отношениях меньшего с большим, иллюстрация к их вполне возможной, именно в известной пропорции, взаимосвязи. Сумев доказать ее, Пифагор принес не просто благодарственную жертву богам, а гекатомбу — целых сто быков. (Предположительно, то была одна из первых сознательных гекатомб, принесенных в жертву Идее.) Эта теорема о построении пропорции лежит в основании уверенности в том, что великое по своей структуре идентично малому. И в ней же заложена идея о Боге как о «чем-то большем, чем возможно помыслить» (*tajus quod cogitari possit*), когда кончается сила воображения в скачках к еще большему. При помощи данного допущения св. Ансельм позже докажет существование Бога (так называемое «онтологическое доказательство бытия Божия»). Выходит, существование пропорции — залог существования Бога в принципе. Как и архитектуры (перевод из «плана» в «бытие», и идея масштаба). Открытие Пифагора есть ключ, через математику связывающий архитектуру и богословие, две родственные науки, что оглашено в названии трактата «О божественной пропорции» одного из столпов эстетики Возрождения, фра Луки Пачоли. Причем эта математика замыкается на человеческой фигуре и ее пропорциях, с которых начинается дальнейший отсчет в сторону Бога. Вот почему строение человеческого тела положено в основу строительства храмов бессмертным богам, *taxite in aedibus deorum*, как предписывает Витрувий. ~ «Десять книг об архитектуре», III, I,

3–4. И поэтому же Леонардо, друг и сотрудник Пачоли, иллюстрирует трактат о божественной пропорции своим раскинувшим руки-ноги идеальным человеком.

Платон обратил внимание, что главная часть человеческого тела, голова, отнюдь не случайно имеет сферическую форму: это прямое указание на связь головы со Вселенной. «Итак, боги, подражая очертаниям Вселенной, со всех сторон округлой, включили оба божественных круговращения в сферическое тело, то самое, которое мы ныне именуем головой и которое являет собою божественную нашу часть, влаждующую над остальным человеком», — рассуждает он (закрывая глаза на другие округлые части тела) в настольной книге архитектора «Тимей», 44d. Пер. С. Аверинцева.

Однако голова, дает понять Платон, сама по себе сферически пуста, и только тогда возымевает отношение к божественным сферам, когда ее носитель достигает святого просветления через философию и стремление к познанию. Такие, говорит Платон, породнены с богами, из рода богов: *θεῶν γένος*. ~ «Федон», 82b. Мудрецы или Философы, вот кто, по мнению библейски ориентированного Монфокон де Виллара, умеет «восстановить в себе богоподобие праотца Адама». ~ «Граф де Габалис, или Разговоры о тайных науках», II (1670).

с. 118 ...человек соизмерим с Богом, поскольку подобен ему в известной пропорции — подробнее об этом убеждении Пифагора см. у Платона в «Горгии», 507e (ок. 387 г. до н.э.).

с. 118 ...поэтому Бог уличим не в творении, а именно в человеке, не в остальном одушевленном тварном создании, где есть место комарам, паукам и крысам — мысль об особом положении человека на основании его сходства с Творцом развита св. Григорием Нисским в споре с античным натурфилософом Эмпедоклом. Эмпедокл в свое время утверждал, что весь живой мир состоит из одних и тех же элементов. Григорий же ратует за особое место человека, который никак не может быть поставлен на один уровень с прочими живыми существами. «Как низко и недостойно естественного величия человека представляли о нем иные из язычников, величая, как они думали, естество человеческое сравнением его с этим миром! Ибо говорили: человек есть малый мир, состоящий из одних и тех же со Вселенной стихий. Но, громким этим именованием воздавая такую похвалу человеческой природе, сами того не заметили, что почтили человека свойствами комара и мыши, потому что и в них растворение четырех стихий ... Но в чем же, по церковному учению, состоит человеческое величие? Не в подобии тварному миру, но в том, чтобы быть по образу естества Сотворившего». ~ Св. Григорий Нисский, «Об устроении человека», XVI (IV век). Перевод В. Лурье.

с. 118 ...должен доказать сначала, что он подлинно Человек, создав нечто прекрасное «из тяжести недоброй» ~ О. Мандельштам, «Notre-Dame» (1912):

Но чем внимательней, твердыня Нотр-Дам,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

с. 118 ...*пропорция, которая по-гречески называется «аналогия»* ~ Витрувий, «Десять книг об Архитетуре», III, 1. Опять же, в этом пункте аналогичности человека Богу сходятся Античность, Средневековье и Ренессанс. Пифагор не стал бы возражать теории о «*proportio*» схоласта Фомы Аквинского, и они оба — теории о поступательности степеней, развитой гуманистом Фичино: в одних из созданных Им вещах Бог выражает Себя ближе и полнее, в прочих слабее и отдаленнее. ~ М. Фичино, «Платонов богословие о бессмертии души», X, 4 (1482). Закон аналогии велит: поскольку человек подобен Творцу, то он сам должен быть творцом.

с. 118 ...*«когда всевышний зодчий Бог (architectus Deus) ... таинственно создал храмину Вселенной (mundanum domum), то, закончив творение, возжелал мастер (artifex), дабы был кто-то, кто оценил бы смысл такой большой работы и кто был бы в состоянии возлюбить ее красотой и дивиться ее величью. И Он создал человека»* ~ Джованни Пико делла Мирандола, «Речь о достоинстве человека», IV (1452). Пер. мой. Бог как архитектор — допущение, единодушно разделяемое многими культурами и школами мысли. Так, греки тоже называли Зевса-вседержителя — строителем: «Зевс, строитель высший — Ζεύς ἰπλάτων μίσητωρ». ~ Гомер, «Илиада», VIII, 22. Среди венецианских ученых мистическую доктрину об архитектуре как прообразе мироустройства очень детально и систематически развил теолог-каббалист и архитектор Франческо Дзорци в трактате «О гармонии мира» (1525). Причем он имел в виду архитектуру именно классического модуля, в котором и разработал вместе с Якопо Сансовино пропорции храма Сан Франческо делла Винья в Венеции, — правда, строго на основе нумерологии, взятой из библейских священных чисел (и с результатом скорее спорным). В новейшей европейской философии мироздание по-прежнему мыслится как здание, а раз так, в основе его лежит некий чертеж. В эпоху Просвещения многие ученые брались найти какой именно. Мироздание как-то спланировано, оно логично, стройно, функционально и полностью объяснимо (сфера чудес и аномалий — это просто пока не объясненное). И такие люди, как Ньютон и прочие мужи строгой науки, приближают нас к пониманию чертежа «Великого Архитектора».

с. 118 ...*«нам четырех стихий приязненно господство, но создал пятому свободный человек»* ~ О. Манделъштам, «Адмиралтейство» (1913).

В и л л а Э м о

с. 123 ...*«с религиозным благоговением хранят владельцы виллы свое родовое жилище и создание великого художника»* ~ П. Муратов, «Образы Италии», II–III. М., 1994, с. 417.

с. 127 ...*Лунардо был изрядным ценителем прекрасного пола* — о женолюбии Леонардо Эмо и его искусстве галантного обхождения с дамами можно составить себе представление по сохранившемуся сонету, который он написал в ответ на сонет, посланный ему знаменитой поэтессой Гаспарой Стампой. В сонете Леонардо обольщает и оглаживает свою очаровательную корреспондентку, вдобавок ластиво используя рифмы в точности из тех же слов, что и в обращенном к нему сонете поэтессы:

*Amor, che ne' vostr'occhi ha la sua stanza,
mi fece al cor l'usato suo costume,
per farmi a voi soggetto e non d'altrui.*

Амур живет под сенью сих ресниц,
И на сердце закинул сети мне умело:
Теперь лишь в вашей власти я, и более ничьей! ~ Gaspara Stampa / Veronica Franco, «Rime». Bari, 1913, p. 190. Пер. мой.

с. 128 ...*Ренессанс не дорожил новизной во что бы то ни стало, уже в самом его имени заложено понятие возрождения чего-то бывшего* — погоня за оригинальностью любой ценой не интересовала эпоху Возрождения, как и все другие эпохи, что-либо возрождающие («как ваши выдумки докучны и новизна так не нова»). Интересно, что сама по себе такая установка в искусстве не сказывается на качестве результата и может приводить к освежающим последствиям. Амбицией Вергилия, когда он писал «Георгики», было следовать как можно ближе идиллиям Феогнида и Анакреонта, но в результате появился неслыханно филигранный латинский язык его буколик. Умное освоение великих теорий и творений прошлого с точки зрения римского практицизма (и последующего классицизма) ценилось не менее так называемой оригинальности мысли. Гете вечером 22 сентября 1786 года присутствовал в Виченце на заседании Олимпиков, где шла дискуссия на очень актуальную для классицизма тему: что более полезно для прогресса искусств — дух изобретательства или дух имитации, «*lo spirito d'invenzione o lo spirito di imitazione*». ~ F. Barbieri, «Architetture palladiane. Dalla pratica del cantiere alle immagini del Trattato». Vicenza, 1992, p. 284.

с. 129 ...*«есть одиночество в глуши»* — стихотворение было напечатано в 1887 году анонимно, одни литературоведы приписывают его авторство Апухтину, другие Голенищеву-Кутузову.

с. 129 ...*вилла Эмо призвана, конечно, усладить взор своей идилличностью, — но не настолько, чтобы никто не догадался, где в этих стенах может давиться виноград или справляться какая-либо другая бытовая надобность ... сближение с низменным миром ручного труда* — Аккерман остроумно сравнивает специфику палладианских вилл, смело объединяющих «возвышенный стиль» храмовидного дома помещика с «низменным стилем» служебных помещений хозяйственного на-

значения (баркессы) — с литературой в духе Руцанте, падуанского поэта того времени. Он приводит в пример комедию «Пастораль» (1521), где выводятся преизящные пастухи счастливой Аркадии, изъясняющиеся театрально велеречивым слогом чтецов-декламаторов, в определенный момент сталкивающиеся с настоящим сиволапым крестьянином, ядреная речь которого шершава и натуралистична (*scatological outbursts*), как речь диковинного фавна, — *the meeting between the stylish, courtier-like shepherds of the humanist poetic theater and the rough rustic*. Подобные бурлески — кроме Руцанте их писали Доменико Веньер, Дони и Берни, придумавший писать высокопарным стилем о всякой чепухе, или же Андреа Кальмо, редкостный остроумец среди интеллектуалов тогдашней Венеции, заложивший основы будущей комедии дель арте, — охотно сталкивали элегантный язык с простонародным. По мнению Аккермана, этот жанр «представляет собой литературный коррелят слиянию стильных господских резиденций и крестьянских баркесс, которым отличаются зрелые постройки Палладио: благородные храмовидные резиденции вместе с типичными крестьянскими баркессами, то есть амбарами с арочными пролетами — *is a literary counterpart to Palladio's fusion, in the design of his mature villa structures, of the noble temple-like residence with the common rural barchessa or porticoed barn*» ~ J. S. Ackerman, «*The Villa. Form and Ideology of Country Houses*». N.-Y., 1990, p. 120. Пер. мой.

с. 134 ...*обнаружим сзади не имеющую ничего общего с выпрернутым передним фасадом стену, совсем невыразительную* — в истории архитектуры случались и обратные эксцессы. Так, доводя идею антифасадности до логического конца, архитектор-рационалист Эрнст Май в 1920-е годы предлагал все фасады городских зданий, выходящие на проезжие магистрали, делать вообще без какого бы то ни было парадного декора и лица: просто глухие торцы, чтобы пыль от дорог и шум не попадали внутрь квартир, и перенести оформление и красоту на тыльный участок дома, где его душа: в сторону сада или зеленых насаждений.

с. 135 ...*«нет, увольте! — протестует Рескин, — так не поступали средневековые мастера, у них Бог видит все, Deus videt omnia, и задняя часть, в страхе Господнем, отделялась не менее тщательно, чем лицевая»* — суммирую инвективы, которые темпераментный англичанин Рескин, большой поклонник всего готического, кидал в адрес Палладио и заодно всей ренессансной культуры в своей книге «Камни Венеции». Отталкиваясь от казуса гробницы дожа Вендрамина, Рескин расценивает подход ренессансных мастеров к своему ремеслу как *dishonesty* и на основе этого прецедента выносит приговор всему Ренессансу: он-де аморален по своей сущности. Не останавливаясь, Рескин упрекает классическую архитектуру в нечестивости, и тут больше всего досталось Палладио, «*the mischief effected by Palladio*», на которого он возлагает всю ответственность за *an extreme of intellectual and moral degradation*. Рескин обвинял Палладио во всех смертных грехах: он «злостный шалун», он бедствие всей европейской культуры. *An architecture in which intellect is idle, invention impossible, but in*

which all luxury is gratified, and all insolence fortified... Выводы и наши действия: *that we are to endure no more. To cleanse ourselves of these "cast clouts and rotten rags" is the first thing to be done in the court of our prison.* Да здравствует готика! Так появились в Англии движение *gothic revival* и прерафаэлиты. ~ J. Ruskin, «*Stones of Venice*». I, XXXV, XXXVIII, XLII–XLIII (1851). Другим критиком Палладио был в XVIII веке Франческо Милиция, и это крайне показательный случай, поскольку Милиция, в отличие от Рескина, заядлого любителя всего готического, был тонким классицистом ультраригористского толка и воинственным пуристом. Он, при общем уважении к маэстро, подверг его «философской и нелюбезной оценке, *esaminato con occhio filosofico e imparziale*», и не может сдерживать упреков в его адрес, находя у него превратное понимание греко-римских образцов, отход от правильного синтаксиса, алогичность и своеволие (*licenzioso ed arbitrario*). Его приводил в ужас Палаццо Вальмарана, он горячо полемизирует с разорванными архитравами Лоджии дель Капитаниато и выискивал массу прочих дефектов. Но нечего делать, «так мы научаемся отличать красоту от ошибок, *così s'impara a distinguere le bellezze dagli errori*», наставительно заключает он. ~ «*Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le belle arti*», VIII. Bologna, 1828, p. 364 и 372. Знакомая история: художнику всегда достается со всех сторон.

с. 137 ...*Зелотти был не последним живописцем и высоко ценился в то время ... Здесь, на стенах виллы, Зелотти превзошел сам себя* — того же мнения и итальянские исследователи, например академик Р. Паллуккини, см. каталог выставки «*Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia: 1540–1590*», Milano, 1981, p. 198. На вилле Эмо он, наконец, предстал с «лица необщим выраженьем». Зелотти был одним из самых заметных декораторов-монументалистов, поднявшихся до звезд на первой волне строительства вилл, и за свою недолгую, но плодотворную карьеру расписал их немало. На некоторых, например на вилле Соранцо в Тревилле, он работал вместе с Паоло Веронезе, своим более талантливым сверстником, на которого всегда оглядывался. Из Палладиевых построек он приложил руку к росписям дворца Кьерикати в Виченце, виллам Годи-Малинверни и Кальдоньо. Интересен его обширный цикл фресок на вилле-замке в Катайо под Падуей, с сюжетами из истории старинной семьи Обицци.

с. 139 ... «*эту проделку жена не узнает, наверно*» ~ Овидий, «*Метаморфозы*», II, 423. Пер. С. Шервинского.

с. 140 ... «*привет, — говорит, — божеству*» ~ Овидий, «*Метаморфозы*», II, 428. Пер. его же.

с. 140 ... «*это тебе не пройдет. погоди!*» ~ Овидий, «*Метаморфозы*», II, 474. Пер. его же.

с. 141 ... «*тут-то Юнона с небес как раз и взглянула на Аргос*» ~ Овидий, «*Метаморфозы*», II, 601. Пер. его же.

- с. 143 ...«недоброй тайны терем этот полн» ~ Софокл, «Трахинянки», IV, 867 (ок. 445 г. до н. э.). Пер. Ф. Зелинского.
- с. 143 ...«осенней свежести благоуханный воздух» ~ В. Комаровский, «Ракша» (1913).
- с. 144 ...«я подвигъ совершилъ военный и кровавый» ~ В. Комаровский, «Закат» (1912).
- с. 146 ...«о, как могла она, любви царица» ~ В. Шекспир, «Венера и Адонис» (1593). Пер. Г. Кружкова.
- с. 147 ...«принесла ей горе красота» — у Софокла сама Даянира опасается, что «не принесла б мне горя красота!» — «Трахинянки», 25. Пер. С. Шервинского.
- с. 148 ...«в ней обретишь ты приворот надежный» ~ Софокл, «Трахинянки», 589–1. Пер. его же.
- с. 148 ...«Бессмертными, и теми правит Эрос» ~ Софокл, «Трахинянки», 456–9. Пер. его же. Что касается эротической поэзии, Венеция в XVI веке была ее признанной столицей: на этом поприще лидировали патриций-порнограф Лоренцо Веньер и «божественный» Пьетро Аретино.
- с. 148 ...«проклиная брак свой злополучный» ~ Софокл, «Трахинянки», 806. Пер. Ф. Зелинского.
- с. 152 ...«пахло соломою и тряпьем», и «вол во сне тяжело вздохнул» ~ И. Бродский, «Бегство в Египет II» (1995).
- с. 154 ...«земное, что о небесном знаешь ты» ~ Вл. Ходасевич, «Искушение» (1921).
- с. 154 ...Аристотель, доказавший, что душа есть форма и «внутренняя цель» тела — «души от тела отделять нельзя», — итожит Аристотель свою непростую диалектику в «Метафизике», 413а. Логично с его стороны, что он высмеивает теорию пифагорейцев о переселении душ (там же, 407b). Убежденным гилозоистом среди ренессансных мыслителей был Помпонацци — «*anima rationale è inseparabile dal corpo materiale*», так встревоживший этим тезисом многих философов старой школы. Именно в этой Аристотелевой традиции мысли пребывает граф Кастильоне, когда говорит, что «форма более совершенна, чем материя, более того, форма дает материи бытие, *la forma è più perfetta che la materia, anzi le dà l'essere*». ~ В. Castiglione, «*Cortegiano*», III, XV. Правда, с сожалением говорит Кардано, «материя не всегда способна принимать нужную для восприятия форму». ~ «О моей жизни». М., 1938, с. 223. Слова гилозоиста. Мы должны признать Иеронима Кардано, этого итальянского натурфилософа, современника Палла-

дио (1501–76), самым последовательным из гилозоистов, поскольку он решил проверить эту теорию опытным путем на себе самом, для чего он (разумом) вычислил точный день своей (телесной) смерти: в случае успеха он доказал бы торжество связи материального и духовного, тождество двух антагонистов, неразрывную слиянность тела и разумной души. Правда, чтобы умереть в заранее предсказанный день, ему пришлось уморить себя голодом...

Черный юмор в сторону, разговор о гилозоизме имеет важнейшее значение для понимания классической эстетики, являясь философским базисом ее знаменитого равновесия. Как только начинают расшатываться единство тела и духа — как это было в классическом греческом искусстве, и она становится лишь *обозначением* духовного содержания. А «в классике все духовное вырастает из чувственной формы как ее тончайшая сублимация, никогда не отделяясь от этой формы и окружая ее как бесконечно тонкое облако», объясняет искусствовед-археолог Гвидо Кашниц фон Вайнберг в книге «Творческое в римском искусстве» (1961). Цит. по: А. Ф. Лосев, «История античной эстетики», V, III, IV, 6 (1979). Пер. его же.

с. 155 ...*«различие между разумом и телом довольно сомнительно, и лучше говорить об „организме“, не разграничивая его функций между разумом и телом»* ~ Б. Рассел, «История западной философии». Н.-Й., 1981, с. 836. Пер. под ред. В. Асмуса.

с. 155 ...*«не стоит разъединять душу и тело еще при жизни», — предусмотрительно и выжидательно советует Теофиль де Вио* ~ Т. де Вио, «О бессмертии души, или Смерть Сократа», XXIII (1620). Во французской философской литературе по этому вопросу выделяется труд М. Мерлеау-Понти, «*L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*» (1968).

с. 155 ...*«тот, кто видит какое-либо различие между душой и телом, не имеет ни того, ни другого»*, ~ О. Уайльд, «Заветы молодому поколению» (1894). Пер. К. Чуковского.

с. 155 ...*конкретный идеализм* ~ см. о. П. Флоренский, «Философия культа», в: Богословские труды, XVII, 1977, с. 110.

с. 156 ...*les atomes crochus* — таинство духовной и телесной метакхимии (с позволения предложить такой термин) интриговало мыслителей Ренессанса. Собеседники в книге графа Кастильоне рассуждают о красоте как о вещи бестелесной, *cosa incorporea*, но вскоре соглашаются, что любовь есть «сладчайшая цепь, связующее звено между Небесным и Земным». Затем тело рассматривают довольно пристально и наконец нащупывают тонкую метафору, которая, как им кажется, все ставит на свои места. Они сравнивают возлюбленную женщину с музыкой, *se musica è la donna amata*. ~ В. Castiglione, «*Cortegiano*», IV, LXII. Метафора работает, если иметь в виду духовную природу музыки, которая вместе с тем является вещью вполне материальной:

она представляет собой колебание мембран или струн, фигурирует на нотном листе, записана чернилами нот и исполняется телесною рукой на конкретном инструменте.

с. 156 ...*обитателям наших вилл было мало дела до подобных философских выкладок ... Едва ли кто-нибудь из этих счастливицев брал на себя труд внятно продумать и развернуто изложить его философию...* Единственным, кто бы мог это сделать по несчастной наклонности своего естества, — граф Андреа Эмо — академической корректности ради надо указать, что Андреа Эмо чаще проводил время на другой вилле, принадлежащей семье, а именно на *villa Emo di Rivella* неподалеку от Монселиче. Но и та построена в чистом палладианском стиле, как большинство вилл на землях Венето.

с. 157 ...*«мы — народец пограничный»* — письмо Андреа Эмо к поэтессе Кристине Кампо от 9.V.1974. Пер. мой.

ВИЛЛА БАРБАРО

с. 161 ...*трактата Витрувия об архитектуре. Трактат вышел на средства Барбаро; он же был автором перевода с латыни и толковых комментариев* — под скромным видом комментариев Даниэле Барбаро развивал собственные эстетические теории, далеко уходящие от того в целом технического пособия, каковым является трактат Витрувия. В результате из-под пера Барбаро вышел чрезвычайно важный текст для понимания диалектики ренессансного искусства. Новизна его теории — в приложении системы Аристотеля и космологии Пифагора ко всем искусствам. Главный тезис: все искусства должны дружить с общими законами математики, поскольку в основе каждого из них заложен принцип строгой евритмии: очевиден он в архитектуре, в канонах музыки, так же как в стихосложении, искусстве взвешенно-слаженной компоновки слов, *l'arte del misurato componimento*. ~ «*Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsig. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia*». Venezia, 1584, p. 19. Его теории были бы достойны отдельной книги. Что касается Витрувия, то, не располагая переводом комментариев Барбаро, для разъяснения его писаний русский читатель может обратиться к помощи А.Ф. Лосева, посвятившего ему плотную главу в V томе своей «Истории античной эстетики» (1979).

с. 162 ...*Его Преосвященство патриарх Аквилейский* — это был громкий титул, давно утративший свое реальное значение, но оваянный былой славой. Город Аквилея был в древнеримскую эпоху крупнейшим портом Империи. Церковную кафедру в нем основал по легенде сам святой Марк. Аквилейская Церковь была фактически автокефальной (поэтому свои патриархи), имела собственный обряд, отличный как от римского, так и византийского, вела жесткую полемику с Римскими Папами и проводила церковные Соборы. Венеция была дол-

гое время под ее юрисдикцией (собственно, Венецию и основали в V веке в основном жители Аквилеи, спасавшиеся от гуннов Атиллы). Патриархи Аквилейские были столь влиятельны, что короновали на царствие немецких королей Италии, например Генриха VI Гогенштауфена с Констанцией Норманнской в 1186, и были крупными феодальными государами. Даниэле был не патриархом, а исполняющим обязанности при еще живом патриархе (своем родственнике, Джованни Гримани), который по состоянию здоровья нуждался в местоблюстителе (хотя в итоге он пережил Даниэля). Самое курьезное, что сам Даниэле, достигший таких высот «духовной карьеры» и официально именованный патриархом Аквилейским, не только не был епископом, но не был даже рукоположен в священники! Но такие тогда были нравы и подобное случалось нередко. Думается однако, этот факт как-то отражает степень его религиозного рвения.

с. 162 ...*Маркантонио ... знал толк в архитектуре и даже увлекался, в качестве скульптора-дилетанта, ваянием* — именно ему принадлежит авторство Нимфея в глубине дома, в чем удостоверяет нас компетентный кавалер Ридольфи, — *vi sono ancora figure di stucco, che per ricreazione far soleva il Signor Marcantonio detto*, — не забыв оговориться, что он это делал «отдохновения ради, *per ricreazione*», как то приличествует благородному патрицию. Нимфы нимфами, но практической стороной Нимфея было то, что там разводили рыб, которых подавали к столу. ~ С. Ridolfi, «*Le meraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli illustri pittori*», I. Venezia, 1648, p. 290.

с. 166 ...*был в 1550-е годы на Тридентском соборе, созванном в ответ на протестантскую реформу Лютера. Похоже, наш церковный деятель был слишком не толерантным курсом* — характерно, что Даниэле Барбаро 20 февраля 1562 года выступил на дебатах Собора с предложением смягчить критерии, по которым Ватикан заносит неблагонадежные сочинения в Индекс Запрещенных книг: тут необходима взвешенная и просвещенная линия (прежде всего касательно юношеских опытов) и градация в наказаниях (отлучение только тех, кто сознательно наносит ущерб христианской доктрине). Для такой позиции требовалась немалая смелость, особенно учитывая, что и над самим Даниэле одно время висело обвинение если не в прямой ереси, то в гетеродоксии. ~ «*Treccani, Dizionario biografico degli Italiani*», VI. Roma, 1964, p. 241. В определенный момент Даниэле Барбаро под благовидным предлогом покинул затянувшийся Собор, сбежав к себе в Мазер для более приятных дел: строить дачу. ~ L. Puppi, «*Andrea Palladio. Catalogo sistematico delle opere*», II. Milano, 1973, p. 315.

Традиционно толерантная Венеция со своей вежливой дистанцией к Ватикану в те беспокойные времена религиозных войн между католиками и протестантами была больше остальных итальянских земель пропитана духом веротерпимости, когда не вольнодумства. Сюда не боялся наведываться сам Джордано Бруно, которого отлучили от Церкви даже протестанты. Многие епископы Венето из венецианцев

были прямыми поборниками «ереси» вальденсов, например просвещенный Витторе Соранцо, а некоторые открыто переходили на антиримские позиции и даже обращались в лютеранство, как Верджеро или Чельсо Мартиненго. Просвещенный кардинал из венецианцев Гаспаро Контарини выступил с сепаративным предложением не предавать анафеме учения протестантов, а попытаться как-то интегрировать их в католическое богословие, и в «Предложении по исправлению Церкви» (1537) ратовал за реформу католичества изнутри: она должна начаться с подтягивания нравственного облика самих священнослужителей (сам он подавал тому достойный пример). Его сочинения по этому вопросу не имели успеха у Папы Павла III, который чудом не внес их в Индекс Запрещенных книг, зато встретили симпатию на территории Венето. Как явствует из одного письма Даниэля Барбаро, он был большим почитателем великого кардинала.

с. 166 ...*выглядят призывом к экуменизму и примирению; и даже круг в центре герба напоминает ноль, будто говоря, что всепримиряющий экуменизм сводит расхождения к нулю* — если задуматься об исходной предпосылке экуменизма как искусства мирного урегулирования, необходимости умения договариваться проистекает из того факта, что само человеческое общение возможно только при условии договоренности людей между собой относительно смысла слов. «Ни один язык в мире сам по себе ничего не значит без согласованности говорящих в понятиях: чувства, идущие из нашей души, могут быть поняты, если выражены в словах, смысл которых разделяем всеми. Само устройство общения требует соглашения между людьми, иначе мы обречены общаться звуками, которым каждый придает свой смысл, *lingua alcuna del mondo ... non possa haver da se stessa privilegio di significare i concetti del nostro animo, ma tutto consista nello arbitrio delle persone*». Это пытается объяснить греческий гуманист Ласкарис в диалоге с падуанским профессором Сперони о функционировании языка. Известно, что именно Даниэле Барбаро занимался изданием книги своего друга Сперони, и складывается впечатление, что он всецело разделял образ мыслей Ласкариса. ~ Sperone Speroni, «*I dialoghi*» (1542), цит. по: G. Barbieri, «*Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*». Roma, 1983, p. 158. Пер. мой.

с. 166 ...*«ты приводишь к единству разобщенные вещи и враждующее приводишь к дружбе»* — в оригинале чуть более развернуто: «*tu di concordia unisci gli elementi ... Tu le cose separate aduni, alle imperfette dà la perfezione, alle dissimili la similitudine, alle inimiche la amicizia*». ~ B. Castiglione, «*Cortegiano*», IV, LXX.

с. 168 ...*еще одна нотка примирения* — всепримиряющий характер Даниэля Барбаро, его тяга к *concordia* заметны и по той новелле, которую он рассказывает друзьям в книге Парабоско «Потехи». В качестве одного из персонажей-собеседников, он повел историю не про трагические кровавые страсти, как остальные, а про некоего неаполитанца, уставшего от вечных междоусобиц (*discordie*) в среде знати

в своем родном городе и решившего перебраться в мирную Венецию. По дороге он попал в бурю и потерял в море своих детей. В финале новеллы он чудом находит их и все воссоединяются: счастливый конец, *il lieto fine*. ~ G. Parabosco, «*I diporti*», XIII (1550). Даниэле Барбаро, широкая душа, не любил ссориться настолько, что не гнушался водить дружбу даже с пресловутым Аретино, пасквильантом без совести и принципов.

с. 169 ...«*В Италии повсюду алтари, // И две, в веках, в ней равноценны власти*» ~ К. Бальмонт, «Сонет к Италии» (1917). Поскольку во многих головах это двоевластие не укладывается и регулярно трещит по швам, то время от времени приходилось с новыми аргументами на руках примирять Священное Писание с философскими писаниями античных авторов, хотя еще Лактанций в начале IV века хорошо показал, что языческая мудрость согласуется с христианским учением. С мыслью окончательно наладить мир между античной философией и христианством носились практически все гуманисты, как в Италии, так и вне ее, даже в Византии (Евстратий Никейский утверждал, что Христос пользовался силлогизмами Аристотеля). Кардинал Николай Кузанский в XV веке пытался положить конец вражде христианской доктрины и языческой культуры, показав, что они прекрасно стыкуются на почве пифагорейской мистической математики. Фичино перевел все сочинения Платона и систематизировал его взгляды в книге с характерным названием «Платоново богословие» (1482). Франческо Патрици в «Новой философии о Вселенной» (1591) уверял, что все христианское богословие можно извлечь из писаний Платона; веком позже кембриджский философ Ралф Кедворт будет успешно использовать Платона для укрепления христианской догматики.

Что касается мифов, существовали даже учебные пособия по античной мифологии, написанные на манер катехизисов католической Церкви. Одно из них было выпущено французским отцом-иезуитом Ф.-К. Ригором в 1739 году. В предисловии к итальянскому переводу читаем, после необходимых реверансов и благочестивых уверений в стиле «Зевеса нет, мы сделали мудрей», что мифологическая сказка выполняет роль тела для тех или иных смыслов, *la Favola che serve come di corpo*. ~ «*Cognizione della mitologia per via di dialogo*». Bassano, 1822, p. 5. Это полностью согласуется с изощреннейшей философией мифа как формы «наиболее полного осознания действительности», разработанной А. Ф. Лосевым в книге «Диалектика мифа» (1930). Мифы — это образный язык европейской культуры, без которого все ее вечные истины (как житейские, так и метафизические) потеряли бы полную жизнь и стали бы сухими постулатами-догмами.

с. 171 ...гуманистом Эрмолао Барбаро — был очень почитаем Даниэлем, который переиздал сочинения своего знаменитого родственника. Философствовал Эрмолао большей частью в форме элегантных писем, а переписывался он с такими блестящими умами своего века, как Полициано и Пико делла Мирандола — то был настоящий эпистолярный триумвират гуманистов из разных уголков Италии.

Его письма стилистически безупречны, написаны на очень образной и рафинированной латыни — *delectavit me subtilitas*. Иногда его упрекают в том, что он чересчур заботился о стиле и жонглировал языком даже в ущерб содержательной стороне. Весьма средневековая критика. Ведь именно тонус изящной риторики был тогда бесконечно необходим и полезен: вернуться к прозрачному литературному языку в философских вопросах означало открыть дорогу ренессансной ментальности. Более того, гуманисты полагали, что внимательное обращение с языком приведет к открытию новых граней и глубин познания (об этом писали Лоренцо Валла и Колуччо Салутати). После деревянной схоластической латыни Средних веков, оперировавшей сухими категориями «понятийного аппарата», подобный сочный язык начинает *перековывать понятия на образы*, что приближает к миру мифов и к миропониманию, которое дорого художественно устроенным умам. И это очень ренессансно. Здесь, на вилле Барбаро, мы и увидим последствия этой его «элегантной латыни».

с. 173 ...*Полей Елисейских, имел в виду вполне христианские «улады Рая»* ~ G. Vossaccio, «*Trattatello in laude di Dante*». Milano-Napoli, 1965, p. 619 (год написания 1361). Лоренцо Валла сближает принципиальную позицию эпикурейца и христианина: высшее благо — в наслаждении (христианин просто по-своему понимает наслаждение, но принцип от этого не меняется). Стоики, например, так не думают, для них истинное благо — научиться искусству страдания. Но и здесь Гийом Вэр свел их воедино, стоиков и христиан. Каверзные взаимоотношения светской культуры с христианством на множестве сочных примеров показаны в книге Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860, есть русс. перевод).

с. 173 ...*но «немного разными словами», как выразился Фауст (mit ein bißchen anderen Worten). И пришли к выводу, что, мол, в каждой религии есть зерно истины* — одним из первых за примирение разных вероисповеданий выступил в Европе великий мыслитель и математик Николай Кузанский (1401–64). Штудии первоисточников разных религиозных систем привели его к выводу, что по сути своей все религии друг от друга отличаются мало, их фатально разнит только внешняя сторона: эстетика обрядов (а это чисто человеческие установления). В общем знаменателе, иудаизм, зороастризм или языческая философия говорят об одном и том же — об одном и том же Боге. Кузанский совершил в богословии открытие, равное коперниканскому: Бог есть единое солнце, вокруг которого кружатся планеты разных религий. В более близкие к нашим героям времена над проектом всеобщей религии работал Пико делла Мирандола, «друг и совопросник» Эрмолао Барбаро.

Думается, по своей религиозной ориентации Даниэле Барбаро склонялся к теизму — не напрасно инквизиторы питали подозрения по адресу патриарха Аквилеи... Теизм бывает разного толка, в случае Даниэля это, скорее всего, была сумма воззрений, вбирающая в себя то общее, что есть у католического богословия с богословием античным,

которое тоже смеялось над многобожием простонародья и постоянно толковало о Едином Боге. Подтверждение моей гипотезы находится прямо на фасаде виллы Барбаро: архитравы его окон исписаны латинскими афоризмами. Они вполне благочестивы, но... общетеистические, с уклоном в приятный оптимизм: *Nil tecti sub tecto Non solum Dominis* — нет крыши и под крышей, кроме Бога, или *Omnia tuta bonis* — все добрые спасены (согласно строгой догматике, это ересь).

с. 173 ...*была сделана попытка приручить и астрологию. Фичино: «Небеса находятся внутри нас, Луна обозначает непрерывное движение ума и тела, Марс — скорость, Сатурн — медлительность, Меркурий — разум, Венера — человечность»* — цит. по: Э. Панофский, «Ренессанс и ренессансы». СПб., 2006, с. 289. Автор едко добавляет, что тогдашняя мода на подобные благочестивые сближения и накачивание античной мифологии задними смыслами «сравнима только с успехом психоанализа в наши дни».

Впечатляет, как легко и бесконфликтно в эти аллегории, замешанные на астрологии, вписаны христианские религиозные мотивы. Но подобные «эзегетические параллели» были очень в духе гуманистов. Взять ту же Венеру: богиня любви Венера в свете христианского убеждения, что «Бог есть любовь», служила подспорьем и подказкой для вполне богословских умозаключений. Венера также богиня красоты. Красота — атрибут Бога. В лирике Возрождения начиная со времен Гвиницелли и его канцоны «Всегда любовь находит убежище в благородном сердце» прекрасная Дама, внушающая высокую рыцарскую любовь, воспринималась как средоточие совершенств, и в этом смысле отражение Всемогущего. Для любого платоника красота есть внутренний двигатель, приводящий в движение познание, поскольку все тянутся к красоте (поэтому красота есть добро). И прежде всего познания Бога: красота как яркий луч света падает на то или иное лицо — и, проследив этот луч до его первоисточника, мы непременно наткнемся на Бога. Наконец, мифы про злоключения или приключения Венеры воспринимались как иносказания, становясь питательной средой для прихотливых толкований и озарений и открывали самые неожиданные горизонты для богословской мысли.

с. 174 ...*«еж карабкается на лозу и бросает вниз на землю ягоды винограда и кубыркается на них. Подобно ему пребывай среди Верных поблизости от духовной Лозы»* ~ «Физиолог, или Естествослов», XIV (III век н.э.). Пер. мой.

с. 175 ...*высокопоставленное семейство Барбаро в обществе олимпийских богов благосклонно наблюдает, вот уж скоро пять столетий, что тут у нас происходит* — впрочем, сами Барбаро как род угасли в конце XVIII века, одновременно с концом Венеции. После них вилла переходила из рук в руки, пока не была куплена графом Вольпиди Мизурата в 1934 году, точнее, в 12-м году фашистской эры (тогда в Италии летоисчисление велось с момента прихода к власти Муссолини). С тех пор вилла принадлежит семейству Вольпи. Бронзовый бюст человека в униформе на фоне фресок Веронезе в углу централь-

ного крестообразного зала — это он, фашистский деятель Джованни Вольпи. Персонаж был примечательный: рано осиротев, юный авантюрист бросил Падуанский университет и подался без гроша в кармане в Османскую империю и в известный срок сделал большие деньги на табаке из Черногории, пошел на риск инвестировать нажитое в рождавшуюся тогда индустрию электроэнергии (и не просчитал), примкнул к фашизму, несмотря на то что был масоном, стал сенатором и министром финансов Италии, получил от тогдашнего короля графский титул. Основал, в видах индустриализации страны, нефтеперерабатывающий комплекс, зачем-то непосредственно под Венецией, в Маргерере, и, чтобы окончательно не пройти незамеченным, кинофестиваль в той же Венеции (все это при Муссолини, в 1932 году). Умер после войны в 1947-м, успев попасть под амнистию Тольятти. Вилла досталась по наследству его дочери Марине, та вышла замуж за графа Луинга-Бускетти. Теперь Палладио с Веронезе принадлежат их дочери с незаурядным именем Диаманта-Деодата, ей около 60 лет. Присутствие медного истукана здесь очень отдает Древним Римом — у римлян было принято ставить «лары» с бюстами знаменитых предков, покровителей рода (им поклонялись). Потомкам его есть за что поклоняться бюсту: сколотив огромное состояние, он обеспечил им на несколько поколений вперед приятную жизнь.

- с. 175 ... *«певец любви, певец богов»* ~ А. Пушкин, «Цыганы» (1824).
- с. 176 ... *«облачения рафаэлевских Мадонн кажутся вырезанными из бумаги»* ~ П. Перцов, «Венеция». СПб., 1905, с. 68.
- с. 176 ... *«дух мелочей прекрасных и воздушных, бездумной жизни легкое житье»* ~ М. Кузмин, «Где слог найду, чтоб описать прогулку» (1906).
- с. 176 ... *«настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение ... почти всегда приводят к умиленности св. Франциска, комическим операм Моцарта. Недоразвитые или дурно понятые — к бряцанию, романтизму и Вагнеру»* ~ М. Кузмин, «Раздумья и недоумения Петра Отшельника» (1914). Дано с сокращениями.
- с. 176 ... *«влюбляются в вещи и готовы всем своим бессмертием пожертвовать за преходящие формы этого мира, те находят играя философский камень, превращающий в золото все, к чему ни прикасаются они»* ~ М. Волошин, «Лики творчества». Л., 1989, с. 246.
- с. 177 ... *«прошу, молчи, не смей меня будить»* ~ М. Buonarroti, «*Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso*» (1545). Пер. Ф. Тютчева. Вилла как территория «сна золотого» и отрешения от безумия мирского фигурирует в прологе книги Пьетро Бембо «Об Этне». Автор ее сидит со своим отцом в тени тополей на берегу речки Пьювего под Венецией, в саду усадьбы. Они говорят о летейских водах и о спокойствии души, *tranquillitate animi*, точь-в-точь как у Пушкина «я воды Леты пью, мне доктором запрещена унылость». Рискуя потерять спокойствие,

Бембо-отец затевает разговор по поводу тревожной международной обстановки. Тут-то Бембо-сын переводит очень кстати речь на вулкан Этну, и этому отклонению от темы и посвящена книга...

с. 179 ...«*посмотрите, как сверкают колонны, как прозрачен воздух! Человечество счастливо. Я гордился тем, что я один из людей...*» ~ М. Булгаков, «Блаженство» (1934).

с. 179 ...«*мы гордимся быть в числе живущих, гордимся быть людьми, когда проходим в сладостной тени ее портиков, где эхо повторяет звук наших шагов*» ~ П. Муратов, «Образы Италии», II–III. М., 1994, с. 418.

с. 180 ...*Палладио добровольно отстранился от проекта, будучи тут же заменен Веронезе, который в юности получил архитектурное образование и вызвался довести дело до конца* — у Веронезе явно были амбиции архитектора, на многих картинах он выстраивает грандиозные архитектурные симфонии, где сам сюжет почти теряется среди колонн, а люди больше напоминают стаффаж. Лучший пример тому знаменитое полотно «Свадьба в Кане Галилейской» из Лувра (1563). Эти роскошные задники — прообраз бумажной архитектуры будущих времен. Впрочем, прав будет тот кто возразит, что Веронезе архитектурен даже тогда, когда не пишет ни колоннад, ни арок — сама композиция его картин всегда в высшей степени тектонична: все они тщательно и устойчиво «выстроены». Недаром в старых европейских Академиях юношество учили искусству построения композиции прежде всего на примерах из Веронезе.

с. 181 ...*он предпочитал впадать в риторику, правда всегда очень утонченную: «raffinato discorso retorico»* ~ G. Vasari, «*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*», III. Firenze, 1906, p. 665. См. сноску к с. 266.

с. 182 ...«*ему порядок чужд и здравый смысл неведом*» ~ Н. Буало, «Поэтическое искусство», I, 40 (1674). Перевод Э. Линецкой. В оригинале: *loin du droit sens vont chercher leur pensée*. Собственно, уроки строгого классицизма Палладио получает от своего первого ментора — графа Триссино, автора весьма скрупулезной «Поэтики» (опубликована посмертно в 1562), в которой он впервые в европейском литературоведении предпринял классификацию всех жанров литературы и вывел конкретные правила-каноны для каждого, систематизировав их по структуре построения, стилю и метрике. Триссино сам первый и показал, как придерживаться этих правил, сочинив сначала трагедию «Софонисба» (1524, Палладио поставил ее в качестве режиссера и сценографа в 1562), потом историческую поэму «Италия, освобожденная от готов» (1527) и затем образцово-непристойную комедию «Схожие» (1548); плюс проэкспериментировал с почти всеми стихотворными размерами в «*Rime volgari*» (1529). Спероне Сперони, из круга интеллектуалов, к которому принадлежал Палладио, тоже был ярким защитником норм классицизма и, понятно, аристотелик. Надо заметить, что венецианский гуманизм отличался

своей склонностью к Аристотелю, великому систематику, в отличие от флорентийцев, преимущественно платоников. Идея нормативности прельщала умы той эпохи не только в Италии. Так, во Франции в 1561 году выходит «Поэтика» Скалигера, заложившая основы французского классицизма, который в полной мере будет затребован значительно позже, при великих Людовиках.

с. 182 ...хороший вкус основан на неких незыблемых правилах (например, ненарушение субординации и иерархии), плохой либо их не знает вовсе, либо сознательно нарушает, — гневно говорит апологет классицизма Муратори в своем трактате «Размышления относительно хорошего вкуса» (1708) — уже встречавшийся нам пурист и поборник чистого вкуса Фр. Милиция формулирует это так: «гений творит, вкус отсеивает. Часто слишком щедрый гений особо нуждается в строгой цензуре вкуса, которая придержит его от злоупотребления своими слишком изобильными дарами — *il genio crea, il gusto sceglie. Spesso un genio troppo abbondante ha bisogno di gusto, censore severo, che lo raffrena di abusarsi delle sue ricchezze*». ~ «Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le belle arti», VIII. Bologna, 1828, p. 365, и разрабатывают нормативную эстетику.

Как утверждают энциклопедии, концепция «вкуса» появится в Европе лишь в следующем XVII веке, в труде испанского иезуита Балтасара Грасиана «Карманный оракул» (1647). Однако весь XVI век в многочисленных трактатах об искусстве бился над критериями «нормативной эстетики» свода правил, позволяющими сойтись в том, что «прекрасно», а что нет. Так, именно о правильном вкусе заботился Триссино, вырабатывая нормы отдельных жанров. Об этих трактатах итальянских художественных критиков см. книгу Э. Панофского «*Idea*» (1924), где прослежено, как раннеренессансные диалоги в платоническом духе по поводу того, что такое красота, вылились в анализ того, что такое *искусство*. Тогда-то и начинают создаваться первые системы, предписывающие художественному творчеству те или иные принципы. Панофски, однако, упустил из виду одного немаловажного теоретика вкуса не XVII, а XVI века — Торквато Тассо. Забегая далеко вперед и предвосхищая многие позднейшие споры (и, главное, закрывая их), Тассо в своих «Диалогах» (написаны около 1592) категорически заявляет, что красота может быть познана не вкусом, и не на ощупь и не как-либо еще при помощи органов чувств, но исключительно интеллектом — только он способен запеленговать красоту. Вкус есть одна из граней интеллекта, ответственная за понимание красоты.

Говоря современным языком, «вкус» — это способность к правильному суждению о том, что прекрасно и что пошло или уродливо. Не употребляя этого слова в современном звучании, Торквато Тассо, однако, исчерпывающе отвечает на вопрос о вкусе, для чего рекомендует прежде всего не впутывать сюда это слово, чтобы избежать недоразумений. В деле распознавания красоты (то есть того, что должно нравиться) надо руководствоваться не «вкусом», как и не любыми другими шаткими органами чувств («*sconvenevole molto ch'ella sia*

sottoposta al giudizio di sensi materiali»), а способностью суждения ума, которому органы чувств лишь поставляют некую пищу. Но, в недоверии к органам чувств, интеллект должен бы постоянно соизмеряться непосредственно с высшим, что у него есть — с божественным стержнем в себе, с требованием Абсолюта, как с императивом: «*noi ricerchiamo quel che per sé è bello*». Тассо переводит разговор о красоте на интеллектуальный план объективности: *riserbandosi nondimeno il pieno giudizio de la bellezza a l'intelletto*. Именно этим императивом будут руководствоваться все дальнейшие эстетики. Эстетика как философская дисциплина занимается постановкой объективных задач искусства; она об отклонениях и заблуждениях в решении этих задач. В этом смысле эстетика — строгая идейная наука, и таковой оставалась до французских моралистов типа Лабрюйера, Монтескье, Вольтера (см. «*Goût*» в его Философском словаре) и Шефтсбери с Кантом («*schön ist was ohne Begriff gefällt*»), которые сводили вкус к субъективному набору предпочтений и отстаивали его произвольность и индивидуальность, сыпля афоризмами о рецепторах разной ворсистости и анекдотами об утонченности вкуса одних или его отсутствии у других.

Однако, как выяснил Дэвид Юм, вкус на поверку не такая уж вольная и незаинтересованная стихия. Вкус не есть сфера произвола, в нем бывают объективные ошибки, как они бывают в инженерной конструкции или в суждении ума. Существует-таки вкус объективный и универсальный (он прекрасно сводится к канонам и принципам, выработанным классическим искусством греков, и основан на математически проверяемых законах). И у него есть адекватные критерии. Чтобы вещь не грешила против вкуса, опорные правила гласят: вещь должна 1) иметь соразмерность, ничто не должно быть атрофировано или гипертрофировано, 2) быть органична, 3) сделана с учетом зрителя и ракурса его взгляда, 4) не должна упускать из внимания цель и назначение данного творения. Так, безвкусно и граничит с пародией патетическое исполнение симфоническим оркестром фривольной песенки, годящейся лишь для насвистывания, или высокопарный слог Берни в описании тефтельки. Хрустальный молоток с точки зрения этой эстетики — уродлив, так как при всей внешней красоте материала он не предназначен для выполнения своей функции, не соответствует своей цели (пример Умберто Эко из его «Истории красоты». М., 2005, с. 88). Театральные визионерские фрески-обманки Веронезе целесообразны как сценография театра, но не для стен жилого дома. Говоря языком метафизиков, вещь должна быть пропорциональна самой себе. Далее, во избежание дурновкусия, ничто в искусстве не пускается на самотек: действие самой фантазмагорически-прихотливой сказки должно быть сознательно направляемо рукой художника. «Искусство — это хорошо управляемое сновидение», — сформулировал Борхес. Безвкусна также поэзия «непосредственных» душевных порывов, отдающаяся наплыву чувств. Палладио согласился бы с этими критериями, как и с Гегелем, доказывавшим, что вкус тогда безошибочен, когда в нем нет субъективности: он выражение долженствования (см. его «Эстетику»). У гения нет «вкуса», у него есть

непреложность, одноприродная с Абсолютом. А остальное все приложится. В известном смысле Гегель приходит к тому, с чего начал Торквато Тассо, младший современник Палладио.

Чтобы почувствовать себя вхожим в интеллектуальный контекст гуманистов эпохи Возрождения и для лучшего понимания феномена *диффузии мыслей*, следует поставить читателя в известность, что отец Торквато, Бернардо Тассо, был большим другом и единомышленником Даниэле Барбаро, не раз гостил у него в Венеции. Это наводит на далеко не праздную гипотезу о том, что в семье Тассо циркулировали те же потоки идей, которые разделял Даниэле и Палладио, следовательно, в писаниях Тассо мы вольны усмотреть косвенный отсвет эстетических убеждений нашего героя.

с. 182 ...*«такие мелочи в забвенье быстро канут»* ~ Н. Буало, «Поэтическое искусство», III (1674). Пер. Э. Линецкой.

с. 183 ...*художник подхватил «подачу»* — но и стремительно погасил, причесав косым ударом с подкруткой, используя теннисный жаргон. Арки-обманки у Веронезе сработаны чуть ли не в обратной перспективе и неестественно вывернуты — тут они явно экспериментировали что-то с Даниэле. Похоже, это решил приложить к респектабельным стенам Палладио какие-то свои выкладки сам Монсеньор Барбаро, который профессионально интересовался проблемами построения перспективы и возможностями камеры обскуры. Плодом его многолетних трудов в этой области, кроме стен собственной виллы, стал объемистый увраж «Навыки перспективы» (1569).

Веронезе в 1560-м только вернулся из Рима, где посмотрелся фресок Рафаэля на вилле Фарнезе, гротесков и работ Микеланджело, полон новыми впечатлениями и молодого задора. Веронезе вступил в слишком фамильярный контакт с архитектурой Палладио, приправив ее пикантными сценографиями, интенсивно присочинив колонны с каннелюрами, нафантазировал антаблементы, кариатиды и балясины; где-то округлил, вставил ниши, где-то вскрыл стены пейзажами (один из первых примеров радикального пейзажизма в европейской живописи), разбросал античные руины, на потолки расселил мифологические фигуры и аллегии. Палладио оказался неспособен принять этот выпад — такой иллюзионизм он должен был воспринять как шутовство, несерьезность, низкий жанр, плюс еще эта глумливая девочка, для которой специально были пристроены двери с фронтоном (явно не палладианских пропорций) — это уже не декорация, не украшение стены, а прорыв сквозь нее, самостоятельная история, ради себя самой игра-травести, использующая его стены не по назначению. Строго говоря, наложенная поверх архитектуры Палладио обманная архитектура Веронезе подрывает и дезавуирует мысль Палладио. Точно так же Брунеллески очень гневался в 1423 году на Донателло, что тот своими тондо «изуродовал» его чистую архитектуру Старой Ризницы. И тем не менее надо признать, что хотя все это откровенно противоречит трезвой элегантности палладиевой мысли и грешит против «благородной

простоты и спокойного величия», результат их конфликта получился объективно чудом как хороши. В искусстве конфликты нередко бывают плодотворны.

с. 183 ...«безудержная живопись смеется над архитектурой ... Она водит зодчего за нос подобно тому, как мог бы факир мистифицировать физика ... Скульптуры выносят ребячливо центр своей тяжести за линию отвеса ... Таковы забавы Веронезе» ~ Поль Валери, «Об искусстве», III, 4 (1928).

с. 185 ...«о сенокосе и рудне» ~ А. Пушкин, «Евгений Онегин», II, XI (1824).

с. 185 ...загородный дом был пристанищем не сельских радостей, а радостей елисейских: вольная среда для диалога возвышенных умов. Мы — среди своих, среди родных полубогов: авторов великих книг прошлого и еще живых друзей, коллег-гуманистов — среди фресок Веронезе-Барбаро имеется программная для данного гуманистического дискурса аллегория, где изображено «призвание человека» и тут же рядом — «смертный человек движем к божественной вечности» (где фигурирует Уроборос в небе). Свой домашний Мир иной, понятый как театральная сцена, потусторонне манит на вилле Барбаро за арки на фресках Веронезе. ~ Г. Ревзин, «Очерки по философии архитектурной формы». М., 2002, с. 71–84 (об арке как о триумфальной арке на границе мира иного). Паоло Джовио на своей вилле у озера Комо в 1540-е года создал целый «музей» с богатой коллекцией портретов великих мужей науки и искусств, которым он посвящал панегирики, *Elogia virorum literis illustrium*. В частном письме от 10 декабря 1513 года Макиавелли рассказывает одному близкому другу о своем пребывании на вилле: «Вечеру возвращаюсь домой и вхожу в скрипторий, на пороге снимаю будничную мою одежду, всю в пыли и грязи, чтобы облачиться в королевское жреческое платье. И, как подобает облаченный, вхожу в древние чертоги древних мужей, *entro nelle antique corti degli antiqui uomini*, где, любезно принятый ими, питаюсь от их яств, которые единственно мои и для коих я рожден; и где я не стыжусь говорить, говоря с ними, и вопрошать о причинах их деяний; и они по человечности своей отвечают мне, *e quelli per loro umanità mi rispondono*; и четыре часа подряд не чувствую ни малейшей скуки, забываю обо всех моих печалях, не боюсь бедности, и не мерзит мне смерть: весь улетаю я к ним — *e non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro*». ~ N. Machiavelli, «Opere», III. Torino, 1984, p. 426. Пер. мой.

с. 185 ...по сравнению этим с духовным благоуханием ... устоявшимся в стенах виллы Барбаро — говорит Пьетро Бембо в финале «Придворного», IV, LXX: «*gli odori spirituali*». Нередко на своих виллах гуманисты учреждали «академии» и присваивали им довольно вычурные имена, как то: Академия паломников, Академия нашедших приют, Академия звездочетов, Академия серафических особ и так далее. В их наименованиях вполне отражалось понимание околорайского харак-

тера времяпрепровождения на вилле, или как минимум не от мира сего. Гуманисты чувствовали себя персонажами диалогов Платона и культивировали мастерство эрудированной и остроумной беседы. Собирались преимущественно ради таких насыщенных разговоров, как искусство и смысл жизни; ради празднеств и возлияний, чувствуя какую-нибудь именитого чужестранца проездом через Венецию, потчуют друг друга новой музыкой или находками в среде талантливой университетской молодежи из Падуи, а там около того времени учились и граф Ратленд, сильно подозреваемый ныне в шекспирологии, и два веселых датчанина Розенкранц и Гильденстерн, помимо двух десятков тысяч других студентов со всей Европы.

Стиль жизни на вилле Барбаро удовлетворительно восстановлен в книге Ch. Yriarte, «*La vie d'un patricien de Venise au XVI siècle*» (1874).

с. 185 ...*запах скошенной травы отдает лишь «плохими духами»* — аллюзия на стих Мих. Кузмина «Тени косыми углами» (1914). В пандак к шалостям Веронезе вспоминается Остап Бендер, который относился к сельским запахам гораздо душевнее нашего нарочитого эстета. «Ночь антилоповцы провели в деревушке, окруженные заботами деревенского актива. Они увезли оттуда большой кувшин топленого молока и сладкое воспоминание об одеколонном запахе сена, на котором спали. “Молоко и сено, — сказал Остап, когда Антилопа на рассвете покидала деревню, — что может быть лучше? Всегда думаешь: это я еще успею. Еще много будет в моей жизни молока и сена. А на самом деле никогда этого больше не будет. Так и знайте: это была лучшая ночь в вашей жизни, мои бедные друзья. А вы этого даже не заметили”». ~ И. Ильф, Е. Петров, «Золотой теленок», VII (1931).

с. 185 ...*«господский дом уединенный», где обретается «друг невинных наслаждений»* ~ А. Пушкин, «Евгений Онегин», II, I (1824).

с. 185 ...*то была золотая праздность, или, говоря точными словами Цицерона, otium cum dignitate — досуг с достоинством, посвященный наукам, литературе и искусству* ~ Цицерон, «Об ораторе», I, 1: «Когда я размышляю о старине, брат мой Квинт, и воскрешаю ее в памяти, что случается нередко, мне всегда блаженными кажутся, кто жил в лучшие времена республики, кто блистал и почестями, и славой подвигов и кто мог пройти жизненное поприще так, чтобы в государственной деятельности не знать опасностей, а на покое сохранять достоинство — *cogitanti mihi saepe numero et memoria vetera repetenti per beati fuisse, Quinte frater, illi videri solent, qui in optima republica, cum et honoribus et rerum gestarum gloria florent, eum vitae cursum tenere potuerunt, ut vel in negotio sine periculo vel in otio cum dignitate esse possent*». Пер. Ф. Петровского. Плиний Младший («Письма», II, 17 и V, 6) относился к назначению виллы исключительно как к месту философского *otium*, и этот взгляд из венецианских гуманистов разделял Трифон Габриэли, удалившийся на виллу под Падуей и принимавший там, среди книг возлюбленных классиков, своих собеседников и учеников, — это описано в «Жизни мессера Трифона Габриэли, в которой явлена

похвальность уединения и созерцательности» (1543). В другой книге этот легендарный персонаж, хотя почти ничего, кроме писем, — правда, писем, задавших тон развитию итальянской литературы, — не писавший, но поразивший своей античной мудростью многих в ту эпоху, обрисован так: «Был в те дни мессер Трифон Габриэли в своем поместье, в котором проводил он по обыкновению время, вдалеке от нарочитых амбиций, отстранившийся от управленческих забот о делах Республики и далекий от множества стеснений, сопряженных с обязанностями гражданина. На вилле своей счастливо наслаждался он нашей так называемой жизнью, *gode egli nella sua villa questa nostra vita felicemente* с толикой душевной безмятежностью, на которую только способен, по человечеству, наш дух. Всякое время он в обществе кого-нибудь из древних и благородных душ, *quegli antichi et nobili spiriti*, либо тосканских, либо латинских, подобных Цицерону, Вергилию, Горацию, Данте, Петрарке, Боккаччо, с которыми он, читая их книги, беседует постоянно в умственном общении». ~ Donato Giannotti, «*Libro de la Republica de Vinitiani*». Roma, 1540, p. 5. Пер. мой.

с. 185 ...сон, порождающий удивительные видения — по-своему активная деятельность. Даниэле Барбаро думал именно так, прямо посвятив свои досуги этому предмету — им была написана поэма «Наставление о снах» (1542) — опубликована под псевдонимом Преподобный отец Гипней из Скио. В этой небольшой поэме Барбаро задолго до Фрейда установил, что сны выявляют скрытые желания людей, и добавляет к этой очевидности противоположный аспект: сны прячут нас от нас самих: *sene volano, // precipitosi e involano // noi stessi a noi medesimi // come forti incantesimi*. Задолго до Кальдерона, в той же поэме он провозгласил, что наша жизнь есть сон, *questo mondo è un sogno*, подразумевается дурной, и что в хороших снах мы просыпаемся к беспримесной жизни души, и дано нам порой под утро прикоснуться к жизни блаженной и бессмертной, к жизни Неба. Рай — это самый сладкий сон, апофеоз сновидения: *il sonno glorioso*. В высокий сон погружены, мы примираемся с действительностью. А заканчивает он так: «Нет мира нигде, кроме как у тебя, богиня истинная наша». ~ «*Predica de i sogni composta per lo Reverendo padre D. Hypneo da Schio*». Venezia, 1542, p. 29–30 и 33.

Предположительно, с интересом к сфере сновидений и к нему в дополнение, связана страсть Местоблюстителя к часам и часовым механизмам, ведь наш разум прячется во времени, — этому предмету наш Барбаро посвятил тоже немало сил, написав трактат «*De Horologiis describendis libellus*» (не опубликован, манускрипт хранится в Библиотеке св. Марка в Венеции). След этих штудий — гномон (солнечные часы) на левом крыле его виллы, на циферблате с выкружками. А на правом крыле — гороскоп, планетарный чертеж. Считают, что это гороскоп Даниэле; как бы то ни было, эта деталь отражает астрономические и пифагорейские увлечения хозяина виллы. Достаточно сказать, что он принял активное участие в разработке реформы календаря как член комиссии, которая подготавливала переход на новый, Григорианский календарь (будет осуществлен уже после смерти Даниэле, в 1582 году).

с. 185 ...«она заснула в добрый час» ~ Ф. Тютчев, «Итальянская villa» (1837).

с. 186 ...*влажнокудрые нимфы* — в одной из эклог Андреа Кальмо величает виллу местожительством нимф (и прочих полубогов): *ville, luoghi de ninfe e de semidei*. ~ Andrea Calmo, «Cherebizzi», II (1576). В упомянутом Катехизисе мифологии о. Ригора читаем: «идея о Нимфах родилась из убеждения, бытовавшего до изобретения Елисейских полей и Тартара, о том, что души умерших обретаются в тех прелестных рощах или садах, коими очарованы были они при жизни. К этим уголкам древние питали религиозное почтение и призывали тени тех, кто там обитает и бродит посреди деревьев; и верили сверх того, что все Звезды тоже имеют душу, и то же полагали касательно рек и фонтанов, гор, долин, — иными словами, всех такого рода неодушевленных вещей». ~ «Cognizione della mitologia per via di dialogo». Bassano, 1822, p. 132–3 Пер. мой, с сокращениями.

с. 187 ...«пленительные белые колена» ~ Дж. Боккаччо, «Фьезоланские нимфы», СХ (1345). Пер. Ю. Верховского.

с. 188 ...*сельский священник-кюре из одного романа барона Дансейни вступает в смертельную схватку с ожившим Паном* ~ Edward Dunsany, «The blessing of Pan» (1928).

с. 189 ...*Иль Реденторе (Христа Спасителя), как центрально-купольную постройку; эту идею поддерживал и Маркантонио Барбаро. Однако ... победила партия за латинский крест* — в Светлейшей Республике каждое решение венецианские власти принимали коллегиально. Центрально-купольный проект для Реденторе был предложен на голосование, но отвергнут, победил проект базилики (*pianta a croce latina*), хотя 50 членов Сената проголосовало за *pianta centrale* (центрально-купольную).

с. 192 ...«и входит гость в Коринф многоколонный» ~ Георгий Иванов, «Владимиру Маркову» (1955).

ВИЛЛА КОРНАРО

с. 197 ...*согласно завету Витрувия ионические и коринфские должны быть одинаковы* ~ Витрувий, «Десять книг об архитектуре», IV, 1, 1.

с. 198 ...«одна девушка, уроженка Коринфа» ~ Витрувий, *Id*, IV, 1, 9. Цит. с сокр. Перевод подкорректирован.

с. 200 ...*вилла строилась в преддверии свадьбы ее заказчика* — на Елене из древнейшего рода Контарини. Классическое венецианское внутрикастовое браковенчание. Как сказал бы граф Ланжерон, Джорджо Корнаро «женился на дереве», имея в виду фамильное дерево его жены,

а та, в свою очередь, на его: свадьба дерев. Венецианский патрициат веками рождался между собой, и в итоге практически все были друг другу кузены той или иной степени близости. И так, 9 июля 1554 года он привезет новобрачную (матерью которой была в свою очередь Изабелла Эмо из тех самых Эмо) на практически законченную виллу, хотя работы по достройке и перестройке будут длиться еще и при их внуках.

с. 202 ...*прогресс движется путем постепенного воспитания и просвещения человечества* — педагогическая риторика о «постепенном воспитании человечества» была распространена в различных масонских доктринах, отвечая амбициям масонства действовать от лица Бога-воспитателя, так что весьма кстати в плане виллы Корнаро просматривается такой школьный предмет, как пенал. Быть «школой рода человеческого» — метафора, близкая сердцу масона Экартсгаузена: «Бог, пекущийся о воспитании всех человеков, как Отец, по неизменным законам своей премудрости, учредил и три эпохи воспитания человеческого рода». ~ Г. Экартсгаузен, «Отрывки из сочинений», глава IV «О способности рода человеческого к совершенству». СПб, 1803, с. 184. Пер. А. Лабзина.

с. 202 ...*«И человечество — то прах, то бесконечность
Свой хрупкий зигурат бесцельно жидет в вечность»* ~ В. Комаровский, «Ракша» (1913).

с. 203 ...*масоны страсть как любили все криптическое и сокровенное* — герой приключенческого романа Лапо Саграмозо, молодой венецианский нобиль Дольфин, повсюду следуя за своей возлюбленной, принял участие и в заседании местной масонской ложи. Описываются свечи, капли воска на груди, загадочные формулы-заклинания, шпаги, скрепленные на полу, мрачные капюшоны, чтение неудобопонятных текстов, *brani incomprendibili...* ~ Lapo Sagramoso, «*Il quindicesimo Procuratore*». Venezia, 1997, p. 24.

с. 203 ...*а вот и Вавилонская башня, тоже ключевой сюжет масонской мечты о теократии* — хотя в Библии (Бытие, XI, 6) Бог говорит с упреком, взглянув на Башню, «и вот что они начали делать, и не отстанут они от того, что задумали сделать», вольные каменщики, вообразив себя потомками строителей Башни, решили продолжить начатое. Похоже, их больше воодушевлял авторитет Гермеса, ибо не кто иной, как он, «отец мудрецов» и ревнитель божественной науки геометрии, «нашел два каменных столпа, где были высечены Знания, наставлял людей и передал эти Знания строителям Вавилонской башни». ~ «Мир Просвещения. Исторический словарь». М., 2003, с. 276.

с. 204 ...*с большим энтузиазмом кидались в масонство* — масонство было неотъемлемой частью культуры Просвещения, верившего в разумное устройство общества — само слово «просвещение» идет из масонского словаря, и одна из радикальных разновидностей масонских сект называлась «иллюминаты» (*illuminati*, просвещенные). «По свету светят фонари», как о них язвил Державин в 1789 году.

с. 211 ...*выдана замуж за короля Кипра (и, формально, Армении и Иерусалима)* — с тех пор к гербу Корнаро, а он собственно желто-синий (на правой стороне щита), присоединена геральдика Иерусалимского королевства, дома Лузиньянов, Армении и дома Люксембургов (перечисляю в порядке их расположения на щите герба).

с. 212 ...*слова апостола Павла «жена да не учит!»* ~ Первое послание к Тимофею, 2:11: «Жена да учится в безмолвии, со всякою покорностью — а учить жене не позволяю».

с. 213 ...*что ни Корнаро, то историческое лицо* — эти Корнаро главной ветви рода, прозванные Корнаро Большого Дома, *i Corner della Ca' Grandia*, по своему огромных размеров дворцу на Большом Канале, угасли в 1802 году.

с. 214 ...*наблюдение Шпенглера и Вельфлина о «статичности ренессансной культуры»* — *passim* в фундаментальной для каждого знатока искусств работе Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств» (1915, есть русский перевод).

с. 215 ...*«Бог — в деталях», как совершенно справедливо заметил Флобер* — *«le bon Dieu est dans le detail»*. Занятная деталь: где именно это говорит Флобер, установить невозможно, хотя широко известно, что это был его девиз. Ту же истину настойчиво внушал своим воспитанникам немецкий историк искусства Аби Варбург, *«der liebe Gott steckt im Detail»*, в силу чего ее часто приписывают ему.

К таким боготонкостям у Палладио следует причислить, в частности, интерколумнии: расстояние между колонн в колоннаде виллы Корнаро чуть шире в центре. Палладио заметил эту тонкость в некоторых римских постройках и взял себе на вооружение (применит и на виллах Фоскари, Бадозер, Ротонде).

с. 215 ...*вертикальный формат совершенно не обоснован и лишен смысла, «поскольку мы (как это бывает в городе) не ограничены здесь общественными стенами и соседними строениями»* ~ Палладио, Трактат, II, XII.

с. 216 ...*«внутри дома тешимся столиц увеселением»* ~ Г. Державин, «Евгений, или Жизнь Званская» (1807).

с. 217 ...*слуги и приближенные, — домочадцы, которые именовались как «familiari»* — кроме того, прислуга называлась громким для русского уха словом «министры»: *«la habitatione de patroni e ministri suoi»*, — читаем в одном старом документе, как раз касающемся виллы Корнаро. ~ A. Pelloso, *«La Villa Cornaro di Piombino Dese»*. Padova, 2008, p. 82.

с. 218 ...*«передай-ка колечко тому приезжему молодому господину, да разузнай, где остановился, а коли догадаешься подстроить свидание, — получишь такое же»* — реплика составлена по мотивам анонимной пьесы «Венецианка» (XVI век).

с. 218 ...именно этот аргумент (слово в слово) в оправдание аристократической subtilitas выдвигает философ Джамбаттиста Вико в своем трактате «Новая наука» 1730 года — Вико так объясняет происхождение Гигантов: в примитивном состоянии человечества «матери, как животные, только кормили младенцев грудью и оставляли их голыми валяться в их собственных испражнениях; едва отняв их от груди, они покидали их навсегда. Дети катались в своих испражнениях, которые удивительным образом утучняют поля селитрой ...у них чрезвычайно увеличивались мясо и кости, и они вырастали полными сил и могучими. Так появились Гиганты. «...in uno stato affatto bestiale e ferino. Nel quale le madri, come bestie, dovettero lattare solamente i bambini e lasciargli nudi rotolare dentro le fecce loro proprie, ed appena spoppati abbandonargli per sempre; e questi — dovendosi rotolare dentro le loro fecce, le quali co' sali nitri maravigliosamente ingrassano i campi ... dovettero a dismisura ingrandire le carni e l'ossa, e crescere vigorosamente robusti, e si provenire giganti. Культура началась с воды, говорит Вико, и это «благодаря опрятности тела ... случилось так, что Гиганты постепенно уменьшались до нашего соразмерного телосложения — *con tal pulizia de' corpi ... avvenne che i giganti degradarono alle nostre giuste stature*». ~ G.-B. Vico, «Scienza nuova». II, 3 (1730). Пер. А. Губера.

с. 219 ...«не стоит, после того как вы высморкались в платок, туда заглядывать: маловероятно, что вы там найдете жемчуга или рубины» ~ G. Della Casa, «Galateo», III: «guatarvi entro, come se perle o rubini ti dovessero esser discesi dal celabro».

В И Л Л А Б А Д О Э Р

с. 223 ...венецианские синьоры желали держать лицо подальше от грязи, так сказать — пользуюсь советом Аристотеля, который рекомендовал не лениться и почаще прибегать к этому выражению, когда используешь метафоры, и присовокуплять «как говорится», «с позволения так выразиться». ~ Псевдо-Лонгин, «О возвышенном», XXXII (I век н. э.).

с. 224 ...античный рассказ о высокородном Цинциннате, который удался от политики в свое поместье. Когда к нему в трудный момент явились посланцы из Рима с просьбой принять диктаторские полномочия над Вечным городом, они застали его среди грядок, и он произнес sacramентальную фразу: «Ах, если б вы знали, дети мои, какие я собственноручно вырастил овощи» — умиленный рассказ Тита Ливия из «Истории Рима от основания города», III, 26 (ок. 21 года до н.э.) о грядках контаминируется тут со словами императора Диоклетиана, добровольно отказавшегося от высшей власти, так сказать, в пользу капусты, иотреагировавшего похожей репликой на просьбы снова взять бразды правления в свои руки. ~ Аврелий Виктор (приписывается), «Компендиум о Цезарях», XXXIX, 6 (IV век н.э.).

с. 226 ...от этого союза и ответвились «Бадозэры», поэтому на их гербе красуется византийский двуглавый орел. Породнены были Бадозэры и с Марко Поло: знаменитый путешественник в 1300 году берет в жены Донату Бадозэр. Далее идут магнаты-меценаты, олигархи-гегемоны, высшие сановники государства, со всеми отсюда вытекающими интересными последствиями – как отмечает автор одного из исследований о Бадозэрах, «они всегда отличались ловкой матримонимальной политикой», *abile politica matrimoniale*, умея заключать весьма выгодные браки, которые ставили их все выше и выше по крови. Так, они породнились с Анжуйским домом, потом с Эсте, маркизами Феррары, потом даже с самими византийскими императорами. Появление их на дожеском престоле было простой данью их родовитости. ~ М. Pozza, «*I Badoer. Una famiglia veneziana dal X al XIII secolo*». Padova, 1982, p. 108.

с. 227 ...«Вельможу должны составлять
Ум здравый, сердце просвещенно» ~ Г. Державин, «Вельможа» (1794).

с. 229 ...Макиавелли свидетельствует, что нобили-бароны ненавидели венецианцев, зато простой люд и среднее сословие всей душой присягали им ~ N. Machiavelli, «*Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*», II, 12 (1517). Венецианцы помнили о помощи, оказанной им крестьянами Венето в злые времена Камбрейской войны 1508–16 годов (например, они схватили и выдали в руки венецианцев самого Маркиза Феррарского, одного из союзников антивенцианской коалиции), в то время как местные феодалы переметнулись на сторону объединившихся против Венеции монархий. В дальнейшем их благодарность сказалась, например, в том, что впервые в европейской литературе, задолго до Руссо, Тургенева и Адальберта Штифтера, крестьянин описывался с симпатией. Более того, уже в XVI веке из уст венецианских гуманистов раздается призыв поощрять грамотность в крестьянах. В частности, Бартоломео Таэджио в 1559 году советует помещику иногда посещать крестьянские жилища, расспрашивать крестьян о делах, касающихся хозяйства: «*non mi dispiace che alle volte veniate a parlamento con i contadini*». Что с ними делать? Учить их сельскому хозяйству по науке!.. Абсурдно это или нет, что советы давал ему, вековому возделывателю земли, горожанин, да еще не откуда-нибудь, а из города, который даже не на земле стоит, а как назло, на воде? Однако остается фактом, что венецианские доброхоты насадили-таки на своих землях научный метод землепользования и немало поспособствовали процветанию региона. ~ J. S. Ackerman, «*La villa. Forma e ideologia*». Torino, 1992, p. 161–2.

с. 229 ...«расположена на небольшом холме и омывается рукавом Адидже, как раз там, где в старое время находился замок Салингуэрра да Эсте, шурин Энциелино да Романо» — Палладио, Трактат, II, XIV. Недавно отошедшие под венецианскую юрисдикцию земли обехал в 1483 году благородный патриций Марин Санудо и оставил инте-

реснейшие наблюдения об этом периоде; у него там прежде обитали сплошь *преступные тираны*, иначе он и не называет всех этих Эццелино, Висконти, веронских Скалигеров, падуанских Каррарези, маркизов Феррарских и Мантуанских, истреблявших друг друга и занимавшихся откровенным разбоем своих подданных. Каждый из них «правит, враг всех окрест, *regna nemihò di tuti*», и земли их «управляемы с великими бедствиями и невыносимым уроном — *servite con gran calamità et intolerabile dano*». Однако отныне, говорит не чуждый венецианского нарциссизма Санудо, «перейдя под венецианскую власть к выгоде своей и свободе, <земля эта> приходит к возрастанию благоденствия своего и изобилию, и день ото дня исправляется к лучшему — *venuta soto l'imperio veneto, per suo beneficio et libertà, in mirabile è venuta incressimento et opulenta, e di giorno in giorno meglio si rinova*». ~ «*Itinerario di Marin Sanudo per la Terraferma veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII*». Padova, 1847, pp. 22–3, 53, 99. Пер. мой.

с. 229 ...Макиавелли ... хвалит венецианцев за их политическую мудрость и объясняет во всеуслышание, что частные замки воздвигает лишь тот, кто боится собственного народа, ибо против внешнего врага в них нет большой пользы, по сравнению с укрепленными городами. Зато нет крепости лучше, чем не быть ненавистным своему народу — *la migliore fortezza che sia, è non essere odiato dal populo*. ~ N. Machiavelli, «*Il Principe*», XX (1513).

с. 230 ...беззащитные «хрупкие палаты» («*delicissimi palagi*», как называл Триссино подобную несредневековую архитектуру ~ G. G. Trissino, «*L'Italia Liberata dai Gotthi*», X (1527, опубли. 1547). Этот эпитет он прилагает к своей же вилле в Криколи: «*a l'ameno Cricoli trascorso col suo delicatissimo palagio*».

с. 231 ...«*везде, где лев Сан Марко грозил врагу или был им угрожаем, — в Далмации, в Истрии, в Фриули, на Корфу, на Кипре, на Крите, — Санмикели воздвигал или перестраивал бастионы, форты, цитадели, равно удовлетворявшие требованиям войны и вкусам изящества. Венеция, благодаря ему, господствовала над Востоком не только крепостью стен, но стройностью их пропорций*» ~ П. Муратов, «Образы Италии», II–III. М., 1994, с. 389. Когда в начале книги (с. 37–9) мы заговорили о том, как венецианцам на своих владениях удалось установить и поддерживать столь долговечный гражданский мир, то обратили внимание на главные «технические» аспекты их программы — она основывалась как бы на двух принципах, отвечавших за успех их владычества: это законность и здоровое хозяйствование. Как видим теперь, у этого феномена было не только два принципа, но еще и убедительно очерченное лицо. Красота есть конструктивный мифогенный аспект. В совокупности, это триединство объясняет факт необычайной устойчивости венецианской власти.

с. 231–2 ...«ослепительно стройными» ... «такой нарядно обнаженной» ~ Анна Ахматова, «Царскосельская статуя» (1916).

с. 233 ...«торжественный, непроницаемый, но при этом приветливый ... Палладианский фасад был для английской аристократии тем же, что белоснежные мундиры для австрийского офицерства, — символ моральной иерархии, феодализм, выкристаллизовавшийся в хладнокровие геометрической абстракции, разновидность некоей осязаемой формы бесконечности, которая всегда сопутствует человеку в белом» ~ Mario Praz, «Cronache letterarie anglosassoni», II. Roma, 1951, p. 59–60. Пер. мой. В силу сказанного не удивляет, почему английский философ Шефтсбери понимает моральное поведение по аналогии с симметрией и пропорциональностью в произведениях искусства. Джордано Бруно подчеркивает характеристику «упорядочивания», говоря о «симметрии закона, заложенного во всех вещах». ~ Джордано Бруно, «О героической одержимости», I, III (1585). В частности, симметрия заложена в идее справедливости как симметричном ответе на несправедливость, который есть основополагающий принцип закона.

с. 233 ...«по рукам бежит священный трепет и несомненна близость божества» ~ И. Бродский, «Одной поэтессе» (1965).

с. 233 ...«гармонии таинственная власть...» ~ Е. Баратынский, «Блещущий дух врачует песнопенье» (1834). Как и у русской загадочной души, у итальянской тоже существует своя загадка. Она в том, что «сыны Авзонии счастливой» подсознательно твердо убеждены: красота имеет власть над сердцами и умеет производить нравственный переворот. Нежная психическая атака искусства оказывает целительное действие на душу человека, изгоняя из сердец низость. Для итальянского художника это не пустая риторика, а законченная и продуктивная метафизика его искусства. Для него красота говорит о Боге. Этот общий знаменатель всей художественной деятельности итальянского гения хорошо отображает миф о боге красоты Аполлоне, который побеждает отвратительного получеловека Марсия. Не случайно в Италии столь часто встречается этот сюжет: к примеру, на одной из первых ренессансных усадеб, красавице-вилле Ланте под Римом; на вилле Фарнезине в Риме на тот же сюжет фреска кисти Перуцци, и кисти Тьеполо-старшего — на вилле Да Скио в Венеции. Вера в то, что в грации содержится мистическая сила, *la forza è nella grazia*, вдохновляет все итальянское искусство и ищет себе выхода уже в первых памятниках итальянской письменности. Сила красоты воспитательна, — возвышая, она приближает к Богу; эту мысль вселяет в умы уже в XIII веке Кьяро Даванцати в знаменитых строках о даме, совершенство красоты которой спасает от печали, *mirando lei chi avesse alcun dolore*. Ее красота производит нравственное влияние и уготовляет сердце для восприятия совершенства Бога, то есть способствует Его познанию. Любованию прекрасной Дамой наводит одного из первых итальянских поэтов Гвидо Гвиницелли на тонкое богословское рассуждение, и он просит Бога не осуждать никого за любовь к ней, ибо она от ангелов из царства Твоего. Красота, как бы неблагоприятна она к нам ни была, делает сердце более мягким и благородным, *gentile*, и открытым к Богу; эту мысль Гвиницелли ле-

леял его ученик Данте, чуть позже она станет основной мыслью Петрарки, и будет на все лады осмыслена гуманистами и теоретически обоснована в трактатах по эстетике. Та же старинная вера блеснет в строках Леопарди:

...Божественным мне показалась светом
Твоя краса, о донна. Не одно ли
Внушают нам волненье красота
И музыка, что тайну Елисейских
Полей нам открывают часто?
~ «Аспазия» (1834). Пер. А. Ахматовой.

Палладио был плоть от плоти этой культуры мысли.

с. 233 ...«*благородная простота и спокойное величие*» — идеал классицизма, провозглашен Винкельманом в работе «Мысли о подражании греческим произведениям живописи и скульптуры» (1755).

с. 233 ...*fearful symmetry* — «устрашающую симметрию» ~ В. Блейк, «Тигр» (1794).

с. 234 ...*amorosa paura*, — обронил как-то Петрарка, — «любящий страх» — имеется в виду, что от избытка благоговения. ~ «Сонет LXI на смерть Лауры» (ок. 1350): «*Vidi fra mille donne una già tale // Ch' amorosa paura il cor m' assalse*». Венецианцу Пьетро Bembo близка эта тема: «Влекусь к прекрасному лицу, как рыба к леске, // И всматриваясь глубже всем умом, // Страшусь благоговейно, вождея — *Torno al bel viso, come pesce ad esca, // E con la mente in esso rimirando, // Temendo e desiando...*». ~ P. Bembo, «*Gli Asolani*», I, XXXIII (1505). Пер. мой.

с. 234 ...«*Красота страшна*», — *Вам скажут* ~ Алдр. Блок, «Анне Ахматовой» (1913).

с. 234 ...«*новой отчизной своей нашу Равенну признав*» ~ Хорхе Луис Борхес, «Оправдание вечности», М., 1994, с. 150–1 («История воина и пленницы», 1949). Пер. Б. Дубина.

с. 235 ...*венецианцы погрязли в формализме этикета, они даже между собой общаются, вечно во втором лице и рассылая титулы, и словечко в простоте не скажут ... сплошь церемонии да пустая торжественность; даже объять портиков, радушно принимающие дорогих гостей, отдают немного лицемерием* — расшаркиваться и церемонничать, это особенно из всех итальянцев любили практиковать венецианцы, Монсеньор Делла Каза им ставит в упрек чрезмерную рафинированность в обращении: *i gentiluomini viniziani si lusinghino fuor di modo*. ~ G. Della Casa, «*Galateo*», XVI, и *passim* в II, XV–XVII.

с. 235 ...«*театр и маскарад!*» — Бонифаций Пойяна цитирует Грибоедова, про словечко в простоте тоже: «Словечко в простоте не скажут, — всё с ужимкой», — ворчит Фамусов.

с. 236 ...«Но механично и бездушно

Природы косной колесо» ~ Мих. Кузмин, «Утраченного чародейства...» (1921).

с. 236 ...«смешной недуг», по слову Баратынского ~ Евг. Баратынский, «Рифма» (1839).

с. 236 ...искусство не вытекает ни из природы, ни из велений разума, ни из понятий добра и зла, оно — чистая блажь и «живет по собственной природе» ~ Мих. Кузмин, «Условности. Статьи об искусстве». Пг., 1923, с. 7. Курсив мой.

с. 236 ...«воистину, есть что-то божественное в его строениях, такова власть большого поэта, который из правды и лжи творит нечто третье, заволаживающее нас своим заимствованным существованием» ~ Гёте, «Итальянское путешествие», запись от 19 сентября 1786 года. Пер. мой. В оригинале: «*es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert*». Столкнувшись в Риме с феноменом Микеланджело, Гёте признается, что «природа после него кажется мне мизерабельной» (2 декабря).

с. 236 ...искусство не имеет дела ни с неправдой, ни с правдой, но с особым познанием, основанным на фантазии — объявляет Сфорца Паллавичино ~ цит. по ценнейшей для оттачивания архитектурного мышления книге Владимира Локтева «Барокко от Микеланджело до Гварини» (2004). В трактате Паллавичино «*Del bene*» (1644), на который ссылается профессор Локтев, я не обнаружил именно такой формулировки, но подобное убеждение безусловно складывается по прочтении определенных страниц из писаний почтенного кардинала-иезуита. Паллавичино предостерегает, что «если в задачи поэзии входило бы казаться правдой, она была бы носителем лжи, — *se fosse l'intento della Poesia l'esser creduta per vera, avrebbe ella per fine intrinseco la menzogna*», а ее задачи определенно другие. «Это искусство не имеет намерения заставить поверить лжи, но научить живо принимать и воспринимать чудесное, — *quest'arte non hà per l'intento di far credere il falso, ma di far apprendere vivamente il meraviglioso*». Искусство попросту вручает нам некую новую вещь, вот мы держим ее в изумлении, «не стремясь ни установить ее подлинность, ни спеша принимать ее за подделку, — так читаются рассказы Вергилия и Гомера, — *perciòche apprende quasi l'oggetto fra le sue mani, senza però autenticarlo per vero, né riprovarlo per falso, che si leggono le narrazioni di Virgilio, e d'Omero*». ~ P. Sforza Pallavicino, «*Del bene*». Napoli, 1681, pp. 420, 422, 444. Пер. мой.

Паллавичино пускается в непростую интеллектуальную авантюру с целью разобраться в природе лжи. В трактате «Искусство стиля и диалога» (1647) он уделяет внимание феномену *inganno* (обман) во всех его подвидах. Он различил 5 основных — от софизмов до фальши и от протестной неправды до самой злонамеренной опасности:

похожая на правду ложь, *falsità ben rassomigliatrice al vero*. Далее иезуит переходит к поэтическому обману и его принципиальным отличиям от лжи вульгарис. И приходит к выводу, что умение благоволить поэтической лжи — черта, свойственная «обширным интеллектам» (ср. «больше врет кому дано больше разумети» Антиоха Кантемира). Почему же столь глубокое удовлетворение получает острый ум, прекрасно умеющий различать что к чему, сталкиваясь с детской выдумкой? От дерзких и изобретательных вымыслов (*ardua invenzione*) «вникательный взгляд умных глаз», *l'attento sguardo degli occhi cervieri* получает импульс изумления, совершенно необходимый для подновения истины: «истина истинна лишь тогда, когда брызжет восторгом изумления», и вообще сам процесс познания держится на изумлении — *l'intendimento che da meraviglia è prodotto*. Одна из главных функций поэтической выдумки (как разновидности благой лжи) — смещение и обновление ракурса при взгляде на вещи: «только новизна придает вкус и делает аппетитной идею — *la sola novità dà il sapore al concetto*» (ср. «сказка ложь да в ней намек, добрым молодцам урок» Пушкина). Иезуит смело расточает похвалы тем, кто в искусстве придерживается принципа наибольшего обмана, *tanto è più lodevole, quanto più inganna*; потому что легко распознаваемый как таковой, обман порождает восхищение и таким образом преподает истину, *avvengachè quell'inganno stesso poi conosciuto, generando nuova ammirazione, divien maestro di verità*. С этой точки зрения иезуит делает вполне логический вывод, что «Живопись выше Скульптуры, ибо Скульптура имитирует своими тремя измерениями то, что и так имеет три измерения, а Живопись умеет делать так, что ее два измерения кажутся тремя, — *la Dipintura è superiore alla Scultura; perocchè la Scultura imita ciò che ha tre dimensioni con tre dimensioni, e la Dipintura sa far che due dimensioni pajano tre dimensioni*». ~ «Trattato dello stile e del dialogo del padre Sforza Pallavicini». Reggio, 1828, pp. 80, 105 и 108–9. Пер. мой.

с. 236 ...«вымышленный образ обладает собственной правдой» ~ Giordano Bruno, «De vinculis in genere», II, XXX (1591): «*habet suam species phantastica veritatem*».

с. 236 ...«поэты оттого-то и избегают принятых форм правдивого, что, прилепляясь к мнимостям, парадоксальным образом достигают высшей степени истины» — «*perciò i poeti rifuggono dalle forme comuni del vero ... e paradossalmente si appigliano al falso per conseguire un piu alto grado di verità*». ~ G. V. Vico, «De nostris temporis studiorum ratione», Roma, 1974, p. 93 (1709). В другом месте еще категоричней: «если как следует поразмыслить, истинное в поэзии есть метафизически истинное, и наперекор ему идущая истина физического свойства должна почитаться за ложное — *se ben si riflette, il vero poetico è un vero metafisico, a petto el quale il vero fisico, che non vi si conforme, dee tenersi a luogo di falso*». ~ G. V. Vico, «Scienza Nuova», XLVII (1744). Пер. мой.

с. 237 ...«правда иногда может быть неправдоподобной» — как здраво замечает Буало, зачем нам небылицы, когда сама правда нередко

бывает такой не правдоподобной: *«le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable»*. ~ N. Voileau, *«L'Art poétique»*, III, 48. Диалектические взаимоотношения правды и лжи становятся объектом пристального внимания итальянских интеллектуалов времен зарождающегося театра. На эту тему писали трактаты многие ученые мужи, в частности эрудит и античник Челио Кальканьини, поэт Джузеппе Баттиста, венецианский авантюрист Орацио Малеспини, драматург Алессандро Пикколомини с его теорией диссимуляции, монах-затворник фра Пио Росси; в дальнейшем, кроме о. Сфорцы Паллавичино, к делу подверстается и иезуитская казуистика с пресловутой теорией мысленной оговорки, *riserva mentale*, и т.д. См. Autori vari, *«Elogio della menzogna»* (1990).

с. 237 ...*«великолепьем небылицы»* ~ И. Анненский, «Л. И. Микулич» (1910-е), парафраз.

с. 237 ...*«может быть, это лишь шутка?»* ~ Л. Гумилев, «Венеция» (1913).

с. 238 ...*«это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами, кто ж на свете в рифму говорит?»* ~ Ф. Достоевский, «Братья Карамазовы», V, II (1880).

с. 238 ...*«они искусствизируют природу» (ils artialisent la nature), по меткому выражению Монтеня* ~ М. Монтень, «Опыты», III, 5 (1588). Пер. мой.

с. 239 ...*«До совершенства высшей пробы вряд ли Ничем не связанный достигнет дух»* ~ W. v. Goethe, *«Natur und Kunst»* (1800). Пер. мой.

с. 239 ...*Муратов ... сиюсья понять язык Палладио, сближал его с Пушкиным* ~ П. Муратов, «Образы Италии», II–III. М., 1994, с. 395: «его воображение не отягощено и не переполнено; оно не вступает в трагическое противоречие с законами искусства, потому что законы архитектуры живут в душе Палладио так же инстинктивно, как живет в душе Пушкина инстинктивный закон стиха. Как Пушкин, он есть сам своя норма».

с. 239 ...*«подобие жилого пространства, по которому уже хочется бегать и которое при желании может сойти за готовый дом»* ~ Абрам Терц, «Прогулки с Пушкиным». СПб, 1993, с. 76.

с. 239 ...*красота замысла — высшая похвала в устах самого Пушкина: «единый план Дантова “Ада” есть уже плод высокого гения»* ~ А. Пушкин, «Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”» (1825–6).

с. 240 ...*«Я книгу предпочту природе, Гравюру — тени вешних роц»* ~ Мих. Кузмин, «Я книгу предпочту природе» (1914).

с. 241 ...*Вазари называет их «прихотливыми»* ~ «*Le opere di Giorgio Vasari*», II. Firenze, 1832-8, p. 1082.

с. 241 ...*«которые наподобие рук простираются по полукругу, словно обнимают тех, кто приближается к дому»* ~ Палладио, Трактат, II, XVII.

с. 244 ...*Бадозэры имели отношение к знаменитому в истории искусств элитарному клубу «Товарищество Чулка» — братству, объединившему в своих стройных рядах золотую молодежь ренессансной Венеции* — занимались они преимущественно пирушками и театром; по их заказу писали такие драматурги-распутники, как Руцанте и Пьетро Аретино. Подробнее об этом веселом братстве см. книгу известного искусствоведа Lionello Venturi, «*Le compagnie della Calza. Sec. XV–XVI*» (1910).

с. 249 ...*«не знаем, — и знать не надо»* ~ Мих. Кузмин, «Виденье мной овладело» (1916).

ВИЛЛА РОТОНДА

с. 253 ...*«этот дворянин, по прошествии долгих скитаний в поиске славы, — пишет Палладио, — вернулся в отчие края»* ~ Палладио, Трактат, II, III. Пер. мой.

с. 253 ...*решенье отряхнуть прах мира от ног своих, оставить карьерные потуги и вернуться к своей излюбленной стихии — поэзии и искусству* — подобные настроения охватывали и графа Триссино, который в письме от 16 мая 1531 года признавался что он «изнурен огорчениями и досыта наелся придворной жизнью, *stanco di travagliare e satio de le corti*». ~ G.G. Trissino, «*Tutte le opere*», I. Verona, 1729, p. 20–1.

с. 253 ...*«желанье счастья в меня вдохнули боги»* ~ Евг. Баратынский, «Безнадежность» (1823).

с. 254 ...*с окраины маленькой Виченцы, как из сердца всемирной империи, будут расходиться по всему миру импульсы экспансии стиля, — экспансии, которую можно назвать колониальной* — есть мнение, что «тò лишь есть культура, что кровно связано с миром греко-римским, с античными истоками и с церковью западной или восточной, получившей преемство от античной культуры. В строгом смысле слова, никакой другой культуры, кроме греко-римской, и быть не может». ~ Н. Бердяев, «Смысл творчества», XIV (1916). Мандельштам согласился бы с этим вердиктом, для него «всечеловеческий» — это синоним к средиземноморско-германской европейской цивилизации. «Европейская культура для нас является культурой вообще», — безапелляционно отсекает Бицилли в 1934 году. ~ П. Бицилли, «Место Ренессанса в истории культуры». Спб, 1996, с. 193.

с. 256 ...как было замечено, архитектурный объект — всегда портрет хозяина и его мировоззренческих ценностей — надо думать, Альмерико, навидавшись всякого, стал как минимум вольнодумцем, да и едва ли возможно иначе, после стольких лет жизни при папском дворе. Дополнительную черту к портрету Альмерико добавляет то обстоятельство, что он был открытым другом графа Марио Репеты (тоже заказчика Палладио), над головой которого не раз сгущались тучи инквизиции. ~ G. G. Zorzi, «*Le ville e i teatri di Andrea Palladio*», I. Venezia, 1969, p. 122–3. В конце концов, сам факт возникновения Ротонды — жест радикальный! — красноречиво свидетельствует о том, что он был человеком отважным.

с. 256 ...заветный тезис о предпочтительности жизни даже не вне, а лучше над городом — он отрефлектирован у Палладио в памятных строках: «Конечно, городские дома всячески должны способствовать роскошной и удобной жизни дворянина, принужденного (*sic!*) жить в них все то время, которое он посвящает государственным и личным делам. Однако не меньшую, быть может, пользу и не меньшие утехи получает он в своей вилле, где он проводит остальное время, обзорева и украшая свои владения и умножая свой достаток, как заботливый и искусный сельский хозяин; где к тому же, благодаря обилию движений, которые он, живя в своей вилле, совершает пешком и верхом, тело скорее сохранит здоровье и силу, и где, наконец, душа, утомленная городскими тревожностями, находит великое отдохновение и утешение и на досуге может предаваться наукам и созерцанию. Недаром ради этого древние мудрецы часто прибегали к уединению в подобных местах, где, принимая добродетельных друзей и родных, располагая домами, садами, источниками и подобными удобствами, а главное собственной добродетелью, они легко могли достигать самой блаженной жизни, которая только доступна на этом свете — *dove finalmente l'animo stanco dalle agitazioni della Città, prenderà ristoro e consolazione, e quietamente potrà attendere agli studi e alla contemplazione*». ~ Палладио, Трактат, II, XII.

с. 256 ...«в городе значим только фасад, за городом — силуэт» ~ П. Вайль, «Гений места». М., 1999, с. 52. Согласно расхожему, но верному представлению, Ренессанс дорожил взглядом на человека как на центр мироздания. В силуэте Ротонды можно легко усмотреть эту философию, вышедшую на волю и картинно обустроившуюся на вичентийском холме.

с. 256 ...гармоническую обособленность свободного человека — граф Кастильоне хотел видеть человека независимым зодчим собственной души и часто использует такие пластически-скульптурные выражения как «выстраивать свою душу», «придать себе форму, сформировать себя», — *formare l'animo, formar me stesso*. ~ В. Castiglione, «*Cortegiano*», IV, XXXIX.

с. 257 ...«все хрупкое! все мелкое! все тленное!» ~ И. Северянин, «Тебе, моя красавица!» (1910).

с. 257 ...«честолюбие для удовлетворения своего часто избирает пути обходные и необычные» ~ М. Монтень, «Опыты», III, VII (1588). В русском изводе — «смирение паче гордыни».

с. 257 ...«Монтань, путешествовавший по Италии, не упоминает ни о Микель-Анджело, ни о Рафаэле» ~ А. Пушкин, «Начало статьи о В. Гюго» (1832).

с. 258 ...«где деревенский старожил лет сорок с ключницей бранился, в окно смотрел и мух давил» ~ А. Пушкин, «Евгений Онегин», II, 3 (1824).

с. 258 ...«заботится о нуждах низкой жизни» ~ А. Пушкин, «Моцарт и Сальери», II (1830):

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни...

с. 258 ...«жили те люди, как боги, с спокойной и ясной душою, горя не зная, не зная трудов» ~ Гесиод, «Труды и дни», 112–3 (ок. 700 г. до н.э.). Пер. В. Вересаева.

с. 258 ...«нас мало избранных, счастливых праздных» ~ А. Пушкин, «Моцарт и Сальери», II (1830).

с. 260 ...круглая крыша-купол с отверстием в виде окулуса ... окулус отвечает за главный вход Ротонды ... ради которого она строилась ... в каплице Пантеона через окулус проникало само Божество — в славянских языках «окно» производное от «око», напоминает Б. Успенский, «Поэтика композиции». СПб, 2000, с. 312.

с. 260 ...«сопряжения далековатых понятий» — у Ломоносова «должно смотреть, чтобы приисканные идеи приличны были к самой теме, однако не надлежит всегда тех отбрасывать, которые кажутся от темы далековаты, ибо оне иногда, будучи сопряжены... могут составить изрядные и к теме приличные сложенные идеи». ~ М. Ломоносов, «Краткое руководство к красноречию...», XXVII (1748). См. сноску на с. 380.

с. 260 ...«храмовидный дом», как метко выразился о палладианской усадьбе Державин ~ Г. Державин, «Евгений, или Жизнь Званская» (1807).

с. 260 ...приметы сакральной архитектуры: от христианской — купол и от античной — фронтонный портик, сливая и то и другое в образ частного дома — в глазах современников это должно было, применительно к приватному жилищу, выглядеть довольно фривольно, если не еретично. Об этом в палладиоведческой литературе был жаркий, насколько позволяет академический темперамент, спор. Некоторые

полагали, что для служителя культа, каковым был монсеньор Альмерико, так воцерковлять свое жилье — прямое кощунство. Манфреди Тафури бросает в сторону Палладио упрек, что тот святотатственно отнял у храмовой архитектуры ее законное и некогда монопольное право на выпсренный портик с фронтоном и даже, в случае некоторых проектов (нереализованная вилла Триссино в Меледо и Ее величество Ротонда) замахнулся и на купол. Присвоив вилле синтаксис храмов, Палладио де факто «скомпрометировал символические смыслы, связанные с исходным значением религиозной архитектуры», полагает благочестивый ученый. ~ М. Tafuri, «*Committenza e tipologia nelle ville palladiane*», в: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XI. 1969, p. 127.

На это хочется возразить, что для Палладио, не напрасно носившего имя *ангела* из поэмы Триссино, архитектура (как, вероятно, и всякое искусство, что чувствуется по его отзывам о других художниках), была чем-то священным. На этом основании ему ничуть не зазорно было оперировать возвышенным храмовым языком и награждать вполне светские по назначению постройки куполом, а каждое окно — фронтоном... Современный итальянский архитектор Портогези, автор одной из самых вдумчивых монографий о Палладио, тоже склонен рассматривать поэтику Палладио не как нечестивую десакрализацию храмовой архитектуры, а напротив, как сакрализацию архитектуры частной, что, читаем мы между его строк, давно пора было сделать: «*una consacrazione dell'architettura profana sarebbe rispondente alla fondamentale poeticità del concetto palladiano di architettura*». ~ Р. Portoghesi, «*La mano di Palladio*». Torino, 2008, p. 96.

Миновав эту стадию споров, хочется поделиться гипотезой о той совершенно новой философии зодчества, которую очевидно разделял, если не породил, Палладио. Войдем в положение ренессансного здания, того же дома-усадыбы, оказавшегося за пределами по-средневековому структурированного города. Урбанистическая ткань средневековых городов являла собой в высшей мере хаотический конгломерат домов, притиравшихся друг к другу в порядке взаимной договоренности. Даже в Риме, городе, подарившем Европе *урбанизм*, на добрых десять веков Средневековья позабыли о регулярной застройке; первая прямая улица в Европе была проложена только в 1508 году (по символичному совпадению, в год рождения Палладио) — при папе Юлии II как раз в Риме: *via Giulia*. Средневековые домики теснились вокруг той или иной церкви, которая единственная в этом извилистом серпантине улочек являла собой торжество геометрии и стройного плана; к строительству церкви прикладывали руку архитекторы, оставляя остальную застройку на самотек и на совесть умельцев из каменщиков-муралей.

Ренессансные виллы, вынесенные за пределы средневекового города, уже не являлись частью его путанной логики, становясь полигоном совершенно нового понимания пространства. Доверенные циркулю и мысли архитектора, одной своей продуманностью они типологически близки церковному зодчеству, которое все Средние века было

синонимом регулярного умного строительства вообще. Вероятно, архетип архитектурной мысли и есть Храм, как некое собранное пространство (собор), и нечто непременно торжественное, ведь для архитектора *строить* всегда означает *выстраивать гармонию*. Творить стройность, отталкиваясь от бесформенности хаоса. Разумеется, такая установка всегда будет тяготеть к сакрализации пространства, поскольку сакральным является любое урегулированное пространство. Итак, волей-неволей эти дома примеряют на себя характеристики, которые раньше были свойственны только соборам: строгий план от архитектора, продуманная идея пространства. А там и до купола недалеко. Что бы сказал на это соображение монсеньор Альмерико?

с. 260 ...«купол не является элементом исключительно религиозной архитектуры» ~ J. S. Ackerman, «Palladio: The Architect and Society». Harmondsworth, 1966, p. 33. Пер. мой.

с. 261 ...в Синодальном переводе Библии словом «храмина» обозначается просто дом, жилище ~ Книга Иова, 4:19 или Второе послание Петра, 1:13.

с. 261 ...«зенитный» Аполлонический знак, а вино — влажно-подпольный «надирный» атрибут Диониса ~ A. Corboz, «Per un'analisi psicologica della villa palladiana», в: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, XV, 1973, p. 253.

с. 262 ...«Ты знаешь ли тот дом? Покоясь на столпах» ~ W. v. Goethe, «Kennst du das Land?» (1782). Пер. мой.

с. 262 ...«Палладио показал мне ... путь ко всем искусствам и заодно к самой жизни» — напишет Гёте 8 октября 1786 года в Венеции. 37-летний Гёте приехал в Италию с намерением «воспитать в себе максимальную ясность и чистоту во всех отраслях искусства» *die reinsten Aufschauungen suchte ich zu nähern*, явно подустав от «диких форм» всяких шиллеровских «Разбойников». ~ «Annalen oder Tags- und-Jahrenhefte», в: *Goethes Sämtliche Werke*, XXV. Stuttgart, 1893, S. 26 (1794). Он остановился в Виченце чтобы изучить Палладио с 19 по 26 сентября 1786 года. И все же, невзирая на собственный восторг от посещения Ротонды, в приватном письме к Шарлотте фон Штейн он, художник бесконечно взыскательный, испытывает легкий приступ скептицизма: «Издавна впечатление действительно превосходное, но вблизи у меня появились некоторые сомнения, *Skrupel*». И добавляет: «Уж больно мало приспособлена она для жизни» (жаль, что он не попал в комнаты на верхнем этаже, они бесконечно уютны).

с. 262 ...«я заражен нормальным классицизмом» ~ И. Бродский, «Одной поэтессе» (1965).

с. 262 ...«Там храм стоит, богам приют любимый
Пред алтарем искусства и наук» ~ П. Вяземский, «Kennst du das Land?» (1836).

с. 263 ...*Ваккенродер уподобляет молитве «восхищение духа при лицезрении произведения искусства»* ~ W. H. Wackenroder, «Die Herzergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders». Berlin, 1797, S. 72: «ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet».

с. 264 ...*Людвиг Тик приписывает искусству религиозную функцию Откровения* — в романе Тика «Странствия Франца Штрэнбальда» о юном немецком художнике XVI века, отправившемся в Италию в надежде обрести понимание, что такое подлинное искусство, найдем россыпи вдохновенных рассуждений о религиозном отношении к великому искусству, которое «всею более на свете достойно преклонения» (например: II, 5 и *passim*). Подобные идеи пестовали многие романтики, например Э.-Т.А. Гофман. Гениальность для них является *добродетелью*, а художник стал мессией новых времен (Фридрих фон Шлегель). Гельдерлин мечтает о «теократии красоты». И она возможна, поскольку «только вкус вносит гармонию в общество». ~ Шиллер, «Письма об эстетическом воспитании человека», XXVII (1795). Красота как носитель Истины — финальный аккорд «Оды к греческой вазе» Китса: *truth is Beauty*.

с. 264 ...*этим выкладкам подведет обций знаменатель француз Огюст Конт, разработавший основы «положительной религии», где предметом поклонения будет выступать ... «человечество в лице лучших своих представителей»* ~ Auguste Comte, «Le Catéchisme positiviste» (1852). Предстателем этой «новой религии человечества» был немецкий философ Людвиг Фейербах. Итальянский деятель Джузеппе Маццини планировал создать «мирскую религию» поклонения великим, тем, кто способствовал прогрессу рода человеческого. Святые и праведники для него — страдальцы за эмансипацию человечества. Подробнее об этой школе мысли можно узнать также из уст Сеттембрини в романе Томаса Манна «Волшебная гора» (1924). В русской литературе на эту тему моя книга «Елисейские поля, или Сакральное пространство культуры» (готовится к печати).

с. 264 ...*«культура стала церковью»* ~ О. Мандельштам, статья «Слово и культура» в сб. «Цех Поэтов», I. Берлин, 1922, с. 82.

с. 264 ...*но первые музеи появятся в Европе еще нескоро* — имеются в виду музеи в современном понимании слова. Первый общедоступный публичный музей был открыт папой Сикстом IV в Риме на Капитолии еще в конце XV века; среди частных коллекций впервые достоянием всех любознательных путешественников с 1650-х стала знаменитая на всю Европу кунсткамера отца-иезуита Атанасиуса Кирхера (тоже в Риме). Но собственно эра музеев начнется по всей Европе с XIX века.

с. 264 ...*волюметрия Ротонды объединяет две основные геометрические фигуры: куб и сферу. Ренессанс любил риторику в геометрии и толковал ее мистически, в стиле Платона-Пифагора* — магической математи-

кой увлекались многие гуманисты, в частности Джордано Бруно, об этом его трактат в стихах «О монаде» (1590), написанный, впрочем, по следам кардинала Николая Кузанского (сфера как фигура Бога, примиряющая в себе множественность и единство). У Бруно сфера — нечто, заключающее в себе *единство противоположностей*, в том числе свойства материального и идеального.

с. 266 ...«его творения являют нам образец диалектики между практическим строительством со всей его инженерией, — и архитектурой как *утонченным риторическим дискурсом*» ~ G. Vasari, «*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*», III. Firenze, 1906, p. 665. Настал момент проснить, что имел в виду Вазари под этим «утонченным риторическим дискурсом», *raffinato discorso retorico*. Риторика, как ее понимали древние и гуманисты Ренессанса (в отличие от нас, для которых это слово имеет уничижительно-саркастическое звучание), — это наука владения языком и правилами построения речи в целях ее эффективности (а благодаря открытию Лоренцо Валлы и Салутати мы знаем, что ясный и точный язык имеет первостепенное значение в деле познания истины). О широких полномочиях этой науки — вдохновительный труд С. Аверинцева «Риторика и истоки литературной европейской традиции» (1996). В этом искусстве более всего ценится остроумие, *arguzia*. Оно сказывается в умении создавать и афористично чеканить метафору. В этот момент появляется некий новый неожиданный смысл от столкновения между собой ранее никем не совмещаемых понятий или явлений. Или когда одно объясняется через другое: иносказание, неожиданный образ. Через метафору всегда загорается искра новых смыслов. Остроумие и искусство метафоры — одной природы. Остроумие будет чрезвычайно затребовано в литературе барокко и тогда же будет теоретизировано, начиная с книги Балтасара Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1648), но разумеется практиковалось всегда — Ариосто, Аннибал Каро, экспериментаторы Рабле и Джовио были мастерами метафоры задолго до барокко. Трактат эрудита Эмануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» (1654) определяет метафору как главную носительницу остроумия, он же провозглашает архитектурные здания «метафорами из камня». В архитектуре тоже есть свое остроумие (как и тугодумие). Палладио, как мы видели, задолго до этих теоретических выкладок вовсю практиковал остроумную метафоричность в самом что ни на есть монументальном виде. Под метафорами Тезауро имел в виду не только необычные фигуры украшений, все эти медальоны, маски и причудливые кариатиды, которые в изобилии поселятся на фасадах барочных зданий. Никак нет; это ничто по сравнению с идеей, «кончетто», *concetto acuto*, парадоксом замысла, лежащим в основе проекта, и некоторые «благородные Архитекторы изощренной тонкостью замысла заставляют саму Природу завидовать созданиям их рук, — *questo è un nulla in riguardo di alcune argute sottilità de' nobili Architetti, che fecero ingelosir la Natura*». ~ Emanuele Tesauro, «*Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingenuosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele*». Torino, 1670, p. 87. Пер. мой.

с. 267 ...*что-то мешает нам считать Ротонду «платонической архитектурой», как делают многие историки архитектуры; правильной провозгласить ее аристотелической* — например, в последнее время особенно Branko Mitrovic, «*Learning from Palladio*» (2004), пытается увидеть в Палладио прилежного платоника. Под «платонизмом» Палладио скрывается самый естественный для архитектора пифагоризм (что в сущности родственные явления, как объяснил Бертран Рассел, говоря о Платоне, вышедшем из Пифагора). Послушаем архитектора Паоло Портогези. «Нельзя не согласиться с фактом, что Палладио впитал некоторые наставления платонизма, но не будем упускать из виду, что в итальянской культуре Ренессанса, а в венетийской в особенности, аристотелевская традиция и традиция платоновская не мыслятся как альтернативы друг другу, но сознательно предпринимаются попытки посредничества между ними, как это видно по фреске Рафаэля “Афинская школа”, в центре которой оба философа шествуют бок о бок, один воздевая длань к небесам, другой — указуя на землю. Если бы Рафаэль, который помещает Браманте со стороны Аристотеля, а Микеланджело со стороны Платона, прожил бы еще лет пятьдесят, он бы уж наверное написал Палладио ровно между ними». ~ Р. Portoghesi, «*La mano di Palladio*». Torino, 2008, с. 115. Пер. мой.

Раз настал момент разобраться с философиями, прибежем к помощи замечательного русского ученого Александра Любищева, указавшего на то, что биполярное противостояние имеет место не между Платоном и Аристотелем, а между идеализмом Платона и материализмом Демокрита. А мыслителем, который пытался преодолеть конфликт этих двух линий, был как раз Аристотель, предложивший смелую гипотезу о реальности идеи, воплощенной в материи: *universalia in res*. Так что если мы желаем быть ближе к истине, Палладио должен быть идентифицирован с Аристотелем, а Платон на фреске у Рафаэля указывать на небо атомисту Демокриту. «Линию Аристотеля ... строго говоря, нельзя отнести ни к чистому идеализму, ни к чистому материализму». ~ А.А. Любичев, «Линии Демокрита и Платона в истории культуры». СПб, 2000, с. 179. Ср. сказанное на с. 154–6 о гилозоизме.

с. 267 ...*«круглый зал, вписанный в квадратный план здания, решал пифагорейскую задачу квадратуры круга»* ~ П. Вайль, «Гений места», IV (1999).

с. 268 ...*Альмерико «вручил бразды его разумению»* ~ G.B. Maganza, *Al Smagnifico et Rebelendo Bon Signore, el Signor Pollo Merigo, dolce Paron de Magagnò*, в: М. Dazzi «*Il fiore della lirica veneziana*», I. Venezia 1956, р. 320. Пер. мой.

с. 269 ...*Папы Юлия II, который, чуть раньше него, позволил то же самое, предоставив полный карт-бланш дерзкому Микеланджело, сказав сакраментальные слова: «Делай как знаешь»* — вот рассказ об этом важнейшем для истории искусств и всей европейской цивилизации разговоре, много поспособствовавшем эмансипации художника от заказчика: «...папа Юлий приказал по скатам потолка написать двенадцать апостолов, а посередине (где сейчас сотворение мира) пустить орна-

менты. Я сказал папе, что апостолы будут производить на всех бедное впечатление. Когда он спросил: “Почему?”, я ответил: “Потому что они сами были бедны”. Тогда папа предоставил мне делать что угодно. ~ «Переписка Микель-Анджело Буонарроти и Жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондивии». СПб, 1914, с. 30. Пер. М. Павлиновой.

с. 270 ...«сверху вокруг зала оставлен *luogo da passeggiare шириной в 15 с половиной футов*» ~ А. Палладио, «Четыре книги об архитектуре». М., 1938, кн. II, с. 20 Пер. И. Жолтовского.

с. 270 ...Бургер решил это так не оставлять и выстроил замысловатую, кое-где с натяжками, гипотезу, согласно которой вилла построена была как она описана, и имела, говорит нам сам Палладио, террасу на крыше, и отнюдь не имела, как изображено на чертеже, мезонина ~ F. Burger, «Die Villen des Andrea Palladio». Leipzig, S. 79–84.

с. 270 ...Лукреция, особа весьма яркая, незадолго до того овдовела и приехала погостить на несколько летних дней у своего друга Паоло — сохранилось одно письмо, которое Донна Лукреция (1522–1576) отправила своему другу Паоло Альмерико в Венецию, с благодарениями, что тот очень выручил ее, организовав доставку целого ларца ценных книг, причем явно небезобидного толка, так как она упоминает, что ему удалось как-то обойти придворных агентов охраны и что книги дошли без помех, причиняемых этими «пренеприятнейшими из людей», *senza sentir disturbo da Birri pessima sorte d'huomini*, и признается ему в сестринских чувствах, «*mi vi offero da carissima sorella*», — пишет она около 1550 года из своего поместья Фратты (там, где вилла Бадоэр). ~ «*Lettere della molto illustre Sig. la S.ra donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo con gran diligentia raccolte, et a gloria del sesso femminile nuovamente in luce poste*». Venezia, 1552, p. 218.

с. 271 ...только они не показаны на чертеже. Почему? И где они спрятаны? Дворцы подходит к разгадке поразительно близко, вплотную — но... сам того не замечает ~ Giangiorgio Zorzi, «*Le ville e i teatri di Andrea Palladio*». Venezia, 1969, p. 129.

с. 273 ...Ротондой ее называют условно, как сказал бы Хармс — имеется в виду один из «Случаев» (1937): «Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить».

с. 274 ...«кроме того, что эти здания могут радовать как чистое выражение геометрических соотношений, они одновременно в своей конкретности могут быть восприняты и как скульптуры» ~ M. Muraro, «*Civiltà delle ville venete*». Udine, 1986, p. 65. Пер. мой.

с. 277 ...«приспешницей, причем добровольной, самых идеалистических, мягко говоря, режимов» ~ G. Bödefeld, B. Hinz, «Die Villen im Veneto». Köln, 1987, S. 148-9. Пер. мой. Культурологи и философы пространства с легкостью предаются спекуляциям о том, как тоталитарные режимы присягают фасадам и фасадности, а нетоталитарные — прежде всего параметрам удобства и уюта: таковы времена эклектики, модерна, это заметно присутствует в английских коттеджах несколько веков подряд и в прозрачных кристаллах конструктивизма, по мере возможности отказывающегося от стен и мыслящего открытым пространством: «Стена перестает быть несущей (превращаясь в стеклянную или раздвижную перегородку), внутреннее пространство выходит на свободу. Исчезает фасад (чтобы вернуться вновь в эпоху фашизма в еще более пышном и грубом виде)». ~ А. Лефевр, «Производство пространства». М., 2015, с. 294. Пер. И. Стаф.

с. 278 ...«им удалось почти что победить природу» — «tutti costoro che hanno quasi che vinto già la natura». ~ Vasari, «Vite...», I. Firenze, 1832, p. 443.

с. 278 ...следы маньеристского мышления — Бруно Дзеви, архитектор и мастер теоретической прозы, в своей «Истории и антиистории архитектуры в Италии» дает такой анамнез: «Палладио казался далек от душевных терзаний маньеристов, однако и он раздираем беспокойством, и какая-то злая насмешка искажает по меньшей мере три его вещи: дворец Вальмарана в Виченце, виллу Фоскари в Мире [имеется в виду каверзный южный фасад. — Г.С.] и Лоджию дель Капитаниато», которая вся «импозантный синтаксический абсурд, запутывающий скопление тяжелой орнаментики — *imponente assurdo sintattico che aggroviglia un coacervo di gravi ornati*». Но и это не всё. Ересью, с точки зрения строгого классицизма, попахивает и от Реденторе и от виллы Барбаро, говорит Дзеви. Гипертрофированные консоли балконов дворца Кьерикати достигают высот парадокса, и вообще весь дворец нагнетает некую переоценку привычного соотношения центрального корпуса и крыльев здания (обыкновенно, лоджия располагалась посередине и замыкалась по бокам ризалитами или плотным телом здания). «Нетерпимый неоклассицист Ф. Милиция прекрасно понял, что Палладио притягивали больше “пороки” античных монументов, нежели их строгий канон». Дзеви находит у Палладио даже прямую профанацию классицизма. ~ B. Zevi, «Storia e controscoria dell'Architettura in Italia». Roma, 1997, p. 396-400. Пер. мой.

с. 279 ...не станем ни оспаривать точку зрения на Палладио как на маньериста, ни защищать ее, она и без того многими убедительно артикулирована. Единственное: стоит ли причислять к маньеристам того, о ком все давно пришли к единому мнению, что он создал свой собственный стиль? — кроме А. Шастеля, пристально исследовали взаимоотношения Палладио с маньеризмом F. Barbieri, G. C. Argan, V. Sgarbi. Хотелся распространить на этот спор одну мысль Буркхардта, которую он высказывает несколько по другому поводу: «Было время, когда одежда

была чем-то вполне индивидуальным, когда каждый создавал моду сам для себя, *da Jeder seine eigene Mode trug* и до самого конца XVI века встречались еще выдающиеся люди, обладавшие достаточным для этого мужеством, *die diesen Muth hatten*. ~ J. Burckhardt, «*Die Cultur der Renaissance in Italien*». Basel, 1860, S. 366–7. Пер. мой.

с. 281 ...*одна из самых редких установок творчества — сопряжение консерватизма с революционностью* — в этом ключе Палладио рассмотрен в работе одного крупного шведского исследователя: E. Forssman, «*Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio*», в: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, IX. 1967, pp. 243–56.

с. 282 ...*«там, где красота, не может быть пользы»* — «не могут быть вместе красота и польза, как это явствует на примере крепостей и людей». ~ «Избранные произведения Леонардо да Винчи», П. М.-Берлин, 2015, с. 280. Бембо, указав на крепости Санмикели (вспомним, что говорит о них Муратов, см. с. 231 данного издания), не согласился бы с Леонардо. Константин Мельников, модернист, предложил такую диалектику красоты и пользы, удачно синтезировав обоих антагонистов, Леонардо и Бембо: 1. Архитектура — это не целесообразность. Архитектура — это красота, другой архитектуры нет и не может быть. 2. Красота есть высшая практическая польза. ~ К. Мельников, «Архитектура моей жизни». М., 1985, с. 148 и 151.

Витрувианская триада «красота, прочность, польза» недаром начинается с «красоты». Красота есть главный атрибут Бога. Шахматисты знают: можно выиграть партию красиво, а можно просто как-нибудь, и это тривиально и почти постыдно. Высшей похвалой в математике является: это доказательство *красиво*. Характерно, что красота теоретической математики рассматривалась в эпоху Палладио в прямой связи с добродетелью аристократии, культивирующей *не прикладные* добродетели. Например, искусство благородного поведения. Красота есть *моральное* требование аристократизма, который питает отвращение к *некрасивому* и *заинтересованному* поведению и налагает на него запрет. Казалось бы, за тезис Леонардо о пользе и красоте говорит то, что благородное поведение, как известно, на каждом шагу идет вразрез с соображениями выгоды. Однако красота благородства, не имея в виду пользы, остается единственным, что способно скреплять тело общества, в остальном раздираемое корыстными интересами.

с. 282 ...*«бесполезен не значит бессмыслен — красота и есть смысл»* — именно так, с поправкой по Леонардо, следует понимать провокативное заявление Уайльда «*all art is quite useless*» из предисловия к «Портрету Дориана Грея» (1890).

с. 282 ...*«зримая красота телесных форм парадоксальным образом есть как раз то, что в нашем теле наименее материально», ибо красота есть умозрительное понятие* — об этом увлеченно рассуждают собеседники в книге графа Кастильоне; приведенные мной слова закономерно вложены в уста Пьетро Бембо. ~ B. Castiglione, «*Cortegiano*», IV, LCII.

с. 282 ...*оx уж эти платоники! Они верили, что назначение красоты — вызывать трепет и благодарность от встречи с божественным* — см. выше, на с. 369 примечание к стиху Баратынского «Гармонии таинственная власть...».

с. 282 ...*«бесплезная монументальность», считал Чаадаев, свойственна готической архитектуре* ~ П. Чаадаев, «Полное собрание сочинений и избранные письма», I. М., 1991, с. 441.

с. 283 ...*Andreas Palladius ... будучи прогнано сквозь таблицу соответствий между цифрами и алфавитом, составленной Агриппой Неттесгеймским ... дают результат ... 1088. Ровно то же число соответствует имени Vitruvius* ~ L. March, «Architectonics of Humanism». London, 1998, p. 41–4. Проникнувшись духом гуманистической нумерологии, ваш смиренный палладиолог решил ограничиться именно семью постройками Палладио, поскольку греки считали седмицу числовым выражением Афины-Паллады, девы Премудрости (см. Pseudo-Jamblichus, «Theologimena arithmeticae», VII, 53).

с. 283 ...*учитывая дух сборищ триссинианской академии, подобная выдумка должна была непременно обрести театральным ритуалом инициации* — Пьетро делла Гондола нарекали новыми именем с возложением на него инвестиции быть «новым Витрувием», его реинкарнацией — об инициации: P. Portoghesi, «La mano di Palladio». Torino, 2008, p. 177. Академия собиралась на вилле Криколи, у ворот Виченцы, под эгидой графа Триссино.

с. 284 ...*чисто ренессансные идеи: мечтания об Идеальном и Абсолютном, принцип прекрасной завершенности формы, компактность и лаконизм, золотое сечение, настойчивый мираж о центрально-купольном здании, аналитическую и графическую (а не ускользающе-живописную) основу формы* — см. Г. Вёльфлин, «Основные понятия истории искусств». М.-Л., 1930, *passim*.

с. 285 ...*центральнокупольные постройки грезилась всем им* — Альберти, Пьеро делла Франческа, Перуджино, Рафаэлю — и изредка воплощались в том или ином приближении к идеалу, но мечта все не сбывалась. Палладио воплотил наконец ее в жизнь и тем самым разрушил целый мир — палладианская вилла стала неким культурным феноменом потому, что в каждом новом своем воплощении мыслилась архитектором как некий цельный организм, от которого ничего ни отнять, ни прибавить. В латыни есть для этого термин *concinntas*. В этом классическом термине полностью заложен тот самый «витрувианский человек» и требование к архитектуре быть аналогом «наисовершеннейшего организма, созданного Богом, — то есть человека». ~ M. Azzi Visentini, «La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento». Milano, 1995, p. 252.

с. 285 ...*воплощение мечты* — всегда немного абсурд и в любом случае ее онтологический конец — «понятие цели неизбежно включает в себя

представление о некоем конце события» — напоминает Юрий Лотман в последней прижизненной статье, «Смерть как проблема сюжета» (1992). Палладио попал в мечту, и она с орбиты сошла. Воплощение мечты есть, с позволения сказать, ее онтологическое предательство. Ощутимо одиночество Ротонды. В Ротонде слышится примесь меланхолии состоявшегося, — меланхолии, хорошо знакомой людям эпохи маньеризма. Но выше голову, хочется сказать им. Когда ответ получен, настает эпоха новых вопросов, и она скоро возникнет под видом искусства барокко.

РУССКОЕ ПАЛЛАДИАНСТВО

с. 289 ...«с их итальянской и русской душой» ~ О. Мандельштам, «В разноголосице девического хора...» (1916).

с. 291 ...на маркиза де Кюстина колонный шик на наших северных широтах производил впечатление величественного нонсенса ~ «*La Russie en 1839 par Le Marquis de Custine*», П. Bruxelles, 1843, p. 160. Пер. В. Мильчина и И. Стаф.

с. 291 ...соображения об неуместных претензиях на знойную античность волнуют и одного вдумчивого англосакса ~ Peter Murray, «*The Architecture of the Italian Renaissance*». 1970, New York, p. 247-8. Пер. мой.

с. 292 ...«желание быть пластическим греком» — контаминация из сочинений Козьмы Пруткова.

с. 292 ...Вагинов — Константин Вагинов, *Opera omnia, passim*.

с. 292 ...«С миром державным я был лишь ребячески связан» (1931) — Осип Мандельштам.

с. 292 ...«его монументы, в которых чистота вкуса, соразмерность частей, выбор украшений, составляющий обций изящный вкус, сделали Палладия всех просвещенных народов общим архитектором» ~ Н. Львов, От издателя русского Палладия, в: «Четыре книги Палладиевой архитектуры, в коих, по краткому описанию пяти орденов, говорится о том, что знать должно при строении частных домов, дорог, мостов, площадей и храмов», I. СПб., 1798.

с. 293 ...«на далеком северо-востоке — отзвук виллы Палладио, но переработанный с своеобразным пониманием красоты деталей. Прелестное Покровское — одна из лучших усадеб России» ~ Г. Лукомский, «Вологда в ее старине». СПб., 1914, с. 307. Русское палладианство стало объектом изучения многих искусствоведов, как то: А. Габричевского, Н. Брунова, Д. Аркина, М. Нащокиной, В. Гращенкова, М. Ильина, Н. Гуляницкого и др. Об усадебной жизни в широком культурном контексте замечательно исследование Е. Дмитриевой и О. Купцовой «Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай» (2008).

- с. 294 ...магистральную идею российской государственности по Петру Великому. Ей предстояло взять на себя миссию по прививке к русской почве крепких устоев латинской цивилизации — широкая культурологическая база под этот тезис подведена в: А. Салтыков, «Две России». Мюнхен, 1922, с. 13–41.
- с. 294 ...«на скудном севере далекий отблеск Рима» ~ В. Комаровский, «*La cruche cassée*» (1913).
- с. 296 ...Ле Корбюзье ... в зрелые годы инкогнито ездил в Виченцу штудировать Палладио ~ «*Le Corbusier, 1887–1965*», a cura di H. Allen Brooks. Milano, 1993, p. 106.
- с. 297 ...«я по крайней мере знаю что, где, как и у кого украсть... А они, невежды, даже и этого не могут...» ~ из воспоминаний о Жолтовском о. Михаила Ардова (найденно в Сети).
- с. 299 ...«когда выходишь из предписаний, приближаешься к искусству» ~ Francesco Patrizi, «*Della retorica dieci dialoghi*». Venezia, 1562, p. 51.
- с. 300 ...гуманисты XVI века изъяснялись на, казалось бы, мертвой латыни даже чище, резвее и элегантнее, нежели сами древние авторы — этот наш разговор о классицизме завершает сказанное на вилле Бадоэр, с. 239–40.
- с. 302 ...«того, кто стал бы искать в Палладио классического примера, великий мастер заразит скорее творческим своеволием ~ П. Муратов, «Образы Италии», II–III. М., 1994, с. 398–9, срв. сс. 401, 421. Дано с сокращениями.
- с. 302 ...Ему один закон — свобода,
В его свободе есть закон ~ В. Ходасевич, «Не ямбом ли четырехстопным» (1938).



Путешествие Одиссея заняло 10 лет. Моя эпопея продлилась всего девять. Столько лет назад была написана эта книга в качестве скромного подношения старику Палладио к его пятисотлетнему юбилею.

Ее ждала долгая дорога к читателю: рукопись родилась у нерадивого отца, чуждого обычаям книгопечатания в его российском преломлении и предпочитавшего радость дальнейших отцовств удовольствию общения с издательствами.

Если бы мое детище научилось говорить, оно бы сразу отдало бы приятный долг благодарности тем, кто не остался безразличен к его участи (а были у этой книги и свои антигерои).

Так или иначе вовлеченных в эту авантюру, по прошествии всех лет, набралось в итоге не меньше, чем за кадром полнометражного фильма: от терпеливых сотрудников библиотек и хозяев вилл до пилота небольшого аэроплана, который однажды в бреющем полете взял курс на Ротонду (как многие догадались, то был наш славный Алексей Поляков).

Прежде всего Автор этих рассказов о виллах Палладио желал бы почтить изъявлением признательности тех, кто заделался соучастником работ над текстом. Много поспособствовали украшению книги редактурные замечания от Таты Гутмахер и Галины Ельшевской, стилистов от Бога. В геноме этой книги присутствует Верната Гречко, чей камертон адекватности сопутствовал мне с детства.

Среди тех, кто оказал книге честь своей деятельной помощью, с большой признательностью назову Станислава Белковского, моего кузена Глеба Алейникова с женой Ленкой Кабанковой и Андрея Васильева — за оперативное чудо по замене компьютеров, трижды выходивших из строя из-за напряженного производственного ритма.

За дружеские вылазки по венецианским городам и всеям благодарю Александра Тимофеевского, Татьяну Эмсон, сестер Сундуковых и солнечного непоседу Арсена Ревазова (ему же сердечное спасибо за искусные фотографии). Аполлинарию Скоц, Александра Рябского и Александра Потапова за душевную компанию в этих энциклопедических сафари. Андрея Бильжо за то, что во время одной из таких поездок по виллам поощрял меня употреблять ненормативную для академического слуха лексику в стиле «ученые развлекаются».

Косвенное, но немалое участие приняли в этой книге все те из моих просвещенных и многоодаренных друзей и коллег, кому я обязан любовью к архитектуре и увлекательными дискуссиями о ней. Автор возносит хвалу Небесам, что в его жизни были такие отрады в умственном или душевном плане, как Михаил М. Алленов, мой блистательный учитель, преподававший бесценный урок воспринимать архитектуру в акустике ее культурных контекстов, а также Вячеслав Иванович Локтев и Сергей Кавтарадзе за удовольствие споров, подерживавших требуемую интеллектуальную температуру.

Среди других соавторов: наблюдательнейший Энтони Кларк, всегда парадоксальный Луиджи Серафини и все те, кто делился со мною мыслями или развеивал сомнения: Николай Молок, Сергей Хачатуров, Михаил Филиппов, Екатерина Алленова, Лапо Саграмозо, Дмитрий Озерков, Артур Гамалий, Роже де Монтебелло, Кирилл Асс, Антон Носик и ультрамодернист Юрий Григорян, который многозначительно поставил в вестибюле своей архитектурной мастерской бюст Палладио.

В книгу вложили заряд положительных эмоций Марина Печерская, Яков и Алфея Тессис, Елена Гонсалес, Алексей Муратов, Ольга Левковская, Антон Желнов, Екатерина Горячева, Оэун Мэтьюс и Ксения Кравченко, Ольга Уварова, Антон Ерунцов, Слава Швец, Владимир Костельман, Антонио Фоскари, Вера Исакова и Полина Элабор.

Спасибо Сергею Гридчину, Розе Ахмедшиной, Георгию Урушадзе и Юлии Вайнзоф за экспертные советы; Александрине Маркво, Маше Синициной и Ирине Барановой за намерение помочь; бесподобной Ольге Мальковой, которая соорудила автору, все никак не расстающемуся со старинным каллиграфическим пером, целый личный веб-*site*. Сергею Горькову и школе «Детали» за приятные чаепития после лекций о нашем герое, Александру Васильеву за неизменную дружескую поддержку. Спасибо скептическому взгляду Александра Бродского, которым он одарил меня, мол, «поглядим, раскусит ли он орешек». Татьяне Друбич за длительное и длящееся вдохновение. Со стороны может быть незаметно, но под этим прохладным переплетом дрожит отзвук дружеских попоек и теплятся живые судьбы участников сей метафизической вылазки во владения *du côté de chez Palladio*, в сторону архитектуры Ренессанса.

Любой перфекционист ценит вдумчивую критику во имя идеала совершенства. Особую благодарность испытал бы я к знатокам дел архитектуры, которые до выхода книги указали бы мне на ее недочеты, но пока ничего, кроме одобрения, я от них не услышал, за что, пожалуй, тоже стоит поблагодарить. Добрые слова в адрес моего Палладио нашли Аркадий Ипполитов, Александр Анисимов, Евгений Асс, Владимир Толстой, Григорий Ревзин, Наталья Шередега.

Наконец, сочинитель сего желал бы воздать должное всем дальним и ближним в Италии, России и где бы то ни было, кто поспособствовал в самом хлопотном деле: выпуску книги в свет.

Самое время пригласить на сцену восхитительную Сашу Фролову. Одновременно неся тяжелую корону Альтернативной мисс мира, она своей энергией решительно поволокла это начинание к счастливому завершению. Королева курировала выход книги с редким в наши дни тщанием и вниманием к каждой детали, и отсвет ее шарма лежит на каждой странице. Без ее целеустремленности и долготерпения, мягкой дипломатичности в общении с миром деловых людей, вроде издателей, дизайнеров и т. д., рукопись тысячу раз рисковала потонуть в омуте Леты.

Великодушную помощь в реализации проекта оказали Виктория Кондрашова, Алинда Сбраджа, Наталия Толстая, Мария Лапушкина, Александр Марков, Дарья Субоч, Кирилл Рассомахин, Александра Ремизова, Татьяна Казарян, Елена Горбачева, Евгений Шевченко, Григорий Эдельман, Александр Трубин, Денис Лисин, Ульяна Доброва, Антон Каретников, Элизабет Береславская, Владимир Грачев, Андрей Климов, Анна Платова, Гелена Саэт, Ольга Ванюшина, Анна Медлева, Янина Парунова, Владимир Теплицкий, Артем Никифоров, Анна Красус, Катя Рикота, Андрей Козлов, Екатерина Климович, Михаил Казачков, Юрий Калиновский, Анна Чембулатова, Варвара Ганичева, Слава Степанов, Анна Цыпышева, Юлия Сошникова, Ольга Дунаева, Сергей Рыжков, Юлия Кабикова, Борис Петров, Александр Потемкин, Мария Юринова, Дмитрий Чудинов, Лев Кац, Марина Лопухова, Вера Лисун, Артем Бежко, И. Курбанова, Gunta Andersone, Saule Sand, Alexander Wallach и еще один человек, анаграммы ник-нейма которого я так и не смог расшифровать, к моему огорчению. Спасибо Авдотье Смирновой и Анатолию Чубайсу за поддержку. Михаилу Лепехову за возможность украсить книгу профессиональными фотографиями. Ольге Долиной за право поместить её блестящий портрет Ротонды на обложку. Особая благодарность Эльде Михайловой, Раисе Фоминной, Ольге Бухман, Анне Александровской и Сергею Васильеву за их вклад в проект.

Наконец, когда судьба книги в который раз была на волоске, Небеса послали Игоря Суханова, который бесконечно элегантно жестом в секунду завершил всю одиссею.

- Август, Октавиан Гай 50, 89
 Аверинцев, Сергей 325, 342, 380
 Авзоний, Децим Магн 338, 369
 Аврелий, Виктор 366
Аврора 65
 Агриппа Неттесгеймский 283
Адам 118
Адонис 145–6, 150, 173
 Аккерман, Джеймс 260, 313, 344–5, 367, 378
 Алексеев, Василий 334
 Алесси, Галеаццо 338
 Алпатов, Михаил 318
 Альберти, Леон-Баттиста 30, 104, 215, 260, 279, 285, 299, 315
 Альба, Фернандо Альварес де Толедо и Пиментель 178
 Альмерико, Паоло 253, 256–75, 375, 377–8, 382
 Амманнаги, Бартоломео 164, 280, 338
Амур 65–6, 141, 145
Амфион 330
 Анакреонт 128–9, 344
 Анаксагор из Клазомен 154
 Ангелус Силезиус 9, 304
 Анна Иоанновна, императрица 290
 Анненский, Иннокентий 237, 373
 Ансельм Кентерберийский, св. 117, 341
 Антоний Великий, св. 152
Аполлон 173, 261, 267
 Аппий Клавдий Цек 142
 Апухтин, Алексей 321, 344
 Арган, Джулио-Карло 383
Аргус 141
 Ардов, Михаил 387
 Аретино, Пьетро 218–9, 246, 347, 352, 374
 Ариосто, Лудовико 85, 334, 380
 Аристотель 104, 154, 267, 329, 340, 347, 349, 352, 357, 366, 381
 Аркин, Давид 386
 Асмус, Валентин 348
 Асс, Евгений 324
Астрея 63
 Аттила 350
 Аурели, Пьер-Витторнио 323
Афина-Паллада 70, 305
Афродита 173
 Ахматова, Анна 231–2, 365–6
 Ацци-Визентини, Маргерита 385
 Багратиони, семья 212
 Бадозэр, Андриана 127
 Бадозэр, Доната 226
 Бадозэр, Федерико 312
 Бадозэр, Франческо 225, 227, 244, 248–9
 Бадозэр, семья 225–7, 229–30, 237, 244, 365, 367, 374
 Баженов, Василий 216, 290
 Байрон, Джордж Ноэль Гордон 320
 Бальмонт, Константин 169, 327, 352
 Банкьери, Адриано 319, 333
 Баратынский, Евгений 236, 254, 369, 371, 374, 385
 Барбарано, семья 305
 Барбариго, семья 126
 Барбаро, Даниэле 11, 161, 164, 166, 170, 173–4, 180, 183, 185, 278, 349, 350–2, 353, 359, 362
 Барбаро, Маркантонио 161–2, 174, 175, 189
 Барбаро, семья 161, 165, 175, 311, 351, 354
 Барбаро, Эрмолао 171, 300, 310, 352–3
 Барбиери, Джузеппе 351
 Барбиери, Франко 344, 383
барон Альберт 18
 Бароцци, семья 225
 Баттиста, Джузеппе 373
 Баттисти, Эудженио 329
 Батюшков, Константин 331
 Бедефельд, Герда; Хинц, Бертольд 277, 383
 Бек, Кристиан 306
Беллона 65
 Бельмондо, Жан-Поль 320
 Бембо, Бернардо 355–6
 Бембо, Пьетро 166, 173, 185, 282, 300, 326, 355–6, 360, 370, 384
 Бембо, семья 209
 Беме, Якоб 327
 Бемер, Генрих 334
 Бенуа, Александр 318
 Бердяев, Николай 374

- Бернар Клервосский, св. 92
 Берни, Франческо 337, 340, 345, 358
 Бернини, Джованни-Лоренцо 190, 210, 242
 Бернс, Ховард 266
 Бертогги-Скамоцци, Оттавио 81, 272, 332
 Бетховен, Людвиг ван 107
 Библиена, Довици Бернардо да 242
 Биондо, Флавио 311
 Бицилли, Петр 334, 374
 Блаватская, Елена 204
 Блейк, Вильям 233–4, 370
 Блок, Александр 234, 370
 Бове, Винсент де 152
Бог 36, 50, 70, 87, 90–1, 107–8, 114–8, 134–5, 149–53, 157, 170, 190, 201–4, 215, 229, 242, 257, 264, 275, 313–4, 329, 341, 343, 353–4, 364–5, 369, 380, 384–5
Богоматерь 144, 152–3, 176
 Бодлер, Шарль 281
 Боккаччо, Джованни 35, 170, 173–4, 187, 362–3
 Бонито-Олива, Акилле 280, 325
 Бордоне, Парис 219
 Бортолони, Маттия 206, 218
 Борхес, Хорхе Луис 234, 358, 370
 Боттичелли, Сандро 171
 Брагадин, семья 209–10
 Браге, Тихо 294
 Браманте, Донато 27, 105, 112, 278, 297, 299, 381
 Браччолини, Поджо 335
 Бродский, Иосиф 44, 152, 233, 262, 319, 347, 369, 378
 Брукс, Х. Аллен 387
 Брунеллески, Филиппо 180, 265, 279, 285, 299, 360
 Бруно, Джордано 155, 236, 242, 350, 369, 372, 379–80
 Брунов, Николай 386
 Буало, Никола 182, 237, 356, 359, 372–3
 Булгаков, Михаил 114, 179, 356
 Булле, Этьен-Луи 79
 Бунин, Иван 125
 Бунич, Яков 300
 Буонарроти, Микеланджело 27, 112, 176–7, 180, 269, 279, 297, 299, 305, 337, 360, 371, 376, 381–2
 Буонталенти, Бернардо 279
 Бургер, Фритц 56–7, 270, 325, 382
 Буркхардт, Якоб 280, 353, 383–4
 Вагинов, Константин 292, 386
 Вагнер, Рихард 176, 180, 281, 355
 Вазари, Джорджо 180–1, 241, 266, 278–9, 337–8, 356, 374, 380, 383
 Вайль, Петр 256, 267, 375, 381
 Ваккенродер, Вильгельм Генрих 263, 379
Вакх 65–6, 92
 Валери, Поль 183, 360
 Валериани, Джузеппе 329
 Валиер, Агостино 328
 Валла, Лоренцо 353, 380
 Вальмарана, семья 247, 305
 Ван Гог, Винсент 237
 Варбург, Аби 365
 Варрон, Марк Теренций 26, 131, 240
 Василий Македонец 226
 Вейдле, Владимир 340
 Вельфлин, Генрих 214, 284, 365
 Вендрамин, дож Андреа 345
Венера 65–6, 145–6, 150, 171, 173, 183–4, 200, 273
 Вентури, Лионелло 374
 Веньер, Доменико 345
 Веньер, Лоренцо 347
 Вергилий, Публий Марон 88–9, 91, 130, 184, 316, 334–5, 338, 344, 362, 371
 Верджерио, Пьетро Паоло 351
 Верди, Джузеппе 320
 Вересаев, Виктор 376
 Веронезе, Паоло 39, 63, 137, 170, 174–84, 186–8, 219, 321, 347, 354–6, 358–61
 Веттори, Пьеро 317
 Вико, Джанбаттиста 218, 236, 366, 372
 Виллальпандо, Хуан Баттиста 73
 Вилларт, Адриан 55
 Виллумсен, Йенс Фердинанд 306
 Винкельман, Иоганн Иоахим 154, 233, 240, 370
 Виньола, Джакомо 115
 Вио, Теофиль де 155, 348
 Виргиния 142
 Висконти, семья 48, 368
 Виссарион Никейский 22
 Витрувий, Марк Поллион 52, 96–7, 104, 116, 118–9, 161, 164, 197, 198, 200, 282–4, 336, 338, 346, 359, 380
 Виттковер, Рудольф 323, 329, 341
 Волошин, Максимилиан 176, 333, 355
 Вольпи ди Мизурата, Джованни 354–5
 Вольтер 358
Вулкан 173
 Вяземский, Петр 74, 262, 331, 378
 Габричевский, Александр 386
 Габриэли, Андреа 55

- Габриэли, Трифон 310, 319, 361–2
 Галилей, Галилео 118, 212
 Гама, Васко да 18
Ганимед 248
 Ганнибал Карфагенский 142
 Гассенди, Пьер 155
 Гастальди, Джакомо 337
 Гауди, Антонио 60
 Гвиницелли, Гвидо 354, 369
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 358
 Гейбл, Карл 206–9
 Генрих I Лотарингский, герцог де Гиз 178
 Генрих III Валуа 49–51, 127
 Генрих VI Гогенштауфен 350
Георгий, св. 90, 152
Геракл 66, 136–7, 147–9, 200, 315
 Гери, Фрэнк 326
Гермес 203
 Гесиод 91, 258, 335, 376
 Гете, Иоганн Вольфганг фон 62, 71–2, 106, 236, 238, 262, 267, 268, 275, 281–2, 330, 331, 335–6, 343, 371, 373, 378
Гефест 142
 Гимар, Эктор 60
 Гоген, Поль 281
 Гойя, Франсиско 281
 Голенищев-Кутузов, Арсений 129, 344
 Гольдони, Карло 36, 45, 217, 318
 Гомер 237, 343, 371
 Гонзага, Луиджи, св. 87
 Гонзага, Лукреция 244, 270, 382
 Гораций, Флакк 35, 128, 129, 257
 Горбачев, Михаил 321
 Готье, Теофиль 237
 Гофман, Эрнст-Теодор-Амадей 237, 379
 Гоцци, Гаспар 317
 Гоцци, Карло 212, 237
 Градениго, семья 225
 Грасиан, Балтасар 357, 380
граф Делорж 18
граф Калиостро 205
граф Сен-Жермен 205
 Гращенков, Виктор 386
 Грейвс, Роберт 330
 Грибоедов, Александр 370
 Григорий Нисский, св. 118, 342
 Гримани, Джованни 350
 Гримани, Корнелия 127, 138, 143
 Гримани, семья 23
 Гритти, дож Андреа 22, 38, 311
 Гропиус, Вальтер 294, 296
 Гротовский, Ежи 153
 Губер, Андрей 366
 Гуляницкий, Николай 386
 Гумилев, Николай 74, 237, 331, 373
 Гюйсманс, Жорис Карл 61–2, 284
 Д'Аннунцио, Габриэле 61, 319–20
 Д'Энди, Венсан 281
 Да Порто, семья 305
 Даванцати, Кьяро 369
 Даль, Владимир 261
 Дандоло, семья 225
 Даниэлло, Бернардино 335
 Дансейни, Эдвард 188, 363
 Данте Алигьери 95, 238, 265, 281, 336, 338, 362, 369
 Дацци, Манлио 381
 Дворжак, Макс 278, 280
 Де Крещенци, Пьетро 313
 Дебюсси, Клод 60
Дез Эссент 61
 Делла Каза, Джованни 59–60, 62, 95, 235, 325–6, 336, 356, 370
 Демидовы Александр, Павел и Петр 44
 Демокрит Абдерский 381
 Державин, Гавриил 17, 216, 227, 260, 262, 292, 306, 364, 365, 367, 376
Деянира 136–7, 147–8
 Джалло, Пьерфранческо 246, 248
 Джаннотти, Донато 362
 Джефферсон, Томас 255
 Джовио, Паоло 359, 380
 Джонсон, Бен 338
 Джорджоне 39, 184, 232
 Джотто 152
 Джустиниан, Джустиниана 175
 Джустиниан, семья 27
 Дзеви, Бруно 383
 Дзен, Николо 313
 Дзери, Федерико 339
 Дзорци, Джан-Джорджо 270–1, 331–2, 375, 382
Диана 66, 140, 173–4, 200
 Диоклетян, Гай Аврелий Валерий 110, 337, 366
Дионис 261
Диоскуры 248
 Дмитриева, Екатерина; Купцова, Ольга 386
 Дольфин, Пьетро 18, 307
Дон Жуан 100
Дон Кихот 85, 87, 88, 90, 333–4
 Дона делле Розе, Леонардо 311
 Донателло 180, 360
 Дони, Антонфранческо 345
 Достоевский, Федор 85, 373

- Дроктульф* 234
 Дэвис, Джон 324
 Дю Вэр, Гийом 353
- Евгений Онегин* 90
 Евстратий Никейский 352
 Екатерина II Великая 320
 Екатерина Сиенская, св. 152
Елена Троянская 152
 Елена, св. 152
 Еропкин, Петр 290
 Ерофеев, Венедикт 267
- Жилли, Фридрих Давид 79
 Жолтовский, Иван 270, 295, 297, 305, 382, 387
- Зевс* 63, 66–7, 70, 149, 343, 352
 Зелинский, Фаддей 335, 347
 Зелотти, Джованни Баттиста 63, 137, 346
Золушка 9
Зороастр 203
- Иаков II Лузиньян 211
 Иванов, Георгий 106, 192, 340, 363
 Иероним Стридонский, бл. 150, 152
 Ильин, Михаил 386
 Ильф, Илья; Петров, Евгений 361
 Индиа, Бернардино 94
Ио 141, 149
 Иоанн IV Комнин 212
 Иоанн Секунд 300
Иов 176
 Ириарт, Шарль 361
 Исаак Сирин, св. 335
Иуда 152
- Кавани, Лилиана 320
 Кавтарадзе, Сергей 324, 339
 Казотт, Жак 319
 Кай Фабриций Лусцин 335
Какус 66
 Каллимах 199
Каллисто 139–40
 Кальдерари, Оттоне 332
 Кальдерон де ла Барка, Педро 362
 Кальканьини, Челио 332, 373
 Кальмо, Андреа 320, 345, 363
 Канера, Ансельмо 94
 Кант, Иммануил 277, 358
 Кантемир, Антиох 372
 Капра, Марио 275
 Караваджо, Микеланджело Меризи да 153
- Кардано, Джероламо 155, 344
 Карл V Габсбург 144, 224, 326, 333
 Каро, Аннибале 380
 Карпаччо, Витторе 245
 Карранза, Иеронимо Санчес де 334
 Кастильоне, Балтассар 59–60, 62, 71, 104, 107, 232, 326, 340, 347, 348, 375, 384
 Катон Младший, Марк Порций 26, 314
 Катон Старший 38, 52, 59, 67, 227, 325
 Каччавиллани, Ивон 308
 Кашнитц фон Вайнберг, Гвидо 348
 Кваренги, Джакомо 290
 Кедворт, Ралф 352
 Кенжеев, Бахыт 338
кентавр Несс 147
 Кеплер, Иоганн 300
 Керубини, Луиджи 281
Кибела 66
 Кирхер, Атанасиус 379
 Китс, Джон 12, 306, 379
 Климент XII Корсини, Папа 205
 Климент Александрийский, св. 172
Клио 124
 Кодуччи, Мауро 299
Козьма Прутков 386
 Коллальто, Коллальтино ди 320
 Кологривов, Юрий 290
 Колумб, Христофор 18, 307
 Колумелла, Луций Юний Модерат 26, 131
 Колхаас, Рем 102
 Комаровский, Василий 145, 202, 242, 292, 294, 347, 364, 387
 Кондиви, Асканио 382
 Констанция Норманнская 307, 350
 Конт, Огюст 264, 379
 Контарини, Гаспаро 311, 351
 Контарини, Елена 363
 Контарини, семья 225, 363
 Корбо, Андрэ 261, 378
 Корнаро Альвизе 11, 26, 92, 175, 185, 213, 314
 Корнаро, Джорджо 211, 363
 Корнаро, дож Марко 211, 320
 Корнаро, Катерина 211
 Корнаро, Маркус 210
 Корнаро, Федерико 205
 Корнаро, Элена 212
 Корнелии, древнеримский род 209, 225
 Корнель, Пьер 181
 Корреджо, Антонио да 281
 Коррер, Грегорио 300
 Костроув, Дэнис 313
 Кроче, Бенедетто 313

Кружков, Григорий 347
 Ксенофонт 341
 Кузмин, Михаил 176, 236, 249, 355, 361, 371, 373, 374
 Кьерикати, семья 305
 Кюстин, Астольф де 291, 386

 Лабрюйер, Жан де 358
 Лактанций, Луций Цецилий Фирмиан 352
 Ланжерон, Александр де 363
 Ласкарис, Янус 351
 Латтуада, Альберто 320
 Ле Гофф, Жак 310
 Ле Корбюзье 101, 296, 339, 387
Леда 248
 Леду, Клод-Никола 79
 Лейбниц, Готфрид Вильгельм 107, 155, 277
 Леонардо да Винчи 116, 118, 180, 279, 281, 282, 337, 342, 384
 Леонид Спартанский 59
 Лет, Помпоний 300
 Лефевр, Анри 383
 Ливий, Тит 142, 366
 Лигорио, Пирро 164, 279
 Лойола, Игнатий, св. 85, 87, 90–2, 334
 Локтев, Владимир 371
 Лоллио, Альберто 128
 Ломоносов, Михаил 260, 376
 Лонги, Пьетро 47, 281
 Лоредан, Альвизе 307, 311
 Лоредан, Антонио 245
 Лоредан, дож Леонардо 20
 Лоредан, семья 225, 248
 Лосев, Алексей 329, 348–9, 352
Лот 64
 Лотман, Юрий 385
 Лузи, Джозеф 320
 Лукомский, Георгий 291, 386
Луна 174, 330
 Львов, Николай 241, 292–4, 386
 Любищев, Александр 381
 Лютер, Мартин 88, 165, 166

 Маганца, Джованни Баттиста 268–9, 381
 Май, Эрнст 345
 Макиавелли, Никколо 229, 242, 367–8
 Максимилиан I Габсбург 19, 126
 Малер, Густав 72
 Малеспини, Орацио 373
 Малипьеро, Доменико 307
 Малкович, Джон 320

 Мандельштам, Осип 71, 118, 264, 281, 326, 329, 342–3, 374, 379, 386
 Маний Курий Дентат 335
 Манлии, древнеримский род 209
 Манн, Томас 379
 Мануций, Альд 320, 337
 Маньяско, Алессандро 206
Марк, св. 226
Марс 173, 200
 Мартиненго, Чельсо 351
 Марч, Лайонел 385
 Марчелло, семья 225
 Матфей, евангелист 107
 Маццини, Джузеппе 379
 Медичи, Джованни деи 84, 333
 Медичи, Екатерина 162
 Мейерхольд, Всеволод 153
 Мельников, Константин 79, 119, 297, 332, 384
 Меммо, семья 225
 Менелас, Адам 241
 Меншиков, Александр 290
Меркурий 63, 173
 Мерло-Понти, Морис 348
 Меруло, Клаудио 55
 Микелоцци, Микелоццо 299
 Микьели, семья 225, 321
 Милиция, Франческо 346, 357, 383
 Мильтон, Джон 300
Минерва 200, 283
Миньона 262
 Митрович, Бранко 381
 Модильяни, Амедео 281
 Молин, Джироламо 311
 Мольер, Жан-Батист 238
 Мольменти, Помпео 65, 319
 Монглан, Гарэн де 306
 Мондриан, Пит 101
 Монтеверди, Клаудио 281
 Монтень, Мишель де 59–60, 257, 336, 373, 376
 Монтескье, Шарль де 358
 Монфокон де Виллар, Никола 342
 Морозини, семья 225, 321
 Моцарт, Вольфганг-Амадеус 13, 176, 205, 239, 355, 376
 Мочениго, Андреа 321
 Мураро, Микеланджело 382
 Муратов, Павел 50, 52, 72, 123, 179, 231, 239, 302, 316, 319, 322, 329, 343, 356, 368, 373, 384, 387
 Муратори, Лудовико-Антонио 182, 312
 Муссолини, Бенито 314, 355

- Муцио, Джироламо 310
 Мюррей, Питер 327–8, 386
- Набоков, Владимир 239, 293
 Наваджеро, Андреа 317, 320
 Нацокина, Мария 386
 Неелов, Василий 290
Нептун 142, 173
 Нерон, Клавдий Август Германик 246
 Николай Кузанский 352–3, 380
 Николай V Парентучелли, Папа 311
 Николай Милостивец, св. 152
 Новалис 12, 306
 Норвич, Джон 307
 Нострадамус, Мишель 178
 Нума Помпилий 59, 89, 325, 334
 Ньютон, Исаак 343
- Оветт, Анри 308–9
 Овидий, Публий Назон 63, 67, 132, 139, 154, 327–8, 338, 346
Одиссей 90
Орфей 173, 335
Остап Бендер 361
- Павел III Фарнезе, Папа 351
 Павел, св. 152, 212
 Паллавичино, Пьетро Сфорца 236, 371–3
 Паллуккини, Родольфо 346
 Пальма Старший, Якопо 39, 219
Пан 184, 188
 Панофски, Эрвин 354, 357
Панталоне деи Бизоньози 328
 Парабоско, Джироламо 312, 351
 Парацельс 155
 Парменид Элейский 153
 Партечипацио, Анджело 225
 Партечипацио, Джустиниано 226
 Партечипацио, Орсо 226
 Патер, Уолтер 331
 Патрици, Франческо 299, 352, 387
 Патрици, Элизабетта 328
 Пачоли, фра Лука 117–8, 341
 Пеллозо, Анджело 365
 Перуджино, Пьетро 285
 Перуцци, Бальдассаре 27, 180, 299, 369
 Перцов, Петр 355
 Петр Великий 65, 290, 294, 386
 Петрарка, Франческо 26, 35, 234, 337, 362, 370
 Пизани, семья 23, 130, 311
 Пизон, Луций Кальпурний 240
 Пикколомини, Алессандро 373
- Пико делла Мирандола, Джованни 118, 171, 173, 343, 352–3
 Пипин Короткий 225
 Пифагор 65, 116–7, 264, 267, 341–3, 347, 349, 379, 381
 Платон 97, 100, 114–6, 154, 233, 264, 266–7, 310, 332, 342–3, 352, 354, 360, 379, 381
 Плиний Младший 240, 361
 Плифон, Георгий Гемист 171
 Плутарх Херонейский 59, 62, 89, 142, 209, 325, 334
 По, Эдгар 61, 327
 Пойяна, Бонифаций 83, 90, 95, 235, 370
 Пойяна, семья 305
 Полани, семья 225
Полифил 24
 Полициано, Анжело 300, 352
 Поло, Марко 226
Помона 66
 Помпеи, древнеримский род 209
 Помпонацци, Пьетро 347
 Понтано, Джованни 301
 Понтормо, Якопо 281
 Портогези, Паоло 377, 381
 Порфирий 329
 Потемкин, Григорий 133, 135, 321
 Поцца, Марко 367, 369
 Прац, Марио 232, 369
Приап 66
 Прокл Диадох 329
Прометей 66
 Пруст, Марсель 61
 Псевдо-Лонгин 366
 Пуппи, Лионелло 350
 Пушкин, Александр 13, 74–5, 176, 238–9, 258, 265, 302, 331, 355, 360–1, 372–3, 376, 371–2
 Пьеро делла Франческа 206, 285, 385
- Рабле, Франсуа 97, 104, 380
 Райт, Фрэнк Ллойд 102, 296, 339
 Рассел, Бертран 115, 155, 341, 348, 381
 Растрелли, Варфоломей 295
 Ратленд, Роджер Меннерс 361
 Рафаэль 180, 257, 279, 285, 299, 337, 360, 376, 381, 385
 Рахманинов, Сергей 281
 Ревзин, Григорий 358
 Рембрандт, Харменс ван Рейн 153
Ренье де Женн 306
 Репета, Марио 37, 88, 375
 Рескин, Джон 134–5, 345–6

- Рея 142, 173
 Ригор, Франсуа-Ксавьер 352, 363
 Ридольфи, Карло 63, 65–6, 327–8, 350
 Розенкранц и Гильденстерн 361
 Романо, Джулио 66, 106, 110, 279–80
 Росселлино, Бернардо 299
 Росси, фра Пио 373
 Россо Фьорентино 281
 Роу, Колин 339
 Румор, Себастьяно 307
 Руссо, Жан-Жак 367
 Рутилий Тавр Эмилиан Палладий 314
 Руцанте 345, 374
- Саграмозо, Лапо 364
 Сагрето, Джованни 46
 Салингуэрра да Эсте 229, 367
 Салтыков, Александр 387
 Салутати, Колуччо 353, 380
 Сангалло, Джулиано да 27, 299
 Санмикели, Микеле 23, 26, 231, 299, 368, 384
 Саннадзаро, Якопо 88, 129
 Сансовино, Франческо 328
 Сансовино, Якопо 23, 26–7, 299, 343
 Санудо, Марин 22, 306, 309, 317, 367–8
 Санудо, семья 225
 Сарачени, семья 305
 Сарпи, фра Паоло 311
Сатурн 66, 173
 Сгарби, Витторио 383
 Северянин, Игорь 257, 375
 Серафини, Луиджи 236
 Сервантес, Мигель де 84–5, 333–4
 Серлио, Себастиано 104–5, 299
Сеттембрини, Людовико 379
 Сикст IV делла Ровере, Папа 379
 Синявский, Андрей 239, 373
 Скалигер, Юлий Цезарь 357
 Скарпа, Карло 193
 Скорский, Ян 300
Смердяков 238
 Сократ 108, 157, 341
Солнце 67
 Соломон 202–3, 206
 Соранцо, Витторе 351
Сорбрин, король Венецианский 306
 Соун, Джон 79
София 283
 Софокл 143, 147, 347
 Сперони дельи Альваротти, Спероне 317, 351, 356
 Сталин, Иосиф 296
 Стампа, Гаспара 344
- Стюарт, Мария 178
 Суарец, Франсиско 107
 Суворов, Александр 321
 Сулла, Луций Корнелий 59
 Сципион Африканский 142
- Танзилло, Луиджи 334
 Тассо, Бернардо 359
 Тассо, Торквато 326, 357–9
Татьяна Ларина 239
 Тафури, Манфредо 311, 377
 Таэджио, Бартоломмео 367
 Тезауро, Эмануэле 266, 380
 Тейяр де Шарден, Пьер 155
 Теодорих Великий 314
 Теотокопулос, Мануэле 306
 Тереза Авильская, св. 178
 Терраньи, Джузеппе 339
 Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс 154
 Тибулл, Альбий 35, 38
 Тик, Людвиг 264, 379
 Тинторетто, Якопо 39, 153, 176, 305
 Тициан 39, 63, 175
 Томмазо, Никколо 317
 Траян, Марк Ульпий Нерва 50
 Триссино, Джан-Джорджо 9–11, 27, 28, 145, 161, 230, 241, 283, 304–5, 308, 316, 318, 321, 356–7, 368, 374, 377, 385
 Трубецкой, Евгений 277
 Туано, Арбо 324
Турандот 212
 Тургенев, Иван 367
 Тъене, семья 305
 Тьеполо, Джованни-Баттиста 179, 206, 247, 273, 369
 Тьеполо, Джандоменико 47, 273
 Тьеполо, семья 225
 Тэн, Ипполит 94, 336
 Тютчев, Федор 185, 355, 362
- Уайльд, Оскар 147, 155, 348, 384
 Урбан V де Гримоар, Папа 210
Уроборос 359, 387
Урсула, св. 245
 Успенский, Борис 376
- Фалес 154
 Фалиер, дож Марино 210
 Фалиер, семья 225
 Фальконетто, Джованни Мария 26
Фауст 173
Фазтон 66–7
 Фейербах, Людвиг 379

- Феогнид Мегарский 344
Филемон и Бавкида 64
 Филофей, инок 22
 Фичино, Марсилио 171, 173, 185, 343, 353, 354
 Флобер, Гюстав 215, 365
Флора 200
 Флоренский, Павел 134, 155, 348
 Фома Аквинский, св. 107, 155, 338, 343
 Форссман, Эрик 330, 384
 Фоскари, Антонио (Тончи) 321
 Фоскари, Ферико 320
 Фоскари, Франческо 47, 48, 320
 Франко, Баттиста 66
 Франко, Виктория 127
 Франциск I король Франции 126, 136, 144
 Франциск Ассизский, св. 176
 Фрейд, Зигмунд 362
 Фридрих II Гогенштауфен 307
 Фридрих I Гогенштауфен прозв. Барбаросса 307
 Фрик, Христофор 330
 Фриш, Макс 100, 337
 Фрундсберг, Георг фон 333
- Хармс, Даниил 273, 382
 Хаузер, Арнольд 280
 Хейзинга, Йохан 333
 Хемингуэй, Эрнест 319
Хирам 203
 Хлебников, Велемир 281
 Ходасевич, Владислав 12, 75, 306, 331, 347, 387
 Хокке, Густав Рене 280
 Холодковский, Николай 329, 336
- Царлино, Иосафат 55, 73, 330
 Цезарь, Гай Юлий 181
Церера 92, 133
 Цинциннат, Луций Квинций 224
 Цицерон 25, 152, 185, 258, 361–2
- Чаадаев, Петр 31, 282, 316, 385
 Челио, Гаспаре 339
 Чехов, Антон 45
 Шастель, Андрэ 279, 330, 383
- Шекспир, Вильям 145, 147, 148, 281, 347
 Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф фон 324
 Шервинский, Сергей 328, 346, 347
Шерлок Холмс 151
 Шефтсбери, Энтони Эшли Купер 358, 369
 Шехтель, Федор 60
Шива 325
 Шиллер, Фридрих фон 379
 Шкловский, Виктор 101, 338
 Шлегель, Фридрих фон 379
 Шлеммер, Оскар 324
 Шпеер, Альберт 113
 Шпенглер, Освальд 214, 330–1, 365
 Штейн, Шарлотта фон 378
 Штифтер, Адальберт 367
- Щуко, Владимир 295–6
- Эвгемер из Мессены 316
Эвридика 335
 Эккартсгаузен, Карл 364
 Эко, Умберто 330, 358
Элевтерида 24
 Эль Греко 206, 305–6
 Эмо, Андреа 156–7, 349
 Эмо, Леонардо 126–7, 136, 143
 Эмо, Леонардо–младший 127, 138, 344
 Эмо-Каподилиста, Леонардо 123–6
 Эмо-Каподилиста, семья 123, 136
 Эмпедокл из Акраганта 339
 Эразм Роттердамский 172, 300
 Эренмальм, Ларс Юхан 290
Эрот 143
 Эсте, Ипполит де 164
 Эццелино да Романо 229
- Юлий II, делла Ровере, Папа 19–20, 269, 307, 377, 381
 Юлий III Чокки дель Монте, Папа 164
 Юм, Дэвид 358
Юнона 66, 138, 141–2, 173, 200
Юпитер 138–41, 147
- Янус* 63, 70
Ярила 172

- Абсолют 13, 86, 97, 119-21, 129, 156, 231, 238, 254, 339, 358
 артодоксия 263-4, 377, 379
 архитектурные аномалии / нонсенсы / ересь / вольности Палладио 37, 69, 79, 81, 97, 102, 106, 110-2, 164-8, 182, 197, 215-6, 238, 278-9, 291, 301-2, 340, 343, 345-6, 353-5, 373, 376-8, 382-3
 античность и христианство 22-3, 149-53, 168-74, 261, 328-9, 352-3, 354
 аристократия / рыцарство / олигархат 17, 21-4, 36-7, 46, 49, 58-60, 66-7, 83-5, 88, 90-2, 95, 124-5, 131-2, 136, 161, 204, 208-13, 216-7, 219-20, 225, 229, 233, 296, 308-12, 318, 325, 334, 340, 366-7, 384
 аристократизм 154, 267, 329, 347, 356-7, 381
 архитектура как метафора / ребусы 69-72, 105, 109, 112, 132, 154-6, 167-9, 173, 201, 203, 232, 241, 261, 266, 276, 279, 283, 299, 324, 364, 366, 380
 астрология / астрономия 65, 149, 173-4, 354, 363
- бессмертие 12-3, 173, 185-6, 192, 263-4, 269, 348, 355, 362
 блажь 182, 236-7, 240-2, 256-7, 278-9
 Бог 30-1, 36, 63-8, 70-2, 85-7, 90-2, 107-8, 114-9, 149-54, 172-4, 190-2, 202-5, 215, 231-4, 241-2, 258, 260-1, 275, 313-4, 328-9, 341-3, 353-4, 364-5, 370-1, 380, 384, 385
- венецианская готика 23, 34, 38, 53, 79, 135, 213, 215, 228, 276, 312, 345-6
 венецианская религиозность 17-8, 23, 103-4, 311-2, 328, 349-54
 венецианский гуманизм 9-10, 18, 23-6, 31, 34-5, 37, 88-9, 128-9, 156-7, 166, 171, 182-92, 244-5, 258-9, 300-1, 310, 312, 314, 316-7, 335, 350-63, 367, 383
 венецианское политическое устройство, характер власти 38, 129, 233-4, 307-10, 322-3, 367-9
 Венеция как новый Рим 23-4, 38, 50-1, 311, 316
 власть красоты 177, 230-4, 282, 315, 354, 368-70, 379, 384
 вырождение здорового идеала виллы 35-7, 43, 215-7, 219, 281-4, 298, 317-20, 334
 высокое и низкое 32, 62, 154-5, 182, 261, 298, 344-5
- гармония 70, 73, 96, 119, 177, 191, 197, 231-4, 239, 256, 258, 263-7, 273, 329, 339, 343, 369-70, 375, 378-9
 гиллозонизм 154-5, 157, 170, 190-1, 267, 347-8, 380
 город vs деревня 27, 90-1, 129-30, 199, 215-6, 256, 355, 367, 375, 377
- диалектика свободы и закона 238-40, 299-302
 диалектика лжи и правды: искусство 236-9, 371-3
- европоцентризм 290-5, 311, 337, 374
 Елисейские поля 173, 185-6, 192, 258-9, 263, 268, 316, 359, 362-3, 370, 379
- жизнь на вилле 34-6, 44-7, 63, 88, 143-5, 185, 199, 215-9, 258-9, 317-8, 320, 360-1, 375
- замок vs вилла 24, 26, 92, 132-3, 228-34, 368
 здание как портрет заказчика / игра в античность 23-4, 92, 109, 113, 256, 304-5, 308-9, 312, 322-3, 333, 375
 Золотой век 13, 38, 128, 177, 187-8, 258, 294, 317, 362
- идиллии, литература и усадебная жизнь 44-7, 129, 185-6, 319, 335, 359, 361-2
 иезуиты 83-8, 178, 236, 334, 329, 352, 357, 371-3, 379
 иконография росписей вилл 62-3, 68, 89, 92, 94, 136-43, 145-50, 172-84, 186-8, 202-7, 224, 246-9, 273, 346, 369
 интриги геометрии / риторика пропорций 53-5, 69-73, 95-101, 108-9, 115-9, 131-3, 198, 200-1, 214, 231, 245, 264-8, 324, 329-30, 339-43, 356, 364, 379-80
 ирония / остроумие 81, 97, 200, 278-9, 339, 344-5, 380
 искусство как религия / сакральное пространство культуры 185-6, 258-9, 262-4, 268, 359, 361-3, 379
 искусство мудрого правления 18-9, 22, 37-8, 131, 227, 230-1, 298, 308-11, 363, 367-70
 искусство vs природа 235-40, 278
 история искусств 13, 150-3, 170, 176-9, 186, 236, 242, 258
- казус Палладио 12-3, 127-8, 298-302, 377
 камбрейская эпопея 19-20, 126, 136, 367
 кастовые браки 127, 138, 175, 200, 363-4
 классицизм / эстетика классицизма 58-63, 70, 181-3, 233, 236, 239-40, 262, 300-2, 304, 328-9, 334-5, 337-9, 344, 353, 356-9
 комедия дель арте 328, 345, 374
 консервативная революция Ренессанса / архаисты и новаторы 22-3, 95-6, 106, 112-7, 128, 280-1, 299-302, 304-5, 308-9, 311-2, 318, 340, 344, 379-80
 коррупция 67, 308, 328, 351
 красота и польза 27, 32, 34-5, 43, 261, 272, 282, 284, 298, 368, 384
 критика Палладио 55-6, 68, 134-5, 273-8, 281-2, 325, 345-6, 378, 383
- маньеризм 63, 110, 137, 239-41, 278-80, 284, 337-8, 383
 масонство 202-7, 355, 364
 меланхолия 74-5, 144, 249, 285, 328, 385-6
 меритократия 50-2, 67, 259, 322-3
 метафизика и физика времени 12-3, 124-5, 362
 метакимия 155-6, 348-9
 метод исследования 12, 33, 72, 78
 мироздание как архитектурное строение 118-9, 329, 343
 миф / нарратив / мифотворчество и реальность 13, 31, 67-9, 88-90, 124-5, 128, 132-3, 136, 138, 149-

- 53, 170-5, 182-8, 248, 261, 316-7, 331, 335, 342, 352, 354, 363, 369
 модули / матрицы / монтаж 9-11, 27-8, 70, 97, 101, 108, 245, 323, 337-9
 монархия vs республика 38, 50-2, 210, 226-32, 308, 310-1, 322-3, 361, 363
 музыка 60, 66, 72-3, 98-9, 132, 149, 184, 281, 324, 329-31, 333, 348-9
- новые гипотезы в палладиистике:
 – здания как конкретные метафоры: Фоскари 69-72; Пойяна 114-9; Эмо 132-3, 149, 155;
 Барбаро 165-74; церковь Сан Джорджо Маджоре 168-70, Темплетто 191; Корнаро 200-6;
 Бадозер 243-4; Ротонда 256, 260, 274, 279
 – две динамики фасадов Фоскари: танец 54-5 и зарождение храма 68-71
 – музыка на заднем фасаде виллы Фоскари 72-3
 – вилла Пойяна как самое сокровенное и футурологическое детище 81
 – световые нематериальные колонны виллы Пойяна 112-6
 – геометрические зарифмовки «калейдоскопа» на фасаде виллы Пойяна 108-9
 – заказчик фресок виллы Эмо 138
 – ключ к вилле Барбаро 187-8, 353-4
 – о конфликте Веронезе-Палладио 179-83, 356-60
 – объятия, когорты, театр на вилле Бадозер 241-3
 – о террасах Ротонды 270-2
 – взгляд сверху как главный ракурс и подсказка 54, 105, 172-3, 201-2, 260
 – портики с фронтонами как знак «заоблачности» венецианской власти 31, 314-5
 – ошибка эрудита как удача и двигатель культуры 28-31, 55, 130-1, 240, 301, 314-5
 – космическая серлиана 105
 – модификации единой пространственной типологии как следствие особенностей венецианского патрициата 323
 – идеосфера пространств 58-63, 261, 264, 267-9
 – ключ к философии Палладио: 154-7, 191, 242-3, 326, 37-9, 358-9
 – перифраз М. А. Булгакова из П. П. Муратова 179
 – аристотелизм Палладио / дедукция идеала от общего к частному 266-8
 – диалектика сакрализации жилья 376-8
 – архитектура, воспитательница добродетели 62
 – архитектура как хореография 54-5, 323-5
 – парадокс мёртвого языка и Возрождение 128, 130, 168-9, 300-2, 309, 312, 343, 352-3
 – Палладио и эстетика Торкватто Тассо 357-8
 – тео-геометрия 108-9, 114-9, 328-9, 341-3, 365, 379-80, 384
- ордер / порядок / порядочность / законность 60, 62, 93, 95-7, 199, 202, 228, 326-7, 369
 ордерная система 69, 95-7, 106, 112-5, 137, 192, 198-200, 214, 223, 295, 302, 329-30, 336, 338
 орнаментализм / декоративность 52, 61, 69, 95-6, 104, 107, 110, 164, 235, 238, 278, 285, 330, 336, 383
- «палладииво окно» 70-1, 101, 105, 108-9, 111
 панорама XVI века 103-4, 177-8
 пейзаж / ландшафт 39, 43-4, 83, 94, 102, 132-3, 135, 170, 183-4, 186, 274, 296, 339-40, 360
 платонизм 97, 114-6, 154-5, 171, 233, 264, 266-7, 282, 343, 354, 381
 поздние культуры / цитаты / центоны 35-6, 101, 104, 128, 206, 218, 337-9, 366
 праздность 35-6, 61-2, 199, 312-3, 318, 361-2
 простота 96, 103-8, 129-30, 132, 206, 233, 318, 340
- репрезентативность и функциональность 31-2, 34-8, 62, 129, 131, 223, 298
 риторика 37, 181, 264-7, 329, 352-4, 364, 380
 роль изобразительного искусства в христианской культуре 151-3
- священное земледелие / возвращение к земле / агрокультура как наука 19, 24-7, 31-8, 83, 88-92, 126, 128-31, 223, 226-9, 258, 261, 298, 308, 313-4, 316, 321, 333, 335, 367, 375
 симметрия 60, 232-3, 259, 271, 276-7, 369
 скромность vs роскошь 11, 59-65, 67, 95, 132, 325, 327, 328, 336
 современная архитектура: модернизм и постмодернизмы 79, 101-3, 106, 164, 193, 235, 240, 296, 324, 326, 331, 339-40, 345, 383-4
 спор о вкусе 181-2, 344, 357-60, 379
 средневековая органика vs античные каноны / модерн vs классицизм 60-2, 228, 294-5, 326
 статус архитектора 10, 13, 119, 283, 296, 305
- театр 45, 131-2, 153, 233-46, 264, 268, 283, 324, 360, 371-3, 374
 триада Витрувия 282, 329, 384
 Троица / триада 70, 328-9, 330-1
- феномен «открытой архитектуры» 33, 83, 94, 168, 228-34, 241, 368-70, 383
 философия пространства 57-63, 102, 129-31, 167-9, 172, 205, 214, 241-2, 261, 264, 267-8, 323, 324-5, 339, 376-78
 фехтование 83-7, 306, 324, 333-4
 фэншуй 62, 102, 327, 339-41
- храмовидность усадьбы 28-32, 34-5, 70-1, 258, 260-8, 282, 314-6, 376-80
 художник как миф и лицо века 12-3, 176-9, 373
- экономика / экономический кризис 18-9, 26, 88, 126, 298, 308
 экуменизм 166, 168-74, 279, 351-3
 эпигоны и педанты 103-4, 106, 280-1, 299-302
 эротический дискурс 45-6, 64-6, 100-1, 127, 138-43, 156, 217-8, 232-4, 244, 248-9, 320-2, 329, 344, 347-8, 369-70
 этикет 129, 219, 235-7, 229, 279, 309, 326, 340
- язык / эксперимент 9, 12, 28, 55, 69, 101-3, 106-13, 131, 203-4, 289, 299-301, 351, 352-3, 380
 язычество 130, 152-3, 169-74, 188, 291, 316, 352-3

- Библиотека св. Марка в Венеции 137
 Большой театр в Москве 293
 Борисоглебский собор в Торжке 293
 Букингемский дворец в Лондоне 297
 Вавилонская башня 203
 Вашингтон, город 255, 297
 Венеция, город 162, 312
 Версаль, дворец 44
 Вилла Адриана в Тиволи 105
 Вилла Ангарано 105
Вилла Бадозер 29, 95, 96, 127, 130, 223–49, 282, 293, 365, 382, 387
 Вилла Барбариго в Вальсанцибио под Падуей 318, 320
Вилла Барбаро 54, 161–88, 197, 243, 272, 278, 280, 290, 353–4, 359–1, 384
Вилла Вальмарана в Лизьери 33
 Вилла Вальмарана-аи-Нани в Виченце 247, 273
Вилла Вальмарана-Брессан 33, 105
 Вилла Витториале на Гарде 61
Вилла Годи-Малинберни 28, 33, 137, 346
 Вилла Да Скио под Виченцей 33, 369
 Вилла Джулия в Риме 164
 Вилла Джустиниан в Ронкаде 27
 Вилла д'Эсте в Тиволи 164
Вилла Кальдоньо 278, 280, 346
 Вилла Катайо под Падуей 346
Вилла Корнаро 34, 190, 297, 337, 364–5
Вилла Кьерикати в Ванчимульо 28, 54, 190, 297, 315
 Вилла Ланте под Римом 369
Вилла Пизани в Монтаньяне 29, 337
Вилла Пизани-Бонетти в Баньоло 28, 37, 69, 101–2, 105, 110, 129, 278
 Вилла Поджо-а-Кайяно под Флоренцией 27
Вилла Пойяна 79–119, 197, 235, 243, 261, 272, 332, 336
Вилла Пьевене в Лонедо 29, 33
Вилла Репета, проект 37
 Вилла Рокка Пизана 272
Вилла Ротонда 34, 190, 243, 253–85, 296, 320, 327, 365, 375–9, 381, 386
Вилла Сарачено 28, 33, 261
Вилла Серезо 33, 97, 105
 Вилла Соранцо в Тревилле 346
 Вилла Торниери в Виченце 33
 Вилла Трисино в Криколи 9, 28, 368, 385
Вилла Трисино в Меледо 241, 377
 Вилла Фарнезе в Капрароле 115, 360
 Вилла Фарнезина в Риме 369
 Вилла Форни-Черато 33, 105
Вилла Фоскари 29, 34, 43–75, 95, 97, 101, 105, 111, 124, 137, 149, 197, 243, 295, 320, 325, 337, 365, 383
Вилла Эмо 29, 37, 123–57, 170, 179, 197, 242, 282, 289, 320, 344, 346
 Вход на виллу Вальмарана-парк Сальви в Виченце 110
 Гараж Госплана в Москве 296
 «Гараж» в Парке Горького в Москве 102
 Дворец в Павловске 241
 Дворец дождей в Венеции 11, 34, 49, 137, 210, 226, 230, 320
 Дворец Теодориха, Равенна 314
 Дом Архитектурного общества в Москве 295
 Дом Маркова в Петербурге 296
 Дом Меншикова в Петербурге 290
 Дом на Моховой в Москве 295
 Дом Ростовых в Москве 293
 Дом-Улей в Москве 296
 Епископская вилла в Лувильяно под Падуей 26
 Здание Английского клуба в Москве 241
 Золотой дом Нерона 246
 Императорский дворец в Токио 297
 Институт молекулярной биологии в Москве 297
 Казанский собор в Петербурге 242
 Казина Пио в Ватикане 164
 Колизей 106, 197–8, 245
 Коллонада площади святого Петра в Риме 242
 Кремль в Москве 289
Кутол Кафедрального собора в Виченце 278
 Купол Флорентийского собора 265
Лоджия дель Капитаниато в Виченце 97, 166, 295, 336, 346, 383
 Ледяной дом в Петербурге 290

- Лувр в Париже 297
Монастырь Карита в Венеции 97, 245
Мост Риальто, проект 11, 290, 316
 Невские ворота в Петропавловской крепости в Петербурге 293
 Невский проспект в Петербурге 290–1
 Нимфей в Дженацано под Римом 82
 Ноев ковчег 203
 Особняк Рябушинского в Москве 58, 60
 Особняк Тарасова в Москве 295
Палаццо Антонини в Удине 97, 337
Палаццо Барбарано в Виченце 163
Палаццо Вальмарана в Виченце 97, 243, 278, 346, 383
Палаццо Кьерикати в Виченце 97, 278, 302, 337, 346, 383
 Палаццо Те в Мантуе 66
Палаццо Тьене-Бонин в Виченце 97, 98, 105, 110, 295
 Палаццо Фортуни в Венеции 61
 Палаццо Фоскари в Венеции 50, 276
 Палладиев мостик в Царском Селе 290
 Пантеон в Риме 189–90, 259–60, 262, 322
 Петропавловская крепость в Петербурге 293
 Помпеи, город 246
 Порт в Сочи 279
 Портик Октавии в Риме 190
 Рейхстаг в Берлине 297
 Ризница при церкви Сан Лоренцо во Флоренции 180
 Рим, город 10, 22–3, 28, 53, 57, 129, 161, 164, 257, 311–2, 322–3, 333, 337–8, 360, 371, 377, 379
 Римский Форум 142, 316
 Рынок Траяна в Риме 110
 Саграда Фамилия в Барселоне 326
 Санкт–Петербург, город 255, 290–1, 296
 Сикстинская Капелла в Ватикане 269
 Собор Василия Блаженного в Москве 52
 Собор Святого Петра в Риме 190
 Софийский собор в Царском селе 293
 Старая Ризница в соборе Санга
 Мария дель Фьоре, Флоренция 360
 Таврический дворец в Петербурге 293
 Таун-Холл в Бомбее 297
Театро Олимпико в Виченце 105, 242, 243, 305
Темплетто при вилле Барбаро 106, 189–93, 283
 Термы Диоклетиана в Риме 110, 337
 Термы Каракаллы в Риме 261
 Термы Тита в Риме 128
 Торжок, город 293
Трапезная при церкви Сан Джорджо в Венеции 106
 Увеселительный павильон в парке Екатерингоф в Петербурге 290
 Усадьба Бакуниных Прямухино 293
 Усадьба Брянчаниновых Покровское 293
 Усадьба Львовых Никольское–Черенчицы под Торжком 241
 Усадьба Набокова Рождественно 293
 Усадьба Столыпиных Середниково 293
 Фонтан Треви в Риме 205
 Фонтенбло, Королевский дворец 63
 Форт Читаделла в Антверпене 115
 Храм Весты в Риме 105
 Храм Геракла-Победителя в Тиволи 315
 Храм Клитумна в Сполето 53, 336
 Храм Митры в Гарни, Армения 323
 Храм Мужской Силы на Бычьем форуме в Риме 53, 323, 337
 Храм Света в Нюрнберге 113
 Храм Соломона 202, 203, 206
 Храм Элевтерииды 24
 Царское Село, парк 11
 Церковь Иль Джезу в Риме 168
Церковь Иль Реденторе в Венеции 106, 167, 189, 363, 383
 Церковь Мираколи в Венеции 79
Церковь Сан Джорджо Маджоре в Венеции 86, 106, 168, 316
 Церковь Сан Франческо делла Винья в Венеции 343
 Церковь Сант-Агостино в Риме 168
 Церковь Сант-Андреа в Мантуе 360
 Церковь Сант-Аполлинаре в Риме 168
 Церковь Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне 314
 Церковь Фрари в Венеции 79, 322
 Чизвик-хаус в Лондоне 255
 Эрехтейон в Афинах 323

курсивом выделены постройки Палладио



А Д Р Е С А И К О Н Т А К Т Ы

1. ВИЛЛА ФОСКАРИ

АДРЕС Via dei Turisti, 9
Malcontenta di Mira

ОТКРЫТА

С апреля по октябрь:
вт. и сб. 9.00–12.00.

В остальное время по
договоренности.

ТЕЛЕФОН +39 041 547 0012

Е-МАИЛ info@lamalcontenta.com

www.lamalcontenta.com



2. ВИЛЛА ПОЙЯНА

АДРЕС Via Castello, 43
Poiana Maggiore

ОТКРЫТА

С апреля по октябрь:
вт.-пт. 10.00–13.00 / 14.00–18.00
сб., вс. 10.00–18.00

В остальное время по
договоренности.

ТЕЛЕФОН +39 0444 898554

Е-МАИЛ info@villapoiana.it

www.villapoiana.it



3. ВИЛЛА ЭМО

АДРЕС Via Stazione, 5
Fanzolo di Vedelago

ОТКРЫТА

С мая по октябрь:
пн.-пт. 10.30–12.30 / 14.00–18.00
сб., вс. и праздники: 10.30–18.30

С ноября по апрель:
пн.-пт. 09.30–12.30 / 14.00–17.00
сб., вс. и праздники: 10.30–18.30

Закрывается: 1 января, 25 декабря,
31 декабря

ТЕЛЕФОН +39 0423 476334

Е-МАИЛ info@villaemo.tv.it

www.villaemo.org



4. ВИЛЛА БАРБАРО

АДРЕС Via Cornuda, 7
Maser, Treviso

ОТКРЫТА

С апреля по октябрь: вт.-сб.
10.00–18.00, вс. и праздники
11.00–18.00.

С ноября по март: сб., вс.
и праздники с 11.00 до 17.00.
Закрывается на Пасху и в период
с 12 декабря по 10 февраля.

На вилле есть бар и погреб, в котором можно произвести дегустацию производящихся при вилле вин, причем с комментариями винодела.

ТЕЛЕФОН +39 0423923004

E-MAIL info@villadimaser.it

www.villadimaser.it



5. ВИЛЛА КОРНАРО

АДРЕС Via Roma, 35
Piombo Dese

ОТКРЫТА

С мая по сентябрь:
только в сб. 15.30–18.00.
Группы свыше 10 человек —
по договоренности,
круглый год.

ТЕЛЕФОН +39 049 936 5017

[www.boglewood.com/palladio/
cornaro.html](http://www.boglewood.com/palladio/cornaro.html)



6. ВИЛЛА БАДОЭР

АДРЕС Via Giovanni Tasso, 3
Fratte Polesine

ОТКРЫТА

сб. и вс. 9.30–12.30 / 15.00–18.30
Бесплатные экскурсии
в 10.30 и 15.30 (для групп
заказывать заранее).

В остальное время
по договоренности.

ТЕЛЕФОН +39 0426 662304;

+39 366 3240619

E-MAIL: info@villabadoer.it
villabadoer.it



7. ВИЛЛА РОТОНДА

Полностью и официально
вилла Ротонда называется
вилла Альмерико-Капра-
Вальмарана (villa Almerico
Capra Valmarana) — по именам
владельцев. Ныне имение
графов Вальмарана.

До Ротонды можно доехать от
центра Виченцы на автобусе,
такси или прогуляться пешком
от Монте Берико. Прекрасный
вид на нее издали открывается
из окон монастыря при церкви
Богоматери Монте Берико (окна
эти расположены неподалеку
от трапезной, где висит «Пир
св. Григория-Папы», картина
Веронезе).

АДРЕС Via della Rotonda, 45

ОТКРЫТА

С 15 марта по 4 ноября:
вт.-вс. 10.00–12.00 / 15.00–18.00.
Интерьеры показывают только
по средам и субботам.

С ноября по март: с вт. по вс.
10.00–12.00 / 14.30–17.00

ТЕЛЕФОН +39 0444 321793

E-MAIL info@villalarotonda.it

www.villalarotonda.it



Научно-популярное иллюстрированное издание
Серия «Великие мастера»

Глеб Смирнов

Палладио

Семь философских путешествий

Издание второе, исправленное и дополненное