

Сергей Кавтарадзе

Барбаро и Аристотель. «Четыре причины» виллы в Мазере

Автор статьи рассматривает архитектуру, фрески и скульптурное оформление виллы в Мазере как части единой символично-аллегорической программы, вероятно, составленной одним из владельцев, ученым, дипломатом, историком, знатоком искусств и религиозным деятелем Даниеле Барбаро (1514–1570). Эта программа демонстрирует, как принадлежащее венецианским патрициям сельскохозяйственное предприятие вносит гармонию в *natura inculta*, преобразовывая ее в природу, возделанную, облагороженную человеком. При этом данный процесс виделся Барбаро, знатоку древнегреческой философии, протекающим в полном соответствии с учением Аристотеля о четырех причинах, а также с космологическими теориями Платона и пифагорейцев.

Ключевые слова:

Даниеле Барбаро, Палладио,
Веронезе,

вилла в Мазере,

Аристотель,

гармония.

Вилла в Мазере близ Тревизо, построенная около 1560 года, стоит в ряду самых известных построек Андреа Палладио. Ее популярности также способствуют интерьеры, расписанные великолепными фресками Паоло Кальяре, больше известного как Веронезе. Однако в одном ряду с этими громкими именами необходимо назвать еще одно — Даниеле Барбаро (1514–1570), выходца из благородной венецианской семьи, ученого, дипломата, историка, ценителя искусств и религиозного деятеля, издателя и комментатора «Десяти книг об архитектуре» Витрувия (1556, второе издание 1567), одного из заказчиков и, несомненно, автора общей концепции данного памятника.

Весьма вероятно, что архитектура, фрески и скульптурные украшения виллы в Мазере являются частями единой символической программы, хорошо продуманной Даниеле — одним из двух братьев Барбаро, взявшихся за перестройку родового поместья.

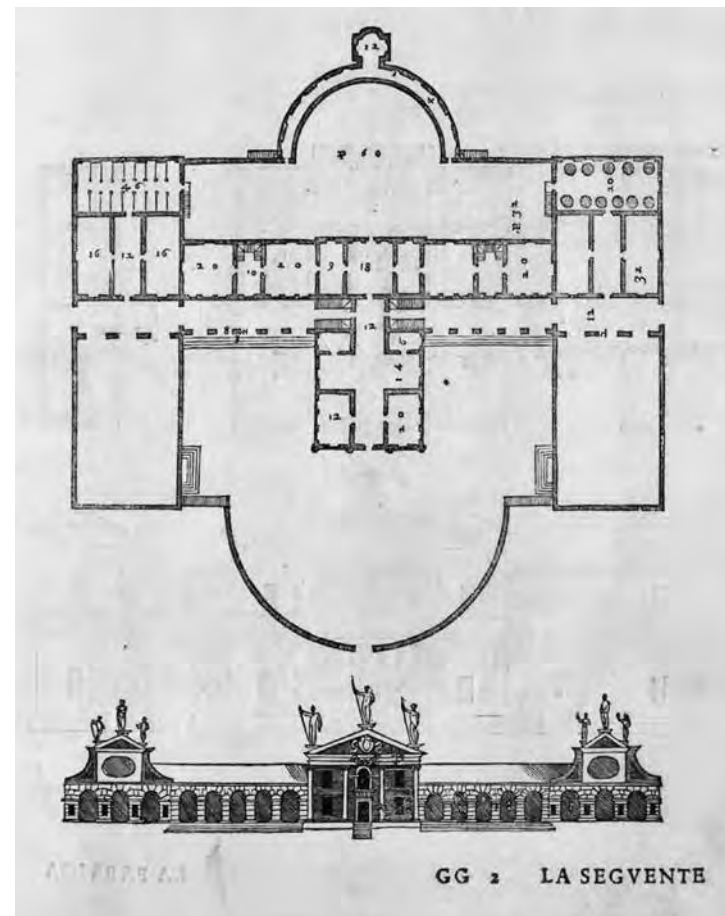
То, что виллу в Мазере следует рассматривать как подчиненный единой символично-аллегорической программе комплекс, показывает такой известный источник, как «Четыре книги об архитектуре» Андреа Палладио. Достаточно раскрыть соответствующую страницу данного труда и внимательно посмотреть сначала на чертеж фасада, а затем на план. (Ил. 1.) Эти проекции не во всем соответствуют друг другу, точнее, план включает в себя больше элементов. С фасада вилла выглядит симметричным, но не центрическим в плане сооружением. Однако на плане архитектор как будто пытался придать композиции более целостный, компактный и готовый вписаться в систему концентрических кругов характер, чем это можно увидеть в реальной постройке. Чтобы создать такое впечатление, он изобразил не только объемы здания, но и два дополнительных полукружия: фасад выходящего на задний двор нимфея и очертания низкой ограды (парапета), замыкающей площадь перед главным входом. Со времен Альберти получившаяся центрическая композиция — знак того, что здание встроено в конструкцию Универсума, в ту пору сферического и вполне гармонично устроенного.

Другую подсказку о том, как следует «читать» виллу в Мазере, Палладио, несомненно, дает в текстовом пояснении:

Следующая постройка находится в Мазере, поместье по соседству с Азоло, в Тревизанской области, и принадлежит братьям деи Барбары — преосвященнейшему патриарху аквилейскому и великолепному синьору Маркантонио. Та часть постройки, которая несколько выступает вперед, имеет два этажа. Пол верхнего находится на уровне заднего двора, где против дома в скале высечен фонтан с бесчисленными лепными и живописными украшениями. Источник этот образует прудик, служащий писциной, откуда вода по отдельным трубам стекает в кухню, а затем, оросив сады по правую и по левую сторону от дороги, которая, постепенно поднимаясь, ведет к дому, собирается в два бассейна для водопоя на общественной дороге, откуда, наконец, она снова по отдельным каналам орошает огород, весьма обширный и изобилующий прекрасными плодовыми деревьями и разными кустарниками [4, с. 53].

Тема водной стихии, начинающей бег у скромного источника и, напоив поля, устремляющейся к морским просторам, поддержана и изобразительными средствами. В скале, в конце заднего двора, устроен грот, влажный, со стенами, во вкусе маньеристов покрытыми наростами из стucca. В нем разместился Дух реки с сосудом, из которого и изливаются водяные струи¹. За спиной речного старца притаилась девочка с гусем — согласно общепризнанной атрибуции — Прозерпина, обеспечивающая смену времен года и, соответственно, плодородие. На своде грота рука Веронезе изобразила аллегию мира (антагониста войны). Пройдя цепочку бассейнов, напоив растения и животных, уже

1 Список работ, в которых так или иначе интерпретируются сюжеты и персонажи виллы Барбаро, чрезвычайно велик. Подробный историографический обзор данной темы приведен в диссертации Е. П. Игошиной. Поэтому, за исключением специально оговоренных случаев, мы будем пользоваться теми расшифровками, какие она указала в качестве новейших и наиболее достоверных. См.: Игошина Е. П. Проблемы живописной декорации венецианских вилл эпохи Возрождения: Вторая половина 16 в. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. Скульптуры Нимфея тракуются в соответствии со статьей: Kolb C. (ed. by Melissa Beck). The Sculptures on the Nymphaeum Hemicycle of the Villa Barbaro at Maser // *Artibus et Historiae*. Vol. 18. No. 35 (1997). Pp. 15–40. История толкования живописных сюжетов также подробно описана в статье: Reist I. J. Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro // *The Art Bulletin*. Vol. 67. No. 4 (Dec., 1985). Pp. 618–627.



1. Андреа Палладио. Вилла братьев Барбаро в Мазере. План, фасад
Иллюстрация из книги: *Palladio A. I quattro libri dell' architettura*. Venetia, 1570

со стороны главного фасада вода из источника, приветствуемая Нептуном, орошая поля имения Барбаро, устремляется к морю, к владениям сиятельнейшей Венеции.

Можно предположить, что течение воды задает вектор, следуя которому, легче понять и общую символическую программу виллы Барбаро.



2. Андреа Палладио (архитектор), А. Витториа и М. А. Барбаро (скульпторы). 1550–1560-е гг. Нимфей виллы Барбаро, Мазер

НИМФЕЙ

Вернемся к гроту. Унаследовав это владение, братья Барбаро решили построить новый дом на месте старого замка. Однако они не поместили его на вершине холма или, наоборот, на равнине, где был бы возможен популярный в эпоху Ренессанса и обычный для загородных построек Палладио круговой обход. Здание расположено на фоне гор на склоне покрытой хвойным лесом возвышенности. Грот — центральная часть нимфея, изогнутого полукругом портика под треугольным фронтоном. (Ил. 2.) Тема в общих чертах понятна: дикий мир получил оформление и теперь становится храмом природы. Поэтому здесь присутствуют треугольный фронтон и украшающие его букрании — черепа «принесенных в жертву» быков, символов сакральности, к чему в XVI веке относились вполне серьезно². Стоит подчеркнуть — нимфей и двор с бассейном перед ним не храм, посвященный природе, это сама природа, представленная храмом. По существу, здесь показана конструктивная схема Вселенной. Четыре атланта поддерживают мощный антаблемент, а с ним, несомненно, и небо. То, что у грота, то есть у отправной точки всей композиции, атланты еще молоды, а к краям нимфея успевают состариться, вероятно, указывает, что автор символично-аллегорической программы учитывал и временное измерение³.

Мир под сенью храма-нимфея полон борьбы и страстей и явно не гармоничен. В нишах под антаблементами, разделенные гротом,



3. Андреа Палладио. Вилла братьев Даниеле и Маркантонио Барбаро. Мазер. Общий вид

расположились парные персонажи, так или иначе связанные друг с другом в соответствующих мифах — когда телесной страстью (о любви тут говорить затруднительно), когда непримиримой враждой.

Первая пара — Гелиос и Афродита (Венера) — возможно, представлены здесь теми богами, к которым обращался в гимнах неоплатоник Прокл. Гелиоса он считал универсальным существом, объединившим в себе демиургическую силу Зевса, Аполлона и Солнца. Афродита же воспевалась им как даритель чистого света мудрости, любви и силы, а также крепкого здоровья. Вместе с тем здесь уместна и более приземленная трактовка: данные персонажи вряд ли оставались в добрых отношениях после того, как всевидящий возница солнечной колесницы застал богиню с Аресом (Марсом) и выдал неудачливых любовников обманутому мужу — Гефесту (Вулкану).

Следующие персонажи этого пантеона возвращают нас к теме воды. Бог морей Посейдон (Нептун) спас нимфу Амимону от посягательств похотливого сатира и сам возлег с ней — при ее согласии. Заодно, в ходе любовных игр, он, открыв источники, спас от засухи владения

2 Calder L. Classical Comments: Bucrania. URL: <http://blog.classicist.org/?p=6473#sthash.d8QQBdkN.dpuf> (дата обращения: 27.07.2015).

3 Традиция считает их автором Маркантонио Барбаро, работавшего под руководством Алессандро Витториа. См.: Laven P. J. Daniele Barbaro, Patriarch Elect of Aquileia. Ph.D. dissertation. University of London, 1957. P. 197. Об авторстве этих скульптур см. также: Kolb C. Op. cit. Pp. 28–33.

отца своей новой любовницы — аргосского царя Даная. История же Дианы и Актеона, в отличие от предыдущей, закончилась не вполне счастливо. Охотник, невольно оказавшийся в роли вуайериста, был превращен стыдливой богиней в оленя и разорван собственными собаками.

Не были гармоничными и отношения между Дионисом — сыном Зевса и Семелы (дочери Кадма и Гармонии, с которыми мы встретимся несколько позже) — и супругой Громовержца Герой, чьи образы воплощает четвертая пара. Юного бога приходилось прятать от гнева ревнивой богини. Впрочем, сойдясь вместе, эти персонажи обеспечивают урожайность возделанных полей.

Последние фигуры — властителя дикой природы Пана и схожей с ним обликом сатириессы, — кажется, опять избегают вражды, зато отсылают нас в мир оргиастической страсти и, вероятно, отвечают в данной системе символов за оплодотворяющую мощь.

О производительном потенциале природы также рассказывает и одиночная статуя на вершине фронтона — женская фигура, груди которой добрасывают тугие водяные струи до самого бассейна.

Находясь у нимфея, можно заметить еще одну черту символической программы виллы. Она, условно говоря, двухслойна. Там есть рассказ об устройстве мира в тот или иной момент (а оно, как мы увидим позже, показано в развитии), и есть повествование о людях, в этом мире живущих, и принятых меж ними правилах достойной жизни.

Мир неприрученной природы и неразрешенных конфликтов совсем не пугал семью Барбаро, по крайней мере до начала строительства виллы. Они и в нем чувствовали себя вполне комфортно. Герб Барбаро (кольцо на щите), украшающий тимпан фронтона нимфея, и геральдические знаки родственных семей — Каналь, Градениго, Джустиниан и Пизани [2, с. 129] — это символы присутствия их в этом, пока еще не обустроенном, Универсуме. Кроме того, трофеи в простенках между нишами напоминают о воинской славе дома. Ведь само имя Барбаро было заслужено бесстрашным предком еще в XII веке, в морских сражениях с «варварами» при Яффе и Тире. А позже другой знаменитый предок, защищавший Брешию, Франческо Барбаро, за доблесть был прозван Франческо Великим [15, р. 2].

Здесь же, в картушах на фронтоне, в строках итальянского поэта XIV века Фацио дельи Уберти, дан коллективный портрет благородных обитателей этого мира:

*Лики женщин нежные и красивые,
мужчины учтивы с изящными манерами,
знатоки оружия, лошадей и птиц.
И воздух каленый овевает
их лица спокойные и ясные,
в которых любовь, честь и богатство⁴.*

ЗДАНИЕ ВИЛЛЫ

Чертеж фасада здания виллы, размещенный в книге Палладио, так же как и план, отчасти дезориентирует человека, родившегося позже XVI века. Разглядывая его, можно подумать, что мы имеем дело с обычной классицистической композицией с тремя ризалитами под треугольными фронтонами, чем-то родственным восточной колоннаде Лувра или московской городской усадьбе. (Ил. 3.) Однако на самом деле главное здание (*casa del padrone*) задумано стоящим отдельно, вне образной связи со службами (*barchessa*). Оно значительно выступает вперед и, по существу, представляет собой кубовидный объем, причем треугольными фронтонами украшены все четыре стены. Иными словами, центральная часть композиции задумана как самостоятельное сооружение, родственное таким центрическим в плане постройкам, как, например, вилла Ротонда. Галереи, ведущие к флигелям, приставлены к нему нарочито грубо, с нарушением композиционной целостности боковых фасадов, как будто они специально должны показать, что это именно вспомогательные пристройки (в реальности покои хозяев расположены не только в главном здании, но и в них, на втором этаже за арками галерей).

Необходимо отметить, что прямая линия хозяйственных построек может иметь и смысловую нагрузку. Если посмотреть на план ансамбля

4 Этот примерный перевод сделан после консультаций с любезно согласившимися помочь А. П. Русу и Е. В. Шидловской. В оригинале:
*Volti di donne delicati e belli,
uomini accorti e tratti a gentilezza,
mastri in arme, in destriered in uccelli
e l'aere, temperato, e con chiarezza,
soavi e dolci venti vi disserra:
piend' amore, d'onore e di ricchezza.*
См.: Il Dittamondo di Fazio degli Uberti,... ridotto a buona lezione colle correzion... Milano: per Giovanni Silvestri, 1826. Pp. 236–237.

в целом, она окажется четкой границей, отделяющей территорию двора перед нимфеем, то есть зону, символизирующую невозделанную природу, от строго организованного партера и сельскохозяйственных угодий, простирающихся перед главным фасадом. Очевидно, в объеме господского дома, рассматриваемого как храм (об этом свидетельствует четырехколонный ионический портик), происходит некое таинство: *natura inculta* становится природой возделанной, усовершенствованной. За несколько десятилетий до того Альвизе Корнаро, стремясь привить аристократии вкус к земледелию и придать этому занятию возвышенно-религиозный характер, даже ввел в обиход специальный термин — *santa agricultura*⁵.

Зал Олимпа

Если начать «чтение» символической программы виллы от грота, то после двора перед нимфеем следует обратиться к так называемому Залу Олимпа («Салону»). Здесь впервые к воплощению общей программы подключаются фрески.

Прежде всего, стоит бросить прощальный взгляд на посланца дикой природы. Оглянувшись, в торцах анфилад можно увидеть две фигуры-обманки — как считается, ростовые портреты самого Веронезе (то есть его автопортрет) и дамы с веером, скорее всего, жены художника Елены Бадиле. Мужской персонаж (ил. 4) красуется в облачении охотника, с копьем в руке, рогом на поясе и беспокойными собаками у ног. Охота — уж точно мир *natura inculta*, более того, этому занятию вообще не подобало предаваться, живя на вилле⁶.

- 5 Benzoni G. Verso la santa agricultura: Alvise Cornaro, Ruzante, il Polesine / Atti del XXV Convegno di studi dell'Associazione culturale Minelliana. Rovigo: Minelliana, 2004; Дубова О.Б. Идеализация природы. URL: https://www.academia.edu/12405380/Идеализация_природы (дата обращения: 11.03.2016). Автор выражает благодарность Ольге Дубовой, давшей совет обратиться к фигуре Даниеля Барбаро и оказавшей помощь в подборе литературы, и Глебу Смирнову, консультировавшему по теме *santa agricultura*.
- 6 Ср.: «На вилле есть приют просвещенному правителю и мудрецу, гуманисту и литератору, просто любителю сельских досугов и философу, почитателю радостей уединения и восторга дружеских бесед единомышленников, наконец, гедонисту, вкушающему мирские радости любви и чревоугодия, но нет места охотнику. Вилла находится в стороне от охоты, даже если при ней имеется ухоженный охотничий парк. Она может быть связана с ним территориально, они могут принадлежать одному владельцу и одному общему «владению», но сама вилла всегда сторонится охотничьих забав». Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. Автор. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2008. С. 50.



4. Паоло Веронезе. Охотник (автопортрет?). 1560-е гг. Фреска Вилла Барбаро, Мазер

Росписи квадратного в плане зала под цилиндрическим сводом имитируют каркасное сооружение, пространственную структуру, как будто бы не огораживающую, как это пристало зодчеству, внутреннее пространство, а лишь структурирующую природное окружение, точнее — весь Универсум, включая его трансцендентные области. Этот же принцип — «дематериализация» стен, когда изображены лишь опоры, а помещение раскрыто в условную пейзажную среду, — сохраняется и в других комнатах.



5. Паоло Веронезе. Центральный софит так называемого Зала Олимпа. 1560-е гг. Фреска. Вилла Барбаро, Мазер



6. Паоло Веронезе. Лето и Осень 1560-е гг. Фреска Вилла Барбаро, Мазер



7. Паоло Веронезе. Зима и Весна 1560-е гг. Фреска Вилла Барбаро, Мазер

Нетрудно заметить, что росписи в целом демонстрируют ту схему устройства Вселенной, которая во времена Барбаро все еще считалась научно обоснованной, хотя уже и была атакована концепцией Коперника. Центральный восьмигранный софит рассказывает о том, что расположено за пределами нашего, с Землей в центре, мира, то есть за последней из небесных хрустальных сфер, несущей неподвижные звезды. Граница миров обозначена кольцом из знаков Зодиака (соответствующие созвездия относятся к самой дальней сфере) и компанией богов-олимпийцев, каждый из которых является и персонификацией одной из семи известных тогда планет (Венера, Аполлон, Марс, Юпитер, Сатурн, Диана и Меркурий). Боги приветствуют молодую особу в белых одеяниях, восседающую на драконе. (Ил. 5.)

Остальные росписи зала говорят об устройстве расположенного ближе к земле материального мира. По углам свода изображены фигуры, олицетворяющие четыре первоэлемента, из которых складываются все вещества: Кибела (земля), Нептун (вода), Юнона (воздух), Вулкан (огонь). Очевидно, на протяжении веков данная теория, предложенная когда-то Эмпедоклом и поддержанная пифагорейцами, вполне устраивала и архитекторов, и большинство ученых.

В люнетах свода две многофигурные композиции открывают нам, что жизнь природы под хрустальными куполами достаточно динамична и во времени подчинена определенному ритму. Одна из люнет, где были изображены Церера, Геракл-младенец, Вакх и нимфы, представляла Лето и Осень. (Ил. 6.) Другая, с Венерой, Вулканом, Прозерпиной и Орами, рассказывала о Зиме и Весне. (Ил. 7.)

Какова же роль, отведенная в этой весьма гармоничной и уравновешенной схеме центральной фигуре композиции? Исследователи до сих пор не пришли к единому мнению о том, кем является восседающая на крылатом драконе девушка. Начиная с 1833 года было высказано несколько предположений: Вечность, Бессмертие, Божественная Мудрость (*Sapientia Divina*), муза Талия, муза Урания, Аристодама (возлюбленная Асклепия), Божественная Любовь, Церера или Прозерпина. Дракон также в ряде исследований примерил на себя пару толкований, побывал, например, преобразившимся врачевателем и вольно истолкованной змеей, символом мудрости [2, с. 116, 117; 17, pp. 618–627]. Правомерно, однако, предположить, что заказчик и автор обратились к другому мифу — о Гармонии, супруге Кадма, дочери Венеры и Марса (точнее, Ареса и Афродиты). Согласно мифу, Кадм победил именно дракона, после чего Арес забрал убитого зверя на небо и обратил в созвездие. Так что полет Гармонии на драконе выглядит вполне логичным.

В поддержку данной версии говорит и то, что спускающуюся даму приветствуют, как и на свадьбе Кадма и Гармонии, олимпийские боги (правда, в отличие от мифа, не все, а только те, что представляют планеты). Наконец, если принять эту точку зрения, то получает объяснение и сюжет барельефа на главном фронте виллы. Там изображены оседлавшие дракона обнаженные фигуры — мужская и женская. Очевидно, это все те же Кадм и Гармония, отправляющиеся в «свадебное путешествие». Композиция повторяется дважды, зеркально, очевидно для того, чтобы каждый из братьев Барбаро имел возможность вести собственную гармоничную жизнь⁷.

Если данное предположение верно, то Гармония спускается в Зал Олимпа, чтобы помочь упорядочить земную жизнь. То есть росписи зала демонстрируют не уже установившееся совершенство Универсума, а, скорее, возможный процесс и средства гармонизации. Итак, если следовать заданному вектору, получается, что представленная на фасаде нимфея дикая природа должна быть окультурена, и это таинство (*santa agricultura*) проходит именно тут, под сводами Зала Олимпа. Иными словами, здесь мы встречаемся с чуждым современным экологами, но обыч-

7 Интересно, что Инге Джексон Рейст в своей статье также упоминает Гармонию, супругу Кадма (Reist I.J. Op. cit. P. 629), однако, увлеченная версией, что центральная фигура Зала Олимпа — это Божественная Любовь, без которой, согласно Эмпедоклу, невозможно взаимодействие четырех первоэлементов, отсылает ее на падуги сводов Зала Вакха.



8. Паоло Веронезе. Джустиниана Барбаро и кормилица. 1560-е гг. Фреска. Вилла Барбаро, Мазер

ным в эпоху Ренессанса убеждением, что всякая невозделанная природа в идеале должна быть преобразована в природу усовершенствованную.

Впрочем, одного лишь божественного вмешательства явно недостаточно, и люди, согласно этой концепции, также должны приложить усилия к тому, чтобы привести природу в надлежащий упорядоченный вид. Вероятно, с точки зрения Барбаро, на данной вилле эта обязанность ложится на членов его семьи, причем от них, как от людей благородных, не ждут физического труда. Между небом и землей, за балюстрадой второго яруса, разместились жена Маркантонио Барбаро, красавица Джустиниана, их младший сын и, как полагает большинство исследователей, кормилица. (Ил. 8.) На противоположной стене изображены

старшие дети — Франческо и Альморо. Интересна архитектура, в которой они оказались. Судя по форме, витые колонны — это столбы Соломонова храма, универсального символа мудрости [20, р. 15–23]. Наверное, по мысли Даниеле Барбаро, именно мудрость венецианских нобилей должна способствовать преобразованию природы из дикой в возделанную. Впрочем, судя по фрескам, молодые Барбаро в тот момент были еще не вполне готовы к данной миссии, хотя один из них и занят чтением. По крайней мере, центральную часть соответствующего фрагмента заняла проказливая обезьянка, скорее всего, как и на Востоке, символ пока еще не дисциплинированного ума.

Тема усовершенствования мира, причем во взаимодействии божественных, природных и человеческих сил, многие годы интересовала Даниеле Барбаро. Уже в двадцать два года в упомянутой выше беседе об ораторском искусстве (*Della eloquenza*) он представляет спор трех персонажей: Природы, Искусства и Души. Природа и Искусство дискутировали у него в не самой дружелюбной манере. Природа утверждала, что Искусство, по существу, занимается плагиатом, лишь подражая ей — Nature, в то время как Искусство парировало теми аргументами, что, во-первых, оно своим трудолюбием приумножает в общем-то небогатое природное наследие, и что, во-вторых, хотя Искусство и является дочерью Природы, последняя, в свою очередь, — дитя могущественного, мудрого и доброго Создателя, так что подлинным творцом является именно он [15, р. 197; 16, р. 675]. Третья сторона — Душа, согласно Барбаро, также выступала на стороне Искусства. Автор диалога полагал, что в Душе присутствует не только человеческое, но и божественное начало. А это, рассуждая логически, делало занятого искусством человека исполнителем не только собственной, но и Божией воли [16, р. 685].

О взаимодействии Искусства (на этот раз представленного архитектором), Природы и Божественного разума, Барбаро рассуждал и позже, в комментариях к Витрувию:

Далее следует относящееся к материи, но, прежде чем материя будет расположена и подготовлена, следует вспомнить, что разум человеческий несовершенен и не может сравниться с божественным разумом, материя же, как говорится, глуха, и рука расходится с замыслом искусства. Поэтому, приступая к строительству, архитектор должен подражать природной действующей причине, которая творит лишь в меру своих возможностей; так должен по-



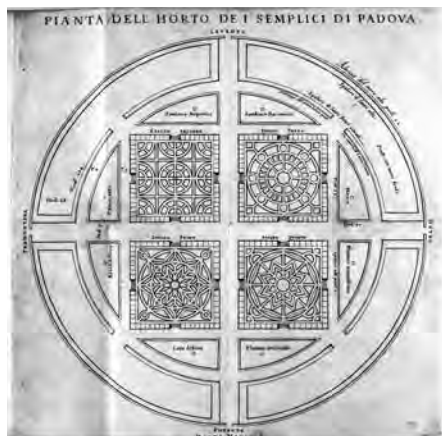
9–11. Паоло Веронезе. *Музыкантши с лирой, виолой и тамбурином*. 1560-е гг. Фреска. Вилла Барбаро, Мазер

ступать и архитектор в отношении строительства и расходов, и так как природа на вещи более совершенные, видимо, тратит больше времени и усердия, то и архитектор должен хорошенько все обдумать и, чтобы быть более уверенным в успехе строительства, начинать с рисунка и модели, выслушивая даже менее опытных людей; охладив пыл и заставив его уступить место рассудку, он будет подражать природе, не действующей вопреки своей причине... [1, с. 36].

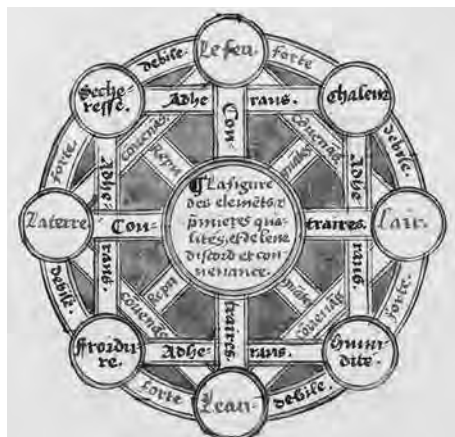
Итак, тема Зала Олимпа — это действующие силы, во власти которых — усовершенствование до того вольной природы. Очевидно, результаты работы этих сил должны быть представлены далее.

КРЕСТОВЫЙ ВЕСТИБЮЛЬ

Если продолжить движение в оговоренном направлении, то из Зала Олимпа мы попадем в необычное помещение, имеющее в плане форму креста. Оно также богато расписано, но, к сожалению, о целостной программе здесь судить трудно, так как в XVIII веке пространство было разделено на несколько помещений, при этом часть фресок заменена



12. План ботанического сада в Падуе. Иллюстрация из книги Джакомо Антонио Кортусо: Cortuso J. A. L'Orto dei semplici di Padoua, oue si vede primieramente la forma di tutta la pianta con le sue misure... Venetia, 1591



13. Оронсе Фине. Схема взаимодействия первоэлементов (тетрад). Миниатюра из рукописного издания: Fine O. Le sphere de monde: proprement dicte Cosmographie, 1549. MS Typ 57. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

картинами религиозного содержания. Соответственно, то, что мы можем видеть сегодня, — отчасти плод реставрации XIX столетия. Кроме того, остается неясным, были ли вообще когда-то здесь расписаны своды.

К счастью, все восемь фигур прекрасных музыкантш кисти Веронезе остались неповрежденными. (Ил. 9, 10, 11.) В девушках с музыкальными инструментами исследователи чаще всего видят муз — покровительниц искусств и наук. Правда, поскольку фигур только восемь, девяную сторонникам этой версии приходится искать в других комнатах. Как уже говорилось, многие называли музой оседлавшую дракона девушку в Зале Олимпа, другие полагали, что это музыкантша в Зале Вакха. Однако можно предложить еще одну гипотезу: восемь музицирующих девушек вполне могут олицетворять звуки вращающихся восьми небесных сфер, в существовании которых в те века никто не сомневался.

Вспомним историю, подробно проанализированную Рудольфом Виттковером [21, pp. 102–107]. В 1534 году архитектору Якопо Сансовино была заказана постройка церкви Сан-Франческо делла Винья в Вене-

ции. Вероятно, первоначальные эскизы не удовлетворили дожа Андреа Гритти, и он поручил «экспертизу» проекта францисканскому монаху Франческо Джорджи — философу, математику и знатоку Каббалы, автору трактата «О гармонии мира». Эксперт написал меморандум, в котором предлагал, например, доработать план здания так, чтобы он укладывался в систему простых пропорций числового ряда 9 : 18 : 27, где $9 : 18 = 1/2$ и $18 : 27 = 2/3$. Смысл идеи был в том, что здание как будто уподоблялось струнному музыкальному инструменту, ведь если струну зажать посередине, то интервал между звуком свободной струны и зажатой будет октавой, а если отмерить две трети — квинтой. Таким образом, по мысли теоретика, мог быть достигнут консонанс между постройкой и той неслышной божественной музыкой, которую, согласно пифагорейцам, издавал хрусталь вращающихся небесных сфер (в эпоху Даниеле Барбаро и даже в первой половине XVII века это было еще вполне авторитетное учение). Соответственно, и достижение гармонии собственного произведения со всей, тогда еще относительно компактной, Вселенной являлось одной из главных задач всякого творческого человека, в особенности архитектора. Ренессанс пришел к этому благодаря возвращению (после перипатетических увлечений Средних веков) интереса к Платону и его учению о Едином (прежде всего воспринятому гуманистами через диалог «Тимей»). Ощущение собственной «встроенности» в Универсум и себя в нем как имманентной части мира — отличительная черта мышления ренессансного человека. Из этого же следовало и чувство зависимости от любых, в том числе весьма отдаленных, событий, например тех, что происходили в мире звезд и планет, и, как обратное, вера в то, что действия отдельного творца — зодчего, скульптора или художника — могут либо нарушить, либо приумножить гармонию целой Вселенной.

Сам Барбаро, надо полагать, не просто думал, но и чувствовал именно так, ведь этому соответствовал весь его жизненный опыт. Вспомним, что в Падуе, где прошли студенческие годы молодого Даниеле, зал Дворца правосудия был расписан фресками с изображением зодиакальных созвездий. В ходе процесса судья вставал под той частью композиции, которой соответствовала текущая дата календаря. Считалось, что это поможет вынесению справедливого решения. И речь здесь не о простом суеверии — скорее, о чувстве единства людей и звезд, когда неправильная позиция по отношению к последним могла физически повлиять на поиск справедливого решения. Несколько позже сам Даниеле Барбаро принял участие в создании еще одного «инструмента»,

связывающего мир земной с Единым Платона. Под его руководством был устроен падуанский ботанический сад, согласно М. Гуаццо, составленный из «основных геометрических фигур, то есть круга — самого главного среди них и способного произвести все другие фигуры, в котором квадрат делится на четыре меньших квадрата и к внешним сторонам этих квадратов примыкают еще и треугольники»⁸. Каждому из лечебных растений, привезенных из разных стран, полагалось собственное место в этой геометрической системе, поскольку Универсум целостен и связи малых рукотворных схем с общей схемой Творения неразрывны. (Ил. 12.)

Вилла в Мазере также наглядно связана с Космосом. На фасадах флигелей, там, где размещены голубятни, расположены два циферблата — обычного гномона и аналемматических часов — устройства, показывающего, в каком из зодиакальных созвездий находится в данный день солнце. Барбаро был отличным астрономом, он сам изготавливал инструменты для наблюдений. Множество страниц комментариев, там, где они сопровождают руководство Витрувия к разметке солнечных часов, отданы астрономическим таблицам. Барбаро, правда, не верил в предсказания по звездам, однако явно не сомневался в их связи с тем, что над и под ними. Учение о Едином никак не противоречило его интуициям. Впрочем, в «Комментариях» к Витрувию Барбаро и сам засвидетельствовал, что принимает теорию пифагорейцев:

Музыканты, по причинам, которые будут выяснены в пятой книге, не пожелали пользоваться наименованиями, принятыми для отношений в арифметике, и вместо выражения дупла [2:1] употребляют название дианасон (октава. — С. К.), вместо сесквипальтера [3:2] — дианпенте (квинта. — С. К.) и вместо сесквигитерции [4:3] — диатессарон (кварта. — С. К.); итак, если голосам надлежит быть созвучными, то есть доходить до слуха приятно соединенными и слитными, то между высокими и низкими должно быть пропорциональное расстояние, и то же самое необходимо в согласии звезд и планет, дабы они в полном согласии, действительно и мощно, слали вниз свои влияния [1, с. 25].

Да и в плане виллы в Мазере Виттковер нашел тот же принцип пропорционирования, который когда-то был рекомендован Франческо Джорджи для церкви святого Франциска на Виноградниках [21, р. 135].

Стоит отметить, что история с этой церковью и меморандумом Франческо Джорджи должна была быть хорошо известна и даже близка Даниеле Барбаро. Много лет его семья покровительствовала этому храму. Вероятно, и заказ на пристройку к зданию фасада Палладио получил благодаря его содействию [7, р. 280]. Барбаро даже был похоронен рядом с этой церковью — согласно завещанию, не в фамильной гробнице, а как простой францисканец, прямо в земле, в неукрашенном деревянном гробу, с камнем вместо подушки под головой [7, р. 281].

Нужно, однако, отметить, что в звучание, тем более гармоничное, небесных сфер не верил почитаемый Барбаро Аристотель. В девятой главе второй книги трактата «О небе» он, скорее, даже посмеивался над этим предположением, утверждая, что такие огромные тела, как светила, двигаясь с большой скоростью сквозь воздух, производили бы не божественную музыку, а страшный шум⁹.

И все-таки трудно спорить, что дух гармонии и покоя присутствует в образах данного зала. Противоречия оставлены в прошлом, битвы выиграны, виктории венчают всякого, оказавшегося под арками, а боевые знамена, алебарды и пики мирно покоятся в углу.

ЧЕТЫРЕ КОМНАТЫ

Перед тем как обратиться к четырем оставшимся помещениям из тех, что расписаны Веронезе, стоит на время вернуться в Зал Олимпа. Во-первых, минуя его, можно попасть в две комнаты, обычно называемые Залом Собаки и Залом Светильника. Во-вторых, здесь необходимо еще раз обратиться к фрескам на своде.

-
- 8 Guazzo M. *Historie di tutti i fatti degni di memoria nel mondo...* Venezia, 1546. Цит. по: Козлова С. И. Ренессансный сад Италии и его предшественники // Сад: Символы. Метафоры. Аллегии. Сб. статей/Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 168.
- 9 Очевидно и то обстоятельство, что одна из «музыкантш» играет на тамбурине, не вполне совпадает с космологическим учением Пифагора. Однако вряд ли это смущало составителей символично-аллегорических программ в XVI веке. Ударные инструменты вполне могли исполнять сакральные функции. Кроме того, наряду с гармонией безусловной ценностью для устройства Вселенной был ритм. Так, например, «Паломница» драматурга Джироламо Баргальи (см.: Bargagli G. *La Pellegrina*. Siena: Nella Stamperia di Luca Bonetti, 1589), написанная к свадьбе Фердинанда Медичи и Кристины Лотарингской, начиналась с интермедии «Гармония сфер», а заканчивалась темой «Аполлон и Вакх посылают гармонию и ритм» (*La discesa d' Apollo e Vacciocol Ritmo e l' Armonia*). Данный пример подсказан автору профессором Л. В. Кириллиной.

Как убедительно показала Инге Джексон Рейст, аллегории Земли, Воды, Воздуха и Огня встроены здесь в крестообразную композицию — тетрадь — аналогичную тем, что были популярны в ту эпоху в книгах об устройстве мира (ил. 13), например, в издании *Dererum natura* Исидора Сивильского (1472) или *Protomathesis* Оронсе Фине (1532). Даниеле Барбаро и сам рисовал подобные схемы, его рисунок к рукописи «Комментария к Десяти книгам...» хранится в Библиотеке Марчиана в Венеции [17, с. 621–622].

Однако традиционная схема на вилле в Мазере несколько изменена. Обычный тетрадь представляет собой сочетание двух вписанных в октагон квадратов. Углы одного из них отданы первоэлементам. Второго же — «Качествам», эти первоэлементы образующим (то есть Сухость и Холод формируют Землю, Холод и Влажность — Воду, Влажность и Тепло — Воздух, Тепло и Сухость — Огонь). Здесь же в изображениях конструкций свода вместо Качеств вмонтированы имитации камней, открывающих совершенно иную тему. Смысл изображенных на них фигур отчасти очевиден — там, где атрибутом является колесо, узнается Фортуна; Амур с луком и стрелами — разумеется, Любовь; дама с рогом изобилия — Изобилие и есть (с кадуцеем в руке она часто трактуется как аллегория Счастья).

Несколько сложнее с четвертой женщиной, богатой грудным молоком. Рейст и Игошина соглашаются с традиционным мнением, что это Плодородие [17, с. 630; 2, с. 119]. Однако изображения таких «кормилиц» имели и другие значения. В «Иконологии» Чезаре Рипа (1593), например, струи молока, кормящие щенят, истекают из груди Щедроты.

Однако наиболее оправданной представляется версия, что это Милосердие, в том образе, каким его показал Орацио Самаччини (1532–1577) в картине «Аллегория Псалма Давидова», позже воспроизведенной на гравюре Агостино Карраччи. (Ил. 14.) Тема милосердия должна была быть близкой Даниеле Барбаро, члену Братства Милосердия в Венеции (патронировавшего строительство Скуола Нуова ди Санта Мария делла Мизерикордия; Барбаро даже упомянул эту организацию в своем завещании, оставив десять дукатов [7, с. 280]). И, между прочим, в «Комментарии к Десяти книгам...», посвященном, казалось бы, совершенно иным проблемам, мы встречаем следующие слова:

Так вот, благосклонный читатель, так как я не стремлюсь к наградам, достигающим без труда, и не хочу, пребывая в праздности,



14. Агостино Карраччи. *Милосердие и Истина* (по картине Орацио Самаччини *Аллегория Псалма Давидова*). 1579. Гравюра по металлу. 27,5 × 21,5. Альбертина, Вена



15. Аньоло Бронзино. *Аллегория счастья*. 1564. Медь, масло. 40 × 30. Галерея Уффици, Флоренция

обогащаться чужим добром, я по праву требую от тебя благодарности: мы рождены человеками, а человечности нашей от природы свойственно проявлять себя в отношении других, ибо мы живем для других и друг другу помогаем [1, с. 7].

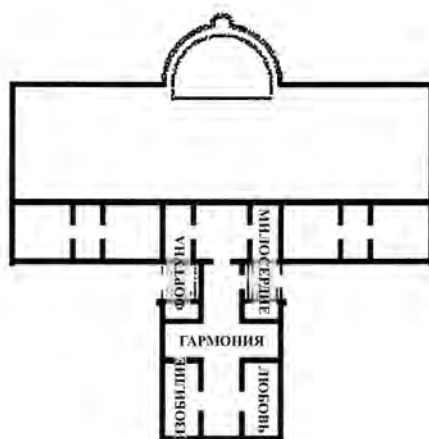
Можно предположить, что данные аллегории расположены в каком-то продуманном порядке. По крайней мере, есть что-то верное в том, что Любовь расположилась между Воздухом и Огнем, Фортуна — между Воздухом и Водой, а Изобилие — между Водой и Землей. Вероятно, здесь мы имеем дело с какой-то этической теорией, скорее всего, рецептом счастливой во всех отношениях жизни от Даниеле Барбаро. По крайней мере, подобный набор из различных «ингредиентов»,



16. Схема расположения аллегорических изображений в софите Зала Олимпа

частью сходных, — Счастье, Изобилие, Фортуна, Правосудие, Благоразумие и Слава — можно увидеть на картине «Аллегория Счастья» Аньоло Бронзино (1503–1572) в Галерее Уффици. (Ил. 15.)

Встроенность этих олицетворений в некую схему-тетрадь, как мы полагаем, дает подсказку к правильному пониманию смысла росписей четырех малых залов. Обычно их рассматривают отдельно друг от друга. Действительно, в два из них, как уже говорилось, можно попасть из Зала Олимпа, тогда как в два других — из Крестового вестибюля. Но если принять, что их физическое расположение может не вполне совпадать с символическим, нетрудно предположить, что они являются частью единой системы. Данные комнаты заполняют собой пространства в углах положенного в основание плана креста, то есть являются элементами большого тетрада. При этом, как будто подсказывая такое прочтение, Залы Собаки и Светильника перекрыты такими же и так же ориентированными цилиндрическими сводами, как Залы Вакха и Суда Любви. Иными словами, получается, что росписи четырех залов воплощают и развивают программу, предсказанную «камеями», изображенными в Зале Олимпа¹⁰. (Ил. 16, 17.)



17. Символично-аллегорическая трактовка плана *casa del padrone* виллы Барбаро как большого тетрада

Таким образом, мы видим повторение схемы, уже знакомой по дворику с нимфеем. Крестовый вестибюль демонстрирует порядок в предоставленной нам Вселенной, на этот раз абсолютно гармонизированный, а окружающие его малые помещения раскрывают секреты достойной этой гармонии жизни. Автору программы она, очевидно, представляется избавленной от борьбы и потрясений. Поэтому фрески вряд ли изображают отрицательные, но поучительные примеры: ведь если следовать изображенным наставлениям, все гарантированно будет хорошо. Недаром же колесо Фортуны на «камее» в Зале Олимпа сломано и уже не сможет провернуться.

Зал Собаки (на самом деле — Зал Фортуны) вообще показывает, что теперь Удача оставила свой переменчивый нрав и верно оберегает взятое под покровительство семейство Барбаро. Сидя на шаре, она останавливает готовое разрушить гармонию Честолюбие, а вооруженная ножом фигура Обмана вообще повержено сидит в углу и не помышляет уже причинить какой-либо вред. Ниже, в пядугах свода, все также складывается вполне благополучно. История спасает подчиненную сферу знания от разрушительного влияния времени, то есть от Сатурна; а вдохновляемая Фортуной Судьба коронует даже того, кто, казалось, проспал выпавший шанс на удачу. (Ил. 18.)

В расположенном напротив помещении (Зал Светильника) главной героиней оказывается Милосердие, вместе с Верой сопровождающее в вечность смертного старика. Ниже разумные силы также оберегают человеческую жизнь от опрометчивых действий. Добродетель буквально обуздывает Страсть, а Благоразумие увещевает Силу. (Ил. 19.)

Соответствуют схеме, заданной «камеями» Зала Олимпа, и оставшиеся комнаты. Цикл фресок, где Вакх под звуки лиры да браччо, усыпившей Морфея, угощает вином домашних покровителей Ларов, тогда как изображенные ниже Церера и Плутон обеспечивают необходимую для урожайности смену времен года, а Аполлон и кормящая Купидона Венера отвечают за плодородие, — явно трактуется как раскрывающий тему изобилия. Монохромные изображения покровительницы домашнего очага Весты и оберегающих домашнее хозяйство Пенатов, расположенные над камином, а также поселенные над дверным прое-

10 Совпадение тематики некоторых «камей» с росписями целых помещений отмечено в работе Е.П. Игошиной [2, с. 123, 126].

мом Гений и Фавн дополняют тему, как бы уточняя, что такое изобилие должно обеспечиваться именно семейным хозяйством Барбаро.

Наконец, «камея» с изображением Купидона точно указывает на героиню последнего зала, Любовь. Традиционная трактовка сюжета — «Суд любви» — сейчас скорректирована: это, скорее, апология «Любви супружеской». Гименей, Юнона и Венера благосклонно взирают на путти, осыпающих цветами новобрачных, в то время как усердный слуга уже готовит им упряжь (скорее всего, чтобы супруги тянули воз семьи в одной упряжке). Вероятно, сам Даниеле Барбаро, будучи монахом-францисканцем, не считал эту тему для себя актуальной, зато его брату Маркантонио счастье в супружестве было далеко не безразлично. (Ил. 20.)

УЧЕНИЕ О ЧЕТЫРЕХ ПРИЧИНАХ

Однако что же заставило автора символично-аллегорической программы виллы повторять одну и ту же тему в разных залах, причем сначала как будто в сжатом виде, а потом — развернуто? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, вспомним, что с точки зрения философских предпочтений Венеция несколько отличалась от других центров ренессансной культуры. Как известно, сам феномен Возрождения во многом обусловлен обращением к неоплатонизму, точнее даже, к самому Платону, а также к поддержанному им учению пифагорейцев. Однако университет в Падуе, где, как правило, получали образование молодые венецианцы из благородных семей, и в XV, и в XVI веке оставался верен Аристотелю, причем в той утонченной и углубленной традиции, которую сохранили для мира арабские ученые.

Что же касается самого Даниеле Барбаро, то он не просто, как большинство людей его круга, был знаком с трудами Стагирита, но изучил их самым тщательным образом. Быть знатоками творчества античного философа — это одна из добрых традиций его семьи. Если верить «Демонологии колдунов» Жана Бодена, двоюродный дед Даниеле, Эрмолао Барбаро, друг Пико делла Мирандола, однажды даже вызвал дьявола, чтобы спросить у него, что Аристотель подразумевал под энтелехией [11, с. 62]. Собственно, программа виллы Барбаро, как будет показано ниже, как раз и раскрывает значение этого термина — «актуальность, осуществленную цель, действительность»¹¹. Даниеле с энтузиазмом продолжил дело своего знаменитого предка. Он отредактировал и издал его труды — комментарий к «Риторике» (1544) и *Compendium scientiae*



18. Паоло Веронезе. Росписи Зала Собаки (Фортуны). 1560-е гг. Фреска Вилла Барбаро, Мазер



19. Паоло Веронезе. Росписи Зала Светильника (Милосердия) 1560-е гг. Фреска Вилла Барбаро, Мазер

naturalis (1545), а также написал собственное сочинение, *Exquisite in Porphyrium Commentationes* (1542) — анализ труда Порфирия «Исагор», посвященного аристотелевым категориям и традиционно публиковавшегося в качестве предисловия к «Органону» [8, с. 229].

То, что Аристотель глубоко повлиял на мировоззрение Барбаро, хорошо заметно и в наиболее важном для нас труде — «Комментарии к Десяти книгам...»¹². Однако теоретическими трактатами дело не ограничилось. Свое понимание перипатетической философии, прежде всего учения о четырех причинах, Даниеле Барбаро постарался перенести и на символично-аллегорическую программу конкретного художественного произведения, то есть виллы в Мазере.

11 Э. Р. Энтелехия // Энциклопедический словарь. В 86 т. СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1904. Т. XLа. С. 855.

12 Глубокий анализ некоторых аспектов влияния перипатетической философии на теоретические взгляды Барбаро дан в работе: Mitrovic B. Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura // The Sixteenth Century Journal. Vol. 29. No. 3 (Autumn, 1998). Pp. 667–688.



20. Паоло Веронезе. Росписи Зала Суда Любви (Любви супружеской). 1560-е гг. Фреска Вилла Барбаро, Мазер

Вспомним, в чем состояла мысль Стагирита, для чего обратимся к его же любимому примеру — медной статуе. В данном предмете легко различимы две категории — материя, из которой она отлита, и форма, приданная операцией отливки. При этом слово «форма» (μορφή) философ понимает несколько иначе, чем современные искусствоведы. По смыслу оно, скорее, ближе к платоновскому εἶδος или к немецкому *Gestalt*, то есть речь идет не просто об очертаниях, но и о смысле, о том, что делает для нас предмет узнаваемым в качестве «статуи».

Но еще сложнее Аристотелево понимание «материи». Ясно, что медь, из которой создана статуя, реально существует. Однако мы не можем видеть «просто медь», без какого-либо, говоря современным языком, «форм-фактора». До того как стать статуей, медь, вероятно, имела форму слитка. Еще раньше — была медной рудой. Но просто медью без формы она не была никогда. Таким образом, по мысли греческого философа, материя (исключая интеллигибельную «первую матерью», из которой созданы четыре первоэлемента — Земля, Вода, Воздух и Огонь) не может существовать сама по себе, не воплотившись в ту или иную форму, то есть не получив какой-то смысл и не став таким образом частью реальности. Впрочем, Аристотель считал, что и без формы материя присутствует в этом мире, так как не может возникнуть из ничего. Но это присутствие в возможности. Иначе говоря, медь, лишенная формы, — это возможность медного слитка или возможность медной статуи.

Однако взгляд на телесный мир как состоящий из материи и формы — лишь часть физической теории древнего мыслителя. Его видение мира вообще в корне отличалось от современного, унаследованного от позитивизма XIX века. Аристотеля больше интересовало не *знание* о реальности как таковой, но ее *понимание*; не каков объект как он есть, а в чем причина и смысл его появления. Это привело к созданию теории, требующей умения абстрагироваться от привычных представлений об объективном мире, то есть к учению о четырех причинах. Как уже говорилось, причинами появления какого-либо объекта, с его точки зрения, неизбежно должны явиться материя, то есть то, из чего он делается, и форма, то есть то, что делает объект тем, чем он становится. Однако этого недостаточно. Еще одной причиной должна стать какая-то действующая сила (например, как в случае с медной статуей, работа скульптора-отливщика), которая придает материи нужную форму. Наконец, необходимой причиной является цель, ради которой все эти становления объекта происходят. Таким образом, всякий предмет реального мира Аристотель и его последователи видели не просто как данность, но как след действия целых четырех факторов. Очевидно, многие столетия ученые люди отличались от простецов прежде всего тем, что, вслед за Аристотелем, видели не просто предметы, но историю и смысл их возникновения; а также могли заставить собственный ум рассматривать четыре не близких друг другу понятия — материю, действующую причину, форму и цель — как элементы одного логического ряда.

Всякое здание, по Стагириту, — тоже результат взаимодействия четырех причин. Материя — это материал, дерево или кирпич; действующая причина — деятельность архитектора и строителя (но только если они работают по заранее разработанному плану); форма — собственно форма здания; цель — его появление и функционирование. Конечно, для Барбаро было естественным принять эту теорию. Думается, он даже не слишком стремился пропагандировать ее, шифруя в символических формах. Скорее, она для него была естественным способом мышления, он просто видел мир и все сущее в нем именно так.

Естественная наука есть познание причин и начал всех перечисленных вещей. Основоположителем ее для нас был Аристотель, который изложил ее стройно и с удивительной ученостью», — написал он в «Комментарии к Десяти книгам...» [1, с. 21]. И далее: «Знание есть не что иное, как постижение действий по их причинам; всякое действие производится кем-нибудь, из чего-нибудь, тем или иным образом или формой. Тот, кто действует, называется действующей причиной (agente); то, из чего делается, называется материей или подлежащим; то, к чему направляются, именуется целью; то, что завершает или делает завершенным в бытии и облике, называется формой; итак, главных причин не более четырех, и хорошо понимать и знать может только тот, кто постигнет эти причины [1, с. 36].

Стоит отметить, что комментарии Барбаро к первой книге Витрувия вообще несколько отличаются от других, более «прикладных», разъяснений следующих разделов. Здесь он как будто трактует древнего автора «анагогически», так, как сам Витрувий явно не имел в виду, пользуется его авторитетом, чтобы утвердить и поддержать уважение к Стагириту. Возможно, он считал это полезным в эпоху доминирования платонизма. То, что это умение видеть причины Барбаро стремился перенести в практическую плоскость, в частности в мир искусства и архитектуры, где «рассматривал архитектуру не как существующую гармоничную композицию, но как гармонию становящуюся, наподобие музыки», отметил еще автор его самой полной биографии П. Дж. Лавен [15, с. 401, 517]. Этот исследователь, правда, почему-то не верил, что вилла в Мазере могла быть задумана в соответствии с единой символическо-аллегорической программой.

Вместе с тем если принять представленные здесь трактовки смыслов, то общий замысел становится здесь вполне очевидным. Композиция виллы Барбаро — это последовательно представленные причины общего практического результата.

Нимфей и дворик перед ним — это материя, *natura inculta*, то, что еще ждет работы над собой. При этом, вероятно, «работы над собой» ждут и обитатели этого несовершенного мира, занятые войнами, охотой и прекрасными женщинами, но не защищенные от пагубного влияния пороков и страстей. Здесь же стоит добавить, что тему первой причины в данном случае можно развить, трактуя совсем уж «бесформенный» хвойный лесок за нимфеем как Аристотелеву «первую материю».

Следующий этап — Зал Олимпа рассказывает нам не столько об установившейся структуре мироздания, сколько о действующих причинах, трудами которых в несовершенный и полный противоречий мир будет привнесена гармония:

Действующих причин существует три: божественная, естественная и художественная, то есть бог, природа и человек [1, с. 15].

В «Комментариях к Витрувию» Даниеле Барбаро достаточно подробно описывает их сотрудничество и порядок работы:

Искусство, насколько может, подражает природе, и это происходит потому, что принцип искусства, то есть человеческий ум, имеет большое сходство с принципом, движущим природу, то есть с божественным разумом; из сходства качеств и принципов вытекает сходство действий, которое мы и назовем подражанием. Это подражание можно наблюдать в каждом искусстве, но более всего в том, которое является судьей и учителем всех искусств. Итак, в занятиях искусством мы будем подражать природе. Естественные вещи слагаются из различных и разнообразных начал, и в них можно усмотреть три момента: первый — то, из чего они сделаны и порождены, это есть материя; второй — то, что эту материю делает законченной и совершенной, и это называется формой; третий момент есть то целое, которое получается из сочетания первых двух. Подобное же наблюдение человеческий ум делает относительно вещей, изобретенных и упорядочиваемых мышлением, и потому он и в архитектуре различает форму, материю и сочетание их в произ-

ведении и, подражая природе, благодаря кроющемуся в нем скрытому качеству, от вещей менее совершенных постоянно восходит к более совершенным [1, с. 36].

Далее, комплекс из Крестового вестибюля и «тетрада» Залов Фортуны, Милосердия, Любви и Изобилия — это, очевидно, те идеальные формы, которые, во имя достижения цели, должны принять как сама природа, так и образ жизни ее благородных обитателей. «Итак, образовав архитектора, то есть сделав его достойной причиной стольких произведений, Витрувий трактует здесь о форме, ибо, поскольку сама материя неподвижна и несовершенна, из нее нельзя создать ничего без совершенства и формы...» [1, с. 27].

Ну а цель как последнюю причину мы легко найдем на просторах перед главным фасадом виллы, где нас, вероятно довольные получившимся результатом, вновь приветствуют олимпийские боги и другие мифологические персонажи: Марс и Минерва, Вулкан и Венера, Юпитер и Юнона в качестве вольно стоящих статуй, и Вакх, Церера, Харон, Флора, Диана, Меркурий, Венера и Аполлон как обитатели ниш на фасадах флигелей. Цель — это *santa agricultura*, природа, возделанная умелыми и старательными работниками под присмотром благородной семьи Барбаро, поля и виноградники, приносящие доход, чрезвычайно важный с тех пор, как в Венецианской республике стала снижаться прибыль от морской торговли¹³ [15, р. 13, 14].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рудольф Виттковер остроумно отметил, что метод мышления Даниеле Барбаро демонстрирует выучку перипатетика, тогда как сами мысли часто платонические [21, р. 67]. Такой эклектизм был очевиден и современникам этого мыслителя. Так, по свидетельству Пьетро Аретино, посол герцога Урбинского граф Джан Якопо Леонарди писал, что сочинения Барбаро содержат аргументы Аристотеля, идеи Платона, заповеди Сократа, новации Гомера, искусство Цицерона и мысли Святого Августина [15, р. 50].

¹³ Говоря о цели, Барбаро не ограничивается учением Аристотеля и добавляет к нему теорию Галена, добавившего к «базовым» категориям Стагирита собственные: «Итак, человек рассуждает, то есть прилагает принцип к цели при помощи средства...» [1, с. 13].

Как и другие философы того времени, например Маркантонио Генуя и Бернардино Донато [15, р. 25], Барбаро прежде всего стремился примирить традиции академиков и перипатетиков. Однако художественное решение виллы в Мазере свидетельствует, что он не мог игнорировать и набиравшие тогда силу теории натурфилософов. По крайней мере, учение одного из них, Бернардино Телезио (1509–1588), в 1535 году получившего докторскую степень именно в университете Падуи, никак не могло оказаться вне зоны его внимания. И, разумеется, как член семьи покровителей церкви Сан-Франческо ин Винколи в Венеции, он не мог не знать не только о космологических концепциях пифагорейцев, но и об идеях, изложенных по этому поводу ученым-монахом Франческо Джорджи.

Очевидно, Даниеле Барбаро был дипломатом не только по должности, но и по призванию. Задуманная им символическая программа виллы в Мазере должна была показать пути к примирению соперничающих друг с другом философских учений. Более того, он, вероятно, считал долгом таких же, как он, благородных людей и данный им мир перестроить в царство Гармонии, где разрешены все конфликты и побеждены пороки.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Барбаро Д. Комментарий к Десяти книгам об архитектуре Витрувия. С приложением трактата Джузеппе Сальвиати о способе точного вычерчивания ионийской волюты / Пер. А. И. Венедиктова, В. П. Зубова и Ф. А. Петровского. Вступит. ст. и примеч. В. П. Зубова. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1938.
2. Игошина Е. П. Проблемы живописной декорации венецианских вилл эпохи Возрождения: вторая половина 16 в. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005.
3. Козлова С. И. Ренессансный сад Италии и его предшественники // Сад: Символы. Метафоры. Аллегии. Сб. статей / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2010.
4. Палладио А. Четыре книги об архитектуре, в коих, после краткого трактата о пяти ордерах и наставлений наиболее необходимых для строительства, трактуются о частных домах, дорогах, мостах, площадях, ксистерях и храмах. В 2 томах / В пер. акад. архитектуры И. В. Жолтовского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936.

5. Тучков И. И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2008.
6. Benzoni G. Verso la santa agricoltura: Alvise Cornaro, Ruzante, il Polesine // Atti del XXV Convegno di studi dell'Associazione cultural Minelliana. Rovigo: Minelliana, 2004.
7. Boucher B. Last will of Daniele Barbaro // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 42. 1979.
8. Cellauo L. Daniele Barbaro and Vitruvius: The Architectural Theory of a Renaissance Humanist and Patron Author(s) // Papers of the British School at Rome. Vol. 72. 2004.
9. Cocke R. Veronese and Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 35 (1972). Pp. 226–246.
10. Coffin D. R. The Villa in the Life of Renaissance Rome. Princeton, 1979.
11. Graf A. Satan, Beelzebub, Luzifer – Der Teufel in der Kunst. New York: Parkstone International, 2009.
12. Hoffman Ch. The Villa Barbaro: An Integration of Theatrical Concepts in Search of Absolute Illusion and Spatial Unification // Colgate Academic Review. Vol. 9, Spring 2011. Pp. 218–271.
13. Kolb C. (ed. by Melissa Beck). The Sculptures on the Nymphaeum Hemicycle of the Villa Barbaro at Maser // Artibuset Historiae. Vol. 18. No. 35 (1997). Pp. 15–33; 35–40.
14. Lanz O. A Veronese Portrait of Daniele Barbaro // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 55. No. 317 (Aug., 1929). Pp. 88–93.
15. Laven P. J. Daniele Barbaro, patriarch elect of Aquileia, with special reference to his circle of scholars and to his literary achievement. Thesis submitted for Ph. D. degree in History. University of London, 1957.
16. Mitrovic B. Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura // The Sixteenth Century Journal. Vol. 29. No. 3 (Autumn, 1998).
17. Reist I. J. Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro // The Art Bulletin. Vol. 67. No. 4 (Dec., 1985). Pp. 614–635.
18. Rupprecht B. L'iconologia nella villa veneta // Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. X, 1968. Pp. 229–240.
19. Rupprecht B. Villa: zur Geschichte eines Ideas // Probleme der Kunstwissenschaft, II, 1966. Pp. 210–250.

20. Stewart J. D. Rome, Venice, Mantua, London: Form and meaning in the "Solomonic" column, from Veronese to George Vertue // The British Art Journal. Vol. 8. No. 3 (Winter 2007/8).
21. Wittkower R. Architectural Principles in the Age of Humanism. New York; London: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.