



Палладио — последний грандиозный обморок классической архитектуры. Он, ведая или не ведая, сделал с ней то, чего не сделали его именитые и не менее талантливые современники: изучив античный ордер (Палладио много бродил по Европе), он практически применил его так, что только очень вышколенный в семи свободных искусствах глаз смог бы отличить в XVI веке «греку» от «ренессанса». О первой знали, о второй догадывались. Только Джорджо Вазари, тонко рефлексировавший современник, попытался назвать то, что мы ныне знаем под именем ренессанс, Ренессансом. Люсьен Февр считает прародителем термина Возрождение Жюль Мишле, но тонкость в том, что Вазари произнес это слово по-итальянски — *rinascita*, Мишле по-французски — *renaissance*, и в транскрипции прижилось второе (впрочем, Эрвин Панофский приписывает открытие «Renaissance» Пьеру Белону, французскому натуралисту и путешественнику первой половины XVI века). Здесь не место выяснять терминологические приоритеты: важно, что во время итальянского Ренессанса уже многие догадывались, что работают в эпоху, по духу близкую к тому, от чего давно ушли, но по форме близкую к тому, к чему хочется вернуться: древние Эллада и Рим. Причем, это была античность не столько эллинская, сколько прагматически римская. Именно в римской архитектуре, как мы нынче понимаем, архитекторы научили форму выполнять функции, ей не свойственные: например, лгать самым постыдным, поскольку выразительным, образом. Ну, представьте, кто-то остроумный выдумал арку, снабдил ею римский Колизей (*Колоссей*), и не смог остановиться: то ли открытие столь завлекло изобретателя в материал, то ли невиданность изобретения стала пред автором, как неодолимая творческая стена. Впрочем, судить о правдивости или лживости трудно, но аккуратные греки такого себе не позволяли: колонна должна быть сложена из мрамора, и нести нагрузку серьезно, без профессиональных ужимок и каверз авторского самолюбия. Недаром миф об Атланте (в связи с яблоками вечной молодости в Саду Гесперид) был столь популярен, что под резцом мастера из школы Фидия даже обрел визуальную констатацию в одной из метоп Парфенона. Атлант держит тяжесть, и зритель верит, что ему тяжело.

Конечно, утверждая, что Андреа ди Пьетро ди Падова, по прозвищу Палладио

(данному его учителем Джанджорджо Триссино, переводят — «потрясающий», как прозвище Платона — «плечистый»), сделал нечто, отличное от *greque*, мы невольно погрешаем против истины: грамотный глаз и тогда, в XVI веке, и нынче, конечно же, различает Палладио от не-Палладио, то есть «подлинные ценности» эллинской архитектурной формы от мнимых ценностей архитектурной формы времен Адриана и Аполлодора Дамасского. Недаром маленький тосканский город Виченца называют городом Палладио. Вовсе не потому, что Палладио, научившись лепить форму наподобие греко-римской (тогдашний заказчик едва ли мог разбираться в таких тонкостях: это Винкельман, «эстетическая собака», в начале XVIII века разъяснил), делал ее «по вкусу», который был в пору времени, — но потому, что идея классического витала в воздухе.

Искусство становится классическим, когда поднимается над национальным, и если для эллинов классика была отрефлектирована в эпоху эллинизма и мелкими пташечками разлетелась по территории Балкан, попав на Пелопоннес, то для феодально обмундированных итальянцев позднего средневековья (зрелого Возрождения) классика слилась в единое целое как общий тип мировоззрения: архитектурная форма очень точно отразила этот исторический путь. Положа руку на сердце, нужно заметить, что в вековом промежутке между Ospedale della Madonna dell'Orto (Дом Подкидышей) Филиппо Брунеллески и колоннадными портиками вилл Андреа Палладио архитектурная практика сделала огромный скачок от средневекового мировосприятия к ренессансному. Возродили «идею человека» — возродили римскую архитектурную идею.

Палладио, будто повитуха, стоял у эйдетического родильного кресла, только вместо жуткого акушерского инструмента у него в руках были линейка и циркуль, которыми и вырисовывался абрис классической ренессансной архитектуры: колонна, симметрия, лад и порядок. Эти лад и порядок корневым образом отличались от лада и порядка Брунеллески. Да так, что античные «срываются гроба шагать четверкою своих дубовых ножек» (Маяковский). У спиногорбого флорентинского мастера лад и порядок были похожи на пеленки, которыми оборачивали народившегося, у вичентинского гения — на ритмичную рубку скульптурной формы: ранневозрожденческая идея сменилась зреловозрожденческим трудом. Если прародитель классического ордера после классики — Брунеллески — видел в нем одну из форм архитектурной декорации, то есть выступал как с успехом пробующий силы фантазер, то завершитель классического ордера после классики — Палладио — уверенно обосновал его применение, и с чувством пользовался этим обоснованием. Неважно, что его трактат «Четыре книги об архитектуре», то есть о непременно ордерной архитектуре, увидел свет после смерти автора, — важно, что он является автором цельной традиции, задавшей тон ее ходу [1] на пару столетий и тем самым усомнившей талантливую находчивость последующих архитекторов. Вот почему Палладио есть обморок классической архитектуры. Архитектурный организм, выдуманный Палладио, бродил по Европе, попирая геологическое время, никак не призраком окаменелых пространственных отвлеченностей: занимая землю, он нагромождал настоящий камень, этот «импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий» (О. Манделштам).

*Вместе с идеями Палладио шагом его тяжелых колонн в архитектуру Европы, уставшую от готики, вступала уверенность в завтрашнем, надежность и незыблемость. Недаром Иниго Джонс очаровал палладианским чтением античности Британию, где "Палладио" оказалось больше, чем в самой Италии: ордер был прочитан как манифест устойчивости — на площадях, в гуле монотонно-пластичных, но серо-холодных ансамблей.*

Палладио создал нержавеющую метафору, упростив целую художественную систему до размеров школьной азбуки. В классицизме стена понимается тектонически: верхняя часть давит на нижнюю, внутри нее трудятся силы тяжести, и эти невидные отношения передаются логическими фигурами ордера. От этих сил, средневековыми привидениями живущих внутри стены, ордерная декорация получает мощь и силу, они будто перешагивают из стены в пристенную колонну, наполняя ее материальностью и пластикой. Палладио обращался не к римлянам, где ордер лгал чаще, чем говорил правду, он глядел на мраморы эллинов, где всё было голой правдой. В эклектических зданиях раннего Возрождения, где стена — рисунок гусиным пером, тектонические силы не могли перетекать в простоволосый фасадный декор, и молчали, ожидая, когда в сознании зодчего проявится античное стремление к правде материала. Ордер Палладио если и метафора, то метафора тектоники, Дантова метафора; декор Альберти и Росселино — метафора римского лукавства, перенесенная на лукавую ухмылку двуличного Петрарки, кровожадных Борджиа, ростовщичество и геральдическую спесь.

Президент Французской академии, теоретик и историк архитектуры Антуан Катремер де Кенси писал про Палладио в начале XIX века: "он как будто задался целью показать, что все разумное в формах и пропорциях древней архитектуры годится для всякой эпохи и для всякой страны, с теми изменениями, которых не отвергали бы и сами строители древности. Он как бы поставил себе задачу сделать не то, что уже было сделано ими, но то, что они должны были бы сделать и сделали бы, конечно, если бы, возвратясь к жизни, стали работать для наших жилищ. Отсюда проистекает вполне свободное, легкое и находчивое применение ими планов, линий и украшений античности во всех родах архитектуры, к которым обращался его талант". Читаешь будто искусствоведом написанный некролог. Если исторический приговор Катремера де Кенси и верен, то в главном: как показывает творчество Палладио, он действительно стремился сделать в своем XVI веке то, что эллины и римляне не успели в силу разных обстоятельств сделать в свои века. Это был величественно непоправимый на территории Европы XVII–XIX веков ступор, в который было поставлено архитектурное творчество тех, на снисхождение или — не приведи, Господи, — понимание которых Палладио и не рассчитывал: упиваясь гармонией формологических сфер, он кивал на старину. Его архитектурные формы так же восходят к греко-римской античности, как козлиная песнь (*tragos*) — к греческой трагедии: становленческие промежутки оказались значимыми. Но подлинное искусство всегда самоочевидно. Он разузнал ордерную микстуру эллинов и римлян, подумал немного, "построил по ней" (народу понравилось) и записал рецепт.

"Четыре книги об архитектуре" (1580) — рецептурный справочник, дневник,

живот архитектора, — как поваренная книга Елены Молоховец для господских гастрономических целей. Архитекторы черпали из нее, не будучи в силах сами понять, что нужно делать, когда сахар барокко растворился в кофе географических открытий, а готика покрылась зеленой патиной выцветающих витражей. Британец Иниго Джонс через сорок лет привез эту книгу на север, россиянин Николай Львов, музыкант, стихотворец и масон, через сто лет перевел ее на европейском востоке. Затем срисовывал и переделывал на «вологодской почве» Палладиевы рецепты под вкусы заимствованного вместе с французским языком классицизма. Если в самом слове «творчество» заложено представление о том, что появляется заново, внеитальянское палладианство, окаймленное березками или вязами, питаюсь из других художественных истоков, творило совсем заново, — на чистом листе оставляя собственный архитектурный рецепт.

*Если бы Палладио знал о произведенном своим творчеством эффекте, то, будучи честным человеком, должен был бы пустить пулю в лоб (впрочем, я не помню, из чего стреляли в эпоху Возрождения): ведь неловко быть образцом, а ответственность в этом случае каждый раз навязывается человеку обществом извне.*

Наиболее выразительным объектом, выстроенным по проекту Палладио, конечно же, является вилла Ротонда («Капра Вальмарана») близ Виченцы, хотя в самом городе он выстроил дюжину частных дворцов. Архитектор придумал Ротонду около 1567 года для кардинала Паоло Альмерико, строили ее долго, в 1580-м Палладио умирает, и работу в 1591-м заканчивает Винченцо Скамоцци — уже для Марио Капро (кардинал к тому времени тоже умер). Почему, собственно, «Ротонда»? Потому что симметрична, потому что в пейзаже (среди виноградников), потому что единофасадна — с какой стороны ни поглядишь, одно и то же. Совершенно ротондальный принцип построения композиции, только вместо круга в плане греческий крест. Вячеслав Локтев удачно назвал этот принцип тематическим монтажом [2]. Действительно, архитектурно-композиционная тема Ротонды разработана настолько кинематографично, что создается впечатление, будто Палладио на пятьсот лет предвосхитил изобретение синематографа.

Понятно, что архитектурная идея Палладио, начиная от вичентинской «Базилики», сразу принесшей ему заказчиков, и завершая Ротондой, развивается из плана, а жилище как таковое мыслится им как логическое группирование «плановых» клеток. Правда, многие здраво мыслявшие, но тем не менее восхищенные современники и ближайшие потомки дивились, можно ли по-настоящему жить в этом здании: не холодно ли зимой? Гёте в «Итальянском путешествии» писал: «...Сегодня [21 сентября 1786 г.] я посетил так называемую “Ротонду” — великолепный дом на живописном холме в получасе ходьбы от города. Это четырехугольное здание включает в себе круглую залу с верхним светом. Со всех четырех сторон к нему поднимаешься по широким лестницам и всякий раз попадаешь в портик, образуемый шестью колоннами. Думается, что зодчество никогда еще не позволяло себе подобной роскоши. Пространство, занимаемое лестницами и портиками, много больше того, что занимает самый дом, ибо каждая его сторона в отдельности может сойти за храм. Внутри это строение я бы назвал уютным, хотя оно и не

приспособлено для жилья. Пропорции залы поистине прекрасны, комнат — тоже. Но для летнего пребывания знатного семейства здесь, пожалуй, тесновато. Зато дом царит над всей округой, и откуда ни глянь — он прекрасен. А в каком разнообразии предстает перед путником весь массив здания вкупе с выступающими колоннами! Владелец полностью осуществил свое намерение — оставить потомкам майорат и в то же время чувственный памятник своего богатства. И если это здание, во всем своем великолепии, видно с любой точки окружающей местности, то вид из его окон тоже утешающему зрению» [3].

Как можно заметить, здание понравилось первому германскому поэту и веймарскому министру: только вот — для жилья оно не приспособлено. Тайный советник едва ли утаил в этом словосочетании нечто тайное, о чем другие упорно молчали. Как-то по-человечески стыдно за архитектора, который, проектируя загородный дом для временного жилья (по-нашему «дачу»), сделал его таким, что в нем невозможно находиться? Едва ли. Гёте был в Ротонде в сентябре, а в сентябре прохладно. Не стоит забывать, что это загородное, а не городское жилище, временное, а не постоянное, летнее, а не зимнее. Демисезонность ему ни к лицу, хотя Тоскана — территория умеренного климата. Зачем же было одному мастеру упрекать другого мастера в профанации? Нет, дело в другом. Гёте оценивал Ротонду не как произведение искусства, а как произведение архитектуры, в котором художественное для него отступило на второй план по сравнению с функциональным. Неужели немец Гёте был первым новоевропейским мыслителем, который здравомысленно и последовательно выводил архитектуру из семьи искусств, и первым, кто ему помог в этом логическом деле, был итальянец Палладио?

И еще момент. Голуби в Италии большая проблема — гадят массово. Нет чтобы на тротуар, — засиживают памятники, которых много, и постройки, которых еще больше. Против них даже ставят на фронтонах сетки, а памятники застенчиво укрывают, чтоб турист не морщился. Палладио выстроил для кардинала (каноника на пенсии?) Паоло Альмерико виллу в полчасе ходьбы от города: голубь есть птица городская и туда не долетает, а другая пернатая фауна ведет себя более корректно по отношению к произведениям архитектуры. Если это не может объяснить мотивацию заказа, то вполне может оправдать мотивацию решения: с «купола» Ротонды осадки и птичьи какашки смываются дождем по всем сторонам света. Может, Палладио был масон? Если человек свободной профессии, то почему не вольный каменщик? Пожалуй, планировочная и фасадно-композиционная симметрия Ротонды вполне дает повод для такого профессионального заключения. Простые платоновские тела, составившие объем Ротонды, подтверждают гипотезу. Но, кажется, об этом еще не писали.

Писали о другом: о «месте человека во вселенной». Восточная колоннада Лувра работы Клода Перро (брата знаменитого сказочника и королевского министра по делам строительства Шарля Перро), «сделавшая эпоху» в архитектуре следующего за Палладио XVII века, была бы, пожалуй, немыслима без Ротонды, где в значимую пространственно-планировочную точку были сведены все интенции греко-римской древности, помноженные на рационально воспитанный вкус и культурную прагматику зрелого Возрождения. Фасады Ротонды живут обособленной от

планировки, но температурно правильной жизнью, самостоятельной и полнокровной, если температуру мерить не по Реомюру (Фаренгейту или Цельсию), но меркой качества произведенного продукта, качеством получившегося архитектурного организма. В бессмертном, как и его постройки, архитектурном трактате Андреа Палладио писал, что «древние римляне строили свои базилики для того, чтобы люди и зимой, и летом имели место, где собираться и с удобством обсуждать свои тяжбы и свои дела». Учтя этот добрый опыт, мастер намеренно строил жилье не так, как общественные здания: ведь для каждого овоща свой фрукт, свой посетитель и своя тяжба. И все равно получилось не так, как у всех (строят многие). Здание притягивает не как архитектурная форма, но как форма художественная: не как форма бытия, но как форма воздействия. В этом его сугубо ренессансное самоощущение, наблюдаемое любознательным объективом, изобретенным, как и кинематограф, несколько позже.

Монтажные схемы Палладио — параллель к билингве гуманистов. Латынь и итальянский, отрихтованный Дантом в «Божественной комедии» — будто греческая и римская архитектурная традиция, переосмысленная Палладио. Элитарность и открытость — главная пара несовместимых категорий Возрождения, которые архитектору удалось все-таки совместить в архитектурной форме: для житья и для зрелища. Монтаж архитектурной формы, к которому прибегал мастер, это не столько профессиональный конформизм, малопривычный в XVI веке, сколько вариация на классическую тему, разыгрываемая вручную и очень честно. Если Надежда Смолина, хороший современный архитектуровед, видит в этом черты карнавальности (чем не кинематографичности?), то это, пожалуй, лишь дань образной концепции Бахтина.

Нельзя забывать, что Виченца связана с Венецией, а это ответственно. Собственно, в Виченцу попадаешь из Венеции. Виченца противопоставляет зловонной лагуне приморско-патрональной своей соседки не только пушистую зелень холмов, уверенную твердость суши, испещренную пиниями и кипарисами, но и одностилье каменного облачения городской ткани. Учась у Венеции (да и не только у нее) строить городской дворец для собственно венецианской же знати, Палладио переосмыслил его форму, смело противопоставив одного себя как мастера целой веренице средневековых улочек, разделенных каналами и созижденных на свинце иными мастерами, не менее даровитыми. Какофонический дух Венеции Палладио обуздал в Виченце упряжью трезвой логики и внятным экивоком в сторону древних. Вот тогда-то и появилась пресловутая ренессансная свежесть: архитектурные формы заговорили на правильном тосканском наречии, без венецианского многонационального суржика. Это же надо: самый рационалистический из мастеров Ренессанса (без «слёз восхищения») множественно строил странные, эклектичные здания неподалеку от самого иррационального из городов Европы! Может, потому он смог на протяжении почти четырех столетий выжить среди «смертной любви» заказчика и архитектора, более других будучи понятным для последующих поколений.

*Палладио — не только обморок, но и дивное просветление истории архитектуры.*

Согласитесь, странное дело: Палладио был новатором в загородных виллах и традиционалистом в городских, но восхищенные историки ему это «забыли»;

потому что постройки Палладио как таковые, с их неправильностями и правильностями, — каменная кода Возрождения и «выпрямительный вдох» европейской архитектуры.

Сам того не ведая, он был чрезвычайно уплотненной звездой: так тяжел, столь значителен, что мощь и уплотненность наследия, оставленного им на земле, как бы изгибает ход испускаемых другими зодчими лучей архитектурной мысли.

*До сих пор его проекты и постройки определяют ритм архитектурного пульса.*

1. Можно ли всерьез говорить о прогрессе архитектуры? Это сомнение заронил О. Э. Мандельштам относительно литературы: «Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как бы выполнить свое желанное дело, или же получается, что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит». Теорию прогресса в литературе Мандельштам полагал «самым грубым, самым отвратительным видом школьного невежества»: «Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может — просто потому, что нет никакой литературной машины и нет финиша, куда нужно скорее других доскакать» (О. Э. Мандельштам. Слово и культура. М., 1987. С. 56–57). Не следует ли распространить это аргументированное убеждение и на историю архитектуры? Следует.

2. В. И. Локтев. Барокко от Микеланджело до Гварини: Проблема стиля. М., 2004. С. 162–166.

3. И. В. Гёте. Из «Итальянского путешествия» // И. В. Гёте. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 37.