

Российская академия художеств
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств
Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова

ИТАЛЬЯНСКИЙ СБОРНИК

QUADERNI ITALIANI

Выпуск 6
Fascicolo sesto

*Посвящается
году Италии в России*



МОСКВА
ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ
2011

ББК 85
И92

Печатается по решению Ученого совета
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской Академии художеств

Редакционная коллегия:

Дажина В.Д., доктор искусствоведения
Козлова С.И., кандидат искусствоведения
Тучков И.И., доктор искусствоведения (отв. ред.)
Федотова Е.Д., доктор искусствоведения (отв. ред.)
Степина А.Г., кандидат искусствоведения (отв. секретарь)

Рецензенты:

Бутовченко Ю.А., Государственный историко-культурный
музей-заповедник «Московский Кремль»
Ревзина Ю.Е., кандидат искусствоведения, НИИ теории
и истории изобразительных искусств РАХ

И92 Итальянский сборник. Вып. 6. Сб. ст. [Посвящается году
Италии в России] М.: Памятники исторической мысли,
2011. – 408 с.

ISBN 978-5-88451-291-7

Шестой выпуск «Итальянского сборника» посвящен году Италии в России. В статьях ученых освещаются различные проблемы искусства Италии эпохи Возрождения, Нового и Новейшего времени. В издание включен также материал, посвященный памяти сотрудницы Отдела искусства старых мастеров Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина – Ольги Дмитриевны Никитюк, в круг научных интересов которой входило изучение живописи Венеции XVIII столетия.

ББК 85

ISBN 978-5-88451-291-7

© Коллектив авторов, 2011
© НИИ теории и истории
изобразительных искусств, 2011
© В.Ю. Яковлев, оформление, 2011

Е.С. Кочеткова

ГРОТЫ В ИТАЛЬЯНСКИХ САДАХ XVI ВЕКА: ОТ СИНТЕЗА ИСКУССТВ К СИНТЕЗУ ВПЕЧАТЛЕНИЙ

В XVI столетии гроты – как естественного происхождения, так и созданные руками человека – становятся одним из ключевых элементов итальянского ландшафтного искусства. Они необходимы с практической точки зрения, ведь в жарком климате Италии не прожить без тени, прохлады и освежающей влаги. Однако причина популярности гротов не только в этом.

В XVI веке в теории и практике искусства возникает новое понятие – *terza natura*, то есть «третья природа». Определения, которые встречаются в литературных источниках того времени, довольно расплывчатые, но в самом общем виде «третья природа» представляет собой синтез приемов искусства с органическими законами жизни. Цель такого синтеза – новые впечатления и возможности, превосходящие все, что природа могла бы произвести на свет собственными силами. Это удивительное свойство отмечает миланец Бартоломео Таэджо в сочинении о виллах Ломбардии (1559): «Стараниями умелого садовника искусство соединяется с природой, в результате чего из них обоих получается третья натура; именно поэтому фрукты там вкуснее, чем где-либо еще»¹.

Присваивая новому феномену третий порядковый номер, Таэджо явно ориентируется на хорошо известный отрывок из классического трактата Цицерона «О природе богов», где речь идет о двух типах природы – дикой и усовершенствованной человеком². «Третью» природу от «второй» отличает наличие особой эстетической интенции, которая преобладает над функциональным началом. Вот почему наиболее характерные образцы этой самой «третьей природы» обнаруживаются именно в садах – ведь, как считает Фрэнсис Бэкон, «искусство садов есть совершенство высшего порядка»³.

Итальянские садовники отталкиваются от естественных материалов, сообщая им художественный облик. Так возникает *ars topiaria* –

замысловато подстриженные кустарники и кроны деревьев, попытка явить взору образы богов и духов, скрытые внутри растений. Впоследствии начинается обратное развитие, когда искусственное имитирует естественное, а сами натуральные формы приобретают определенное эстетическое значение. Например, корявый ствол старого дерева может восприниматься как рустическое божество – сам по себе, без всякой пластической обработки. То есть люди начинают ценить природу в ее первозданном, пусть и не всегда совершенном виде. В XVI веке, под влиянием новейших научных открытий и принципов натурфилософии, возрастает интерес к странным, любопытным, диковинным, гротескным и даже пугающим вещам – к тем курьезам и прихотям, которые стали называть *bizzarrie*. Благодаря рыцарским романам и пасторальной поэзии меняется и вкус к ландшафту: теперь приемлемы не только идиллически упорядоченные, но и подчеркнута грубые, дикие пейзажи, обладающие драматическим качеством⁴.

Интереснейшие формы воплощения этих представлений можно найти как раз в гротах, которые предоставляют своим авторам наибольшее разнообразие пластических и семантических средств. Первоначально они оформляются орденом, наподобие архитектурных сооружений, и украшаются крупными статуями – при этом их тектоническая структура остается вполне очевидной. Примеры подобных решений встречаются и в искусстве зрелого XVI века: так, гроты в виде классических нимфеев есть в ансамблях римской Виллы Джулия (1550–1555) и палладианской Виллы Барбаро в местечке Мазер под Венецией (около 1560). В начале XVII столетия эту традицию продолжает грандиозный Водный театр на Вилле Альдобрандини во Фраскати (около 1600)⁵, хотя здесь уже явно слышны барочные нотки.

В какой-то момент появляется другая тенденция – художники будто бы вдруг припоминают строки из Овидия:

В самой его глубине скрывалась лесная пещера, –
Не достижение искусств, но в ней подражала искусству
Дивно природа сама. Из туфов легких и пемзы,
Там находимой, она возвела этот свод первозданный...⁶

Почти дословно повторяя древнего поэта, английский путешественник Джон Эвелин, посетивший в 1645 году Виллу Альдобрандини во Фраскати, описывает холм, «образованный природой так, словно он высечен искусным художником»⁷. Тут все окончательно запутывается: выясняется, что искусство может не просто подражать природе, но и «подделывать» ее с иллюзионистической точностью – тогда начинает казаться, что это сама природа стремится выглядеть как произведение искусства. Новые фонтаны и гроты складываются из грубых острых камней и настоящих раковин, засаживаются мхом, лишаются всякой архитектурной регулярности⁸. Возникает ощущение натуральности, и уже трудно понять, что это – создание человеческих рук или объект естественного происхождения. Такие гроты присутствуют почти в каждом итальянском парке XVI–XVII веков – например, на Вилле

Ланте в Баньяйя (1568–1578) они украшают фонтан Потопа, венчающий террасную композицию. Выложенный диким камнем фонтан напоминает гору, из пещер которой извергаются обильные струи воды, и отсылает к истории вселенского потопа в пересказе Овидия⁹.

«Метаморфозы» – поистине неисчерпаемый иконографический источник для авторов Нового времени. Приведем еще одну цитату:

Есть там пещера; сказать, природа она иль искусство, –
Трудно. Искусство скорей¹⁰.

Эту мысль развивают многие литераторы XVI века; например, все тот же Бартоломео Таэджо, описывая миланский сад Шипионе Симонетта, не скрывает своего восторга: «...здесь искусство и природа, хотя и состязаются друг с другом, но демонстрируют высшие свои проявления; теперь они встраиваются друг в друга, объединяются и примиряются, и вместе создают удивительные вещи»¹¹. В таких пассажах речь уже не идет о простом мимезисе, ведь умение мастера достоверно передавать натуру считается давно достигнутым этапом. Теперь прославляется невиданная до этих пор способность искусства преображать дикую и примитивную природу, облагораживать ее. Культура маньеризма еще больше усложняет эту конструкцию, допуская возможность обратного подражания. Так, Торквато Тассо выстраивает в своем романе «Освобожденный Иерусалим» (1560–1581) магическое пространство сада Армиды, где искусство «ни в чем себя не обнаруживает», а все украшения и предметы как будто натуральны. Ключевая фраза в этом стихе такова: «Искусство кажется природой, а она, ради шутки и развлечения, имитирует своего собственного подражателя»¹². Перед нами мимезис, вывернутый наизнанку и доведенный до крайнего предела. Таким путем искусство достигает статуса *ars naturans*: освоив подражание творениям природы (*natura naturata*), оно затем порождает и само порождающее жизнь начало (*natura naturans*).

Игра со словами *ars* и *natura* встречается в литературе XVI столетия неоднократно. Так, известный поэт Клаудио Толомеи рассуждает о новейших водных затеях в римских садах (1543): «Повсюду в Риме можно видеть примеры недавно обнаруженного остроумного умения сооружать фонтаны: искусство смешано с природой, так что невозможно распознать, что это – дело рук первого или последней; более того, они кажутся то естественными изобретениями [*un natural artificio*], то искусственной натурой [*una artificiosa natura*]: в наше время [художники] столь преуспели в изображении фонтанов, что те выглядят так, словно сотворены самой природой, и не по воле случая, а с мастерством настоящего искусства»¹³. Создатели гротов и фонтанов научились достигать неожиданных эффектов – и визуальных, и звуковых. В этом они следуют инструкциям древнегреческого математика и инженера Герона Александрийского. Во введении к новому изданию его «Пневматики» (1592) переводчик и редактор Алессандро Джорджи пишет: «Дабы сделать фонтаны еще более хитроумными, следует смешивать природу с искусством – тогда получатся капли, брызги,

журчание, потоки, кипение, рокот, пена, рябь, музыка падающей воды и тысячи других очаровательных затей и необыкновенных причуд»¹⁴. А поэт Фульвио Тести, выражая свое восхищение садом Ипполито д'Эсте в Тиволи, утверждает, что новым мастерам удалось превзойти всех своих предшественников, не исключая и авторитетных строителей античных вилл: «Древние не достигли такой изысканности в удовольствиях и никогда не могли ни создавать гармоничных фонтанов, ни вдыхать жизнь в неодушевленные вещи»¹⁵. Он же с нескрываемой гордостью пишет о том, как художник полностью покорил природу, подчинил ее своей воле и повернул вспять ее движение: «Бурлящие воды, соединяясь и вращаясь, производят грохот, не отличающийся от того, что раздается при взрыве пороха; человеческий разум смешал стихии и сумел сделать воду похожей на огонь»¹⁶.

Один из любопытных образов ловкого смешения природы с искусством находится в уединенном ансамбле *Sacro Bosco* в Бомарцо (после 1552 года), неподалеку от Витербо. В этом необычном парке господствуют образы загробной жизни, вопреки традиционным представлениям о радостном и беззаботном времяпрепровождении на лоне природы. Один из таких образов – маска Орка, занимающая важное место на центральной террасе комплекса. Это и архитектурное сооружение, и скульптура, а за фасадом скрывается самая настоящая пещера. Маньеристическое и барочное искусство часто обращается к образу Орка, и подобного рода «жуткие лица» можно найти во многих памятниках. Например, скульптор Бартоломео Ридольфи именно так украшает камин в интерьерах вичентинского Палаццо Тьене и виллы Франческо делла Торре в местечке Фумане (1560-е годы). Тот же мотив используется в оформлении дверного портала и окон знаменитого Палаццо Цуккарини в Риме (1590-е годы). Похожие маскароны есть и в других парковых ансамблях – на Вилле Альдобрандини во Фраскати и в Ботаническом саду Падуи. Гигантская голова Медузы описана в фантастическом романе «*Hypnerotomachia Poliphili*» (1499)¹⁷, а в венецианском издании «Неистового Роланда» 1563 года – на фронтисписе к песни X – изображен Орк, в пасть которого устремляется Руджеро¹⁸. Устрашающая морда в *Sacro Bosco* напоминает трагическую театральную маску и в то же время отсылает к ритуальным изображениям Горгоны у этрусков¹⁹.

Внутри пещеры есть стол и каменные скамьи, которые можно сравнить с языком и зубами чудовища. Это совершенно удивительная трактовка места для трапез на лоне природы – хозяин парка и его друзья пировали буквально в «пасти адовой» и при



Орк. *Sacro Bosco* в Бомарцо, Витербо

этом сами метафорически оказывались «съеденными». Надпись над входом в грот, гласящая: «Всякая мысль улетучивается»²⁰, – парафраз на тему знаменитой строки из Данте: «Входящие, оставьте упования»²¹. Таким образом, с одной стороны, смерть здесь понимается в фатальном ключе, как нечто грозное, неизбежное и необратимое. С другой стороны, ту же самую надпись можно истолковать совершенно иначе: прежде чем войти в пещеру, путник должен отрешиться от любых мыслей и забот. В сознании людей XVI века это могло означать не смерть, а нечто противоположное – своеобразную победу над смертью, когда разум, находясь в полном забвении, выпадает из потока времени. Такая трактовка Орка близка к описанию пещеры сна в «Неистовом Роланде» (1532):

Тяжкий Сон опочил под этой сенью;
Справа – Праздность, тучная и томная;
Слева – Лень
Сидит, и невмочь ей ни встать, ни в путь;
На пороге – Забытье,
Никого не признает, никого не впустит,
Ничего не услышит, ни о чем не скажет,
Всех обымет, никому не уйти;
А на страже стоит Безмолвие,
Черный плащ, подошвы на войлоке,
И кого ни завидит издали, –
Мановением знак: не подступись²².

Возможность многозначной символично-философской интерпретации – еще одно свойство грота или пещеры, привлекающее художников XVI столетия. Пещера – древнейшее символическое понятие, связанное с темными хтоническими силами, тайнами существования мира и богов, рождением и смертью, светом и мраком, страстью и плодородием. Она может быть надежным укрытием, хранилищем огня, сакральным местом поклонения и молитвы, логовом демонов и монстров, входом в подземное царство и гробницей. Заповедные недра пещеры подобны загадочным глубинам человеческой души²³. Образ пещеры часто фигурирует в мифах и священных текстах разных народов; размышления на эту тему есть у многих философов и богословов. Одну из интересных трактовок в III веке предлагает ученик Плотина Порфирий в своем кратком эстетическом трактате «О пещере нимф»²⁴. Свои рассуждения Порфирий строит на основе отрывка из «Одиссеи», где Гомер описывает ландшафт, который предстает перед героем по возвращении на родную Итаку:

Где заливу конец, длиннолистая есть там олива.
Возле оливы – пещера прелестная, полная мрака.
В ней – святилище нимф; наядами их называют.
Много находится в этой пещере амфор и кратеров
Каменных. Пчелы туда запасы свои собирают.
Много и каменных длинных станков, на которых наяды
Ткут одеянья прекрасные цвета морского пурпура.
Вечно журчит там вода ключевая²⁵.

Порфирий считает пещеру олицетворением космоса, поскольку бесформенность полости в горной породе сравнима с беспредельностью вселенной²⁶. Пещера представляется одновременно приятной и мрачной: тому, кто находится снаружи, она сулит укрытие и отдых, но вошедшего внутрь мгновенно окутывает темнота. Эта темнота символизирует непознаваемость, с точки зрения логики и разума; истинная мистическая сущность пещеры доступна только чувственному восприятию²⁷. Темнота грозит неизвестностью; человек находит там либо смерть, либо свет божественной мудрости. Поэтому, по словам Порфирия, пещера – это не только отражение «чувственного космоса», но и «символ всех невидимых потенций». Именно так ученый-неоплатоник объясняет наличие двух входов в пещере из выбранного им для комментирования фрагмента «Одиссеи»:

В пещере два входа:
Людам один только вход, обращенный на север, доступен.
Вход, обращенный на юг, – для бессмертных богов. И дорогой
Этой люди не ходят, она для богов лишь открыта²⁸.

Такая амбивалентная трактовка пещеры созвучна маньеристической культуре, метавшейся между признанием могущества человека и ощущением его ничтожно малой роли в мироздании. И если в Бомарцо воссоздана, скорее, мрачная сторона пещеры, то в другом ансамбле того же времени – на Вилле д'Эсте в Тиволи (1566–1573) – наглядно воплощены эстетические идеи Порфирия. Мотив пещеры присутствует в композиции Овального фонтана²⁹, о чем свидетельствуют «дикие» каменные валуны и затененный криптопортик в глубине. Пещера (или грот) и источник (или фонтан) – образы, между которыми с древнейших времен существует прочная символическая связь: пещеры традиционно считаются подходящими местами для обитания водных нимф³⁰. Не случайно аркаду Овального фонтана первоначально украшали фигуры нимф с опрокинутыми амфорами, в полном соответствии с рекомендациями Порфирия³¹.

Наиболее последовательное развитие гроты получают в медичийских садах Тосканы, где они становятся узловыми элементами ландшафтных композиций второй половины XVI века. Это развитие начинается с виллы в Кастелло (после 1538 года): ансамбль в целом решен достаточно традиционно, но грот (1570-е годы) свидетельствует о зарождении новой эстетики. Внутрен-



Овальный фонтан.
Вилла д'Эсте, Тиволи

нее пространство грота имеет форму креста, в рукавах которого находятся ниши с фонтанами. Ничего похожего на эти фонтаны не найти ни в одном из итальянских садов: над классическими мраморными чашами громоздятся скопления разнообразных животных, выполненных в камне и бронзе с поразительной натуралистической точностью. Среди них есть и представители обычной европейской фауны (конь, олень, кабан, бык, волк), и экзотические экземпляры (верблюд, жираф, слон, обезьяна и помесь носорога с броненосцем), и даже мифический единорог³². Чаши фонтанов украшают рыбы, скакты, раки, моллюски, кораллы и прочие обитатели моря, а на мозаичном полу изображены птицы. Согласно описанию Монтеня, посетившего Кастелло в 1580 году, из скульптур грота лилась вода – «у кого из клюва, у кого из крыльев, у кого из когтей, из ушей или из ноздрей»³³. Любопытно, что сами фигуры высечены из камня, но их рога и клыки, как правило, настоящие, – это еще один характерный пример сочетания искусственного с природным.

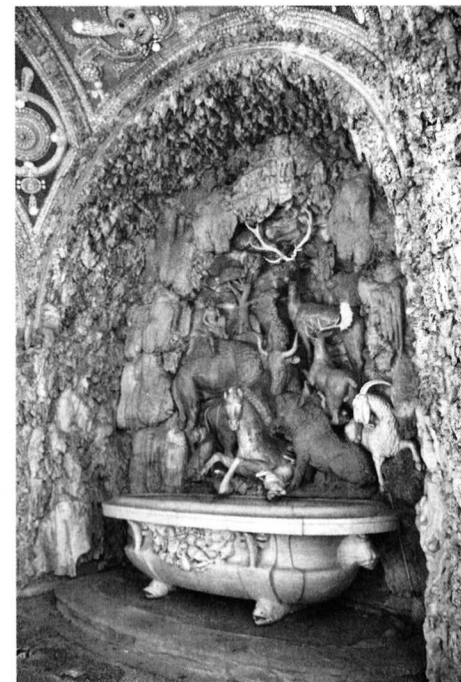
Группы животных помещены на фоне низких рельефов с условными деталями пейзажа – эти композиции отсылают к известным эллинистическим мозаикам с изображениями сцен на Ниле. Они в свое время находились в святилище Фортуны в Палестрине и были открыты в 1507 году гуманистом Антонио Вольско. Еще одна мозаика с похожим сюжетом обнаружена в доме Фавна в Помпеях – не исключено, что создатели грота в Кастелло могли быть знакомы с каким-то из этих памятников. Однако более вероятно прямое заимствование сюжета из «Метаморфоз» Овидия, который пишет о возникновении животных на земле в результате смешения влажной нильской тины и солнечного света:

Разных по виду потом животных своим изволением
Вскоре земля родила, когда разогрелась от солнца.
Сырость прежняя, ил и болотная липкая влага
Стали от зноя вспухать, и зародыши всяческой твари,
Вскормлены солнцем живым, как в материнской утробе,
В них развивались и свой принимали со временем облик.
Так, покинет едва семиустый влажные нивы
Нил и течение свое предоставит прежнему руслу,
И под светилом небес разогреется ил нанесенный,
Много животных тогда хлебопашцы находят под каждым
Камнем земли: одних в зачаточном виде, при самом
Миге рожденья, других еще при начале развития,
Вовсе без членов, и часть единого тела нередко
Жизнь проявляет, а часть остается землей первобытной.
Ибо, коль сырость и жар меж собою смешаются в меру,
Плод зачинают, и все от этих двоих происходит.
Если ж в боренье огонь и вода, – жар влажный, возникнув,
Все создает: для плодов несогласье согласное – в пользу.
Так, лишь потоп миновал, и земля, покрытая тиной,
Знонем небесных лучей насквозь глубоко прогрелась,
Множество всяких пород создала – отчасти вернула
Прежние виды она, сотворила и новые дивы³⁴.

Представление о зарождении жизни из смеси огня и воды было широко распространено в древности. Например, Плутарх считал, что «как огонь без влаги непитателен и сух, а влага без огня неподвижна и бесплодна, так и мужское и женское начала друг без друга бессильны, соединение же того и другого в браке устанавливает совершенную общность их жизни»³⁵. Процесс взаимодействия «сырости и жара», описанный в античных текстах, пытаются воспроизводить в своих опытах алхимики Средневековья и Нового времени, которые также видят основу жизни в союзе двух стихий. Грот в Кастелло, как и другие памятники маньеризма, не избегает влияния мистики. Он устроен таким образом, что в определенные часы дня солнечные лучи освещают все его внутреннее пространство; их отражение в струях фонтанов визуальнo воплощает слияние огня и воды³⁶. Синтез двух первоэлементов порождает жизнь во всех ее проявлениях: камни и раковины, которыми выложен грот, растущий на них мох и, конечно, фигуры животных.

Убранство грота не было осуществлено полностью – здесь же должны были находиться статуи Нептуна и Орфея (по другой версии, Пана). Орфей был бы здесь особенно уместен: Овидий сообщает, что «посредине собранья всяческих диких зверей и множества птиц восседал он»³⁷. Нептун и Орфей обладают властью над дикими силами природы – один на море, другой на суше. Оба они должны были ассоциироваться с владельцем виллы – Козимо Медичи, который одержал победу над врагами, усмирил народные волнения и даровал покой Флоренции. Само присутствие в гроте столь разных животных, собранных со всех концов земли, должно было свидетельствовать о богатстве и могуществе Медичи – ведь в их зверинце были уникальные экземпляры, подчас единственные в Европе.

Кроме того, в смысловом контексте грота статуи Нептуна и Орфея олицетворяли бы торжество разума над стихией, порядка – над хаосом, искусства – над природой. Это подтверждает еще одна особенность декоративного решения: свод и пол грота инкрустированы натуральными



Грот. Вилла Медичи, Кастелло

материалами – различными сортами камня, вулканическим туфом, морскими губками, раковинами, перламутром. Однако эти природные элементы складываются в подчеркнуто классический орнамент с фестонами, вазами, театральными масками и розой ветров. Стены грота оставлены нарочито грубыми, необработанными, с гроздьями каменных сталактитов; при этом архитектура не скрыта декором, ее правильные формы четко читаются, не растворяясь в прихотливой поверхности. То есть, перед нами не пещера, обработанная руками человека, а архитектура, которая хочет казаться пещерой. С этой точки зрения грот в Кастелло является лишь началом пути: на первый взгляд, ему присущи стилистика и семантика маньеризма, хотя в действительности он еще сохраняет верность идеалам Высокого Возрождения.

Высшей точкой в эволюции тосканского ландшафтного искусства следует считать творчество Бернардо Буонталенти (1536–1608). Один из фаворитов семейства Медичи, он был не только талантливым художником и искусным инженером, но и оригинальным мастером сценографии и театральной декорации. Различные области его деятельности оказывали мощное влияние друг на друга: архитектура, скульптура и живопись сплетались в единый синтетический жанр, а в эскизах к сценическим постановкам узнаваемы черты реально существующих садов, в которых эти театральные действия нередко



Первый зал Большого грота. Сады Боболи, Флоренция

и разыгрывались. Созданные Буонталенти парковые композиции отличаются внутренней динамикой, умением работать с пространством, тонким использованием самых разнообразных эффектов, в том числе световых, звуковых и эмоциональных. В творчестве Буонталенти наиболее отчетливо проявляется та глубинная связь между искусством театра и искусством ландшафта, которая становится характерным признаком тосканской культуры XVI и XVII веков³⁸.

К числу безусловных творческих удач Буонталенти относятся, прежде всего, Малый и Большой гроты во флорентийских Садах Боболи. Первый из них, построенный в 1570-е годы для Иоанны Австрийской, обычно называют гротом Мадамы. Фасад грота обрамлен двумя простыми пилястрами и классическим треугольным фронтоном, а вся поверхность стены покрыта губками и сталактитами из дикого камня. Важно, что дверь, ведущая внутрь, поставлена асимметрично, под углом к внешней стене, как будто архитектура вынуждена подстраиваться под природные особенности пещеры (хотя на самом деле это обычное здание, сооруженное на ровном месте). Внутри грот полностью выложен губками и раковинами, но архитектурная регулярность не теряется, она проявляется в отдельных ордерных элементах (пилястры, арки, кессонированный свод, рокайльные ниши). Таким образом, если фасад заставляет зрителя предположить естественное происхождение пещеры, то интерьер, напротив, демонстрирует вмешательство человека. При этом Буонталенти явно отдавал предпочтение природе: неслучайно центром композиции стал фонтан с натуралистичными фигурами коз, карабкающихся по горным склонам. Козы, как и родственные им козерогии, были одним из любимых символов Козимо Медичи; они также напоминали о взрастившей Юпитера козе Амалфее и связанной с ней темой изобилия.

Грот Мадамы является своего рода «разминкой», отработкой пластических мотивов для Большого грота – пожалуй, наиболее сложного и эффектного воплощения темы «рукотворной пещеры» в итальянских садах (по крайней мере, из тех, что дошли до наших дней). Большой грот, расположенный в уголке сада рядом со знаменитым Коридором Вазари, – интеллектуальная и эмоциональная кульминация всего ансамбля. Сама идея устроить здесь грот принадлежала Вазари; вероятно, он же в 1560-е годы придал нижней части фасада суховатые формы тосканского ордера и украсил ниши статуями Аполлона и Цереры, выполненными Баччо Бандинелли. Этим участие Вазари и ограничивается; все остальное принадлежит руке Буонталенти и относится к 1583–1593 годам. В это время у мастера уже новый покровитель – Франческо I де'Медичи, который пышности Палаццо Питти предпочитает спокойное уединение виллы в Праатолино. Вот почему Большой грот столь резко выделяется из общей рационалистической системы Садов Боболи: он выражает вкус новой эпохи – нестабильной духовно, насыщенной символически и эмоционально, стремящейся проникнуть в сокровенные тайны бытия. Так как знаменитые диковины Праатолино безвозвратно утрачены, грот

в Боболи представляет особую культурную ценность. Это едва ли не единственный источник для понимания фантастического искусства Буонталенти, его умения соединять реальное с иррациональным, серьезное с гротескным, *ars с natura*.

Проектируя грот, Буонталенти отталкивается от вполне конкретной художественно-практической задачи: согласно желанию Франческо Медичи, необходимо создать подходящее окружение для знаменитых статуй рабов Микеланджело, предназначенных для неосуществленной гробницы папы Юлия II. Скульптуры подарил Козимо I племянник Микеланджело после смерти мастера, а потом они перешли по наследству к Франческо³⁹. В декорации грота Буонталенти блестяще использует эстетику *non finito*, оказавшую первостепенное влияние на искусство европейского маньеризма. Мощные фигуры, поставленные в углах первого зала, практически сливаются с активной фактурой стен и в то же время словно стремятся освободиться из каменной груды. По словам Филиппо Бальдинуччи, биографа Буонталенти, мастеру удалось настолько гармонично сочетать грубый камень и губки с шероховатой поверхностью скульптур, что все вместе «казалось творением самой природы»⁴⁰. Стены грота испещрены сталактитами; сгустки материи стекают отовсюду, прорываются на фасад, нависают над капителями колонн, образуют причудливые скопления. Из этих же сталактитов сложены четыре подкупольные арки; тему развивает роспись свода с «ребрами жесткости», которые напоминают древние руины, оплетенные растениями. Перед нами своего рода «рустическая версия» традиционной иллюзионистической живописи эпохи Возрождения, где правильное перспективное изображение архитектуры свидетельствует о мастерстве художника. Здесь же реальный архитектурный каркас замаскирован «дикими», необработанными формами, которые рождают у зрителя ощущение беспокойства, поскольку неизвестно, выдержат ли они конструктивную нагрузку.

Местами из этой аморфной массы вырастают вполне узнаваемые мотивы – элементы сельского пейзажа, фигуры нимф, лесных и водных божеств, пастухов и их стада. Автор этих рельефов из стука и травертина – Пьетро Мати. Этот густонаселенный мир плавно перетекает во фрески Бернардино Поччетти: верхнюю часть стен украшают буколические сюжеты, сцены охоты и разработки горных пород, а на своде представлены различные виды животных, перечисленные с почти энциклопедической полнотой. Первоначально в стенах была скрыта разветвленная система труб, из которых беспрестанно сочились вода; ее течение, казалось, оживляло изображенные здесь фигуры. Во влажном микроклимате грота прекрасно росли мхи, так что природное окончательно перемешивалось с искусственным, образуя новое невиданное единство. В каком-то смысле первый зал грота – это трехмерное переложение пасторального пейзажа, где обитают божества, а также пастухи и охотники. Однако эти мотивы могли напомнить просвещенному зрителю XVI века и другие, более мрачные места, описанные Вергилием:

Есть в Итальянской земле меж горами высокими место,
Славится всюду оно, и молвой поминается часто
Имя Ампсантских долин. Густолистым покрытые лесом
Кручи с обеих сторон нависают здесь, и меж ними
Речка, гремя по камням и клубясь воронками, мчитя,
Здесь зияет провал пещеры – в страшное царство
Дита отверстая дверь...⁴¹

Это особый вид ландшафта – *locus horridus*, все элементы которого – суровые скалы, густой лес, бурлящая река, мрачная пещера – подчеркнуто «дикие» и даже враждебные по отношению к человеку. К этой традиции восходит «сумрачный лес» Данте; на нее же опираются авторы рыцарских романов Средневековья и Возрождения. Грот Буонталенти тоже обращается к этой теме: посетитель здесь оказывается внутри воображаемого пейзажа и, по всей видимости, должен пройти маршрут инициации, подобно литературным героям. Следует добавить к этому многочисленные коннотации, связанные с мотивом пещеры, – тогда становится ясно, почему человек испытывает в гроте постоянное эмоциональное напряжение, которое поддерживается не только пластическими, но и иконографическими средствами.

В центре свода первого зала находится круглое отверстие, которое Бальдинуччи смело сравнивает с окулюсом римского Пантеона⁴². Здесь Буонталенти реализовал одну из самых необычных своих идей: в окулюс был вставлен большой аквариум из горного хрусталя, в котором обитали живые рыбы⁴³. Это изобретение будто стремилось перевернуть естественный порядок вещей во вселенной: море оказывалось на месте неба, а посетители грота видели свои искаженные отражения в хрустальном сосуде, сквозь толщу которого они вынуждены были смотреть на солнце. Стремительные движения рыб создавали неравномерное мерцающее освещение, а блики от воды наполняли пространство грота особой динамической энергией. Это развитие темы, заявленной в гроте Каstellо, – темы возникновения жизни на земле под действием воды и солнечного света. Неслучайно центр зала отмечает классическая чаша, над которой возвышается большой влажный камень, поросший мхом: он символизирует первичное состояние материи, ставшее основой для всего живого.

Продолжает эту сюжетную линию скульптурная группа Винченцо де Росси, поставленная при входе во второй небольшой зал. Скорее всего, мужская и женская фигуры олицетворяют мифических Девкалиона и Пирру, избранных богами для продолжения рода человеческого после вселенского потопа. Первый зал грота представляет мир до потопа, населенный людьми и животными, причем стекающая отовсюду вода уже предвещает дальнейшее буйство стихии. Фигуры Девкалиона и Пирры олицетворяют следующую эпоху: согласно античным источникам, боги повелели им бросать за спину камни, из которых должно было возродиться человечество. У Овидия читаем:

Вот и сошли; покрывают главу, распоясали платья
 И, по приказу, назад на следы свои камни бросают.
 Камни, — поверил бы кто, не будь свидетелем древность? —
 Вдруг они стали терять постепенно и твердость, и жесткость,
 Мягкими стали, потом принимали, смягчившись, и образ.
 После, когда возросли и стала нежней их природа,
 Можно было уже, хоть неясный облик увидеть
 В них человека, такой, как в мраморе виден початом, —
 Точный еще не совсем, изваянием грубым подобный.
 Часть состава камней, что была земляною и влажный
 Сок содержала в себе, пошла на потребу для тела;
 Крепкая ж часть, что не гнулась совсем, в костяк обратилась,
 Жилы же в части камней под тем же остались названьем.
 Времени мало прошло, и, по воле Всевышних, камень
 Те, что мужчина кидал, и внешность мужчин обретали;
 А из-под женских бросков вновь женщины в мир возвращались⁴⁴.

Миф о Девкалионе и Пирре повествует о драматическом акте творения, о зыбкости существования человека и всего мира, о непреодолимой силе божественного вмешательства. Эта история тонко рифмуется с эстетикой статуй Микеланджело и рельефов первого зала, в которых наглядно отражен процесс выхода человека из камня, преодоления им косной материальной оболочки. В то же время фигуры Девкалиона и Пирры предвосхищают еще одну, важнейшую для грота и сада тему — тему любви; не случайно эту скульптуру иногда атрибутируют как группу Париса и Елены.

Именно теме любви посвящен третий зал грота; его овальная форма напоминает яйцо — символ таинства зарождения жизни. Стены украшают три ниши с наполнением из губок, раковин, кораллов, горного хрусталя и цветных камней; свод расписан наподобие перголы, опоры которой сложены из сталактитов. Зал опоясывает фриз с терракотовыми рельефами на сюжеты о любовных похождениях Юпитера. Такое сочетание средств и мотивов в оформлении зала отсылает к традиционной взаимосвязи любви и природы, ведь идиллический пейзаж способствует наиболее полному и естественному проявлению чувств. В центре комнаты установлен фонтан со статуей Венеры работы Джамболоньи (фигура выполнена в начале 1570-х годов, помещена в грот в 1592 году). Богиня представлена в иконографии *Venus pudica* (Венера стыдливая), выходящей из воды: она воплощает животворящую природу и всепобеждающую силу любви — популярнейший мотив в садовом искусстве XVI столетия. В композиции Джамболоньи много контрастов: необычайно гладкая поверхность статуи резко отличается от грубой фактуры скалы, на которой она стоит. Скала, в свою очередь, поднимается из лаконичной классической чаши, через борта которой перегибаются экспрессивные фигуры «диких» сатиров. Здесь продолжена переключка искусства и природы, проявленная во всем художественном решении грота.

Грот — своеобразная антитеза классическим канонам архитектуры, зафиксированным Альберти, Серлио и другими теоретиками. Если

в здании важны логика тектонических отношений, четкость членений и «правильный» геометрический декор, то манеристический грот опровергает эти законы. Архитектурный каркас здесь скрыт под плотной массой фактурных наслоений, тонко имитирующих натуральную поверхность. Приемы, найденные в гротах Садов Боболи, Буонталенти применяет и в других своих работах, в частности, в знаменитом, но не дошедшем до наших дней комплексе виллы Франческо I де'Медичи в Пратолино (после 1568 года). Один из немногих сохранившихся элементов — колоссальная фигура Апеннинских гор (1580–1584), выполненная тем же Джамболоньей. Гигант восседает на скале над большим полукруглым бассейном и словно «выжимает» в него воду из головы поверженного чудовища. Его тело тут и там покрыто сталактитами, губками и причудливыми каменными скоплениями. Их якобы случайное нагромождение зримо воплощает момент пробуждения жизни в камне и превращения его в одушевленное существо — приблизительно так, как это происходило в мифе о Девкалионе и Пирре. Но возможно, имеется в виду и обратная метаморфоза: согласно античным источникам, гиганты «к звездам высоким... громоздили ступени горы»⁴⁵, а в финале битвы с олимпийскими богами и сами окаменели под взглядом Горгоны⁴⁶. Овидий рассказывает об этом:

С гору быв ростом, горой стал Атлант; волоса с бороною
 Преобразились в леса, в хребты — его плечи и руки;
 Что было раньше главою, то стало вершиною горной;
 Сделался камнем костяк. Во всех частях увеличась,
 Вырос в громадину он, — положили так боги, — и вместе
 С бездной созвездий своих на нем упокоилось небо⁴⁷.

Идея создать образ человека-горы уходит корнями в древность: по легенде, архитектор Динократ предлагал Александру Великому высечь из горы Афон огромную статую, которая в левой руке держала бы целый город, а в правой — чашу, куда изливались бы все потоки с вершины⁴⁸. Известно, что Микеланджело мечтал создать в горах Каррары колосса, который был бы издалека виден морякам⁴⁹. Изображение Апеннин в виде гигантской фигуры можно найти и на фреске 1520-х годов в одной из оконных арок зала Константина в Ватикане, и в одной из скульптурных композиций Виллы Медичи в Кастелло. В Пратолино Джамболонья придал колоссу невероятную пластическую убедительность: большой масштаб не помешал мастеру точно моделировать фигуру, передать ее размашистое движение, напряжение мускулов и даже выражение лица — старческого, но все еще не лишённого внутренней энергии. Этот образ человека, растворенный в минерале или, напротив, прорастающий из каменной глыбы, напоминает описание Атланта у Вергилия:

Небо суровый Атлант головой подпирает могучей,
 Черные тучи ему кедронное темя венчают,
 Ветер и дождь его бьют; покрывает широкие плечи
 Снег чуждый; с подбородка бегут, бушуют, потоки,
 Вечным скована льдом, борода колючая стынет⁵⁰.

Но Апеннины – не просто статуя, а целое архитектурное сооружение: под скульптурной оболочкой скрываются железный каркас и система из нескольких гротов (их декорация практически не сохранилась). Первоначальная конструкция предполагала три уровня: одно большое пространство в цокольной части, два помещения в среднем ярусе и еще два зала, соединенные коридором, на верхнем этаже. То есть, по сути, весь объем фигуры пронизан пустотами – это напоминает образ из романа «*Hyperotomachia Poliphili*», где герой видит «чудесного колосса со ступнями без подошв, полыми ногами и, видимо, таким же телом до самой головы, на которую невозможно было смотреть без ужаса... По его волосам можно было подняться на живот, а оттуда взобраться в рот по бороде»⁵¹. Почти так же можно было пройти по комнатам внутри Апеннин.

Главные помещения располагаются во втором ярусе; центральное место занимает грот Фетиды, который также называют гротом Раковин, поскольку именно этот материал использован для оформления буквально всех поверхностей. Посреди комнаты стоял фонтан Фетиды, который, по словам литератора Франческо де Вьери, «полностью состоял из чудесных творений природы»⁵². Восьмиугольную чашу фонтана украшали фигурки дельфинов, летучих мышей и улиток, выполненные из чистого перламутра, а сама статуя nereиды была сложена из раковин. Это характерный для маньеризма прием игры с материалами, когда они теряют свои естественные свойства и претерпевают удивительные метаморфозы – настолько, что даже уважаемый натуралист Улисс Альдрованди не смог распознать, какие виды раковин предстали перед ним в гроте. А де Вьери показалось, что сама статуя Фетиды «с удивлением глядела вниз, ошеломленная тем, что искусство в определенном смысле превзошло природу»⁵³.

Стены этого зала были расписаны фресками с иллюзионистическими пейзажами города Ливорно и острова Эльбы, а также с изображениями морских рыб, которые водятся в этих местах. Автором композиций был веронец Якопо Лигицци – протеже Франческо I, который в основном специализировался на иллюстрировании естественнонаучных трактатов. Выбор именно этих географических мест напрямую связан с остальной декорацией грота: Эльба богата различными минералами, а Ливорно – главный морской порт Тосканы, через который в герцогство и попадали раковины, кораллы и прочие природные редкости.

Фрески украшали и небольшую соседнюю комнату: Лигицци изобразил здесь сцены добычи серебра и других металлов. Вероятно, эти сюжеты были основаны на трактате Георга Агриколы «*De re metallica*», изданном в Базеле в 1556 году. Это тоже не случайно: уже в 1551 году Аннибале Каро рекомендовал для украшения скальных гротов использовать мотив рудников и фигуры «ловцов драгоценностей»⁵⁴. Кстати, подобные элементы встречаются и в росписях первого зала Большого грота в Садах Боболи: среди множества персонажей здесь есть и рабочие, которые тащат тяжелые блоки мрамора. Та же тема

представлена в студиоло Франческо I в Палаццо Веккио: среди картин есть «Добыча алмазов» Мазо да Сан Фриано и «Добыча золота» Якопо Дзукии⁵⁵. Появление таких мотивов в Пратолино вполне объяснимо, ведь тут изображения рудников расположены в буквальном смысле слова внутри горы – там, где им и положено находиться.

На верхнем уровне размещается грот Коралла, который, как и грот Фетиды, напоминал шкатулку с драгоценностями – настолько прихотливо он был украшен. Стены и пол зала были выложены раковинами, разноцветной галькой и губками, а в центре стояла яшмовая чаша, из которой поднимался коралловый «цветок», рассыпавший во все стороны струи воды. Коралл для этой композиции был специально привезен из далекого Красного моря, хотя и Средиземноморье изобиловало подобными материалами. Коралл, добытый из морских глубин, идеально соответствует оформлению фонтанов и гротов, будучи естественным порождением водной стихии. А его причудливые формы отвечают вкусу позднего XVI века к всевозможным странностям, гротеску, *bizzarrie*⁵⁶.

Из грота Коралла коридор ведет в небольшую комнату, расположенную прямо в голове гиганта: здесь можно увидеть металлические фермы, которые прочно удерживают всю конструкцию. Это помещение могло использоваться как голубятня, обсерватория или просто место для дружеских встреч. По свидетельству Федерико Цуккарро, здесь Франческо I время от времени развлекался рыбалкой, для которой прекрасно подходил полноводный пруд у подножия сооружения⁵⁷.

Колосс Апеннин в парке Пратолино – образ, непревзойденный по своей пластической и семантической насыщенности. Этот «огромный и грубый дикарь», как именует его анонимный французский автор⁵⁸, кажется плодом воспаленного воображения художника и одновременно неотъемлемой частью ландшафта, детищем самой природы. Его монументальность, обусловленная сверхчеловеческим масштабом, не лишает гиганта особой, иррациональной динамики: материя будто ведет здесь самостоятельную жизнь, изменяясь под действием неведомых хтонических сил. Конфликт упорядоченных линий и хаоса выражен в фигуре Апеннин предельно ясно; в каком-то смысле это развитие эстетики *non finito*, предложенной Микеланджело. Однако мастер Высокого Возрождения, очевидно, задавал этому приему лишь



Апеннины.
Вилла Медичи, Пратолино

один вектор: рождение формы из протовещества – *materia prima*. Во второй половине XVI столетия появляется амбивалентность: теперь возможно не только одухотворение косной материи, но и окаменение души, возвращение ее к первородному, «непроявленному» состоянию. Удивительно, как Джамболонье удалось запечатлеть не столько результат, сколько сам процесс метаморфозы, переходный момент от органической сущности к минералу и обратно. Это ощутил анонимный автор эклоги (1580-е годы), посвященной вилле: рассказывая историю несчастной любви пастуха Пратолино к нимфе Фьезоле, он описывает превращение героя в поросшую лесом гору. «По милости Юпитера» одни части его тела обратились «в прах, в камни, в горы», а другие – «в корни тысяч и тысяч еловых, ольховых и буковых деревьев». По словам поэта, теперь они «прекрасны как никогда» и заставляют гордиться «царственным Пратолино, который все еще носит старинное имя своего милого пастуха»⁵⁹. Важно то, что колосс Апеннин в эклоге отождествляется с резиденцией Пратолино – следовательно, гигант является узловым образом парка, концентрированным символом всего его содержимого, его *genius loci*.

Кроме фигуры Апеннин, в Пратолино были и другие примеры гротов; руины одного из них – грота Купидона – сохранились и сегодня. В этой постройке искусство и природа причудливым образом меняются ролями. Здание будто вырастает из земли, имитируя натуральный холм. При этом венчает сооружение фонарь на колонках: классическая архитектурная форма воспроизводится в неподобающем материале – сталактитовых сгустках. Возможно, это своеобразная вариация на тему описанных Витрувием первобытных жилищ, которые дали начало архитектурной мысли⁶⁰. Внутри грота имеется зал овальной формы, но его декорация из морских губок полностью утрачена. В центре стояла бронзовая статуя Купидона с факелом; фигура вращалась вокруг своей оси и обильно разбрызгивала воду во все стороны. В полу, в стенах и в каменных скамьях, опоясывавших грот, были устроены многочисленные фонтаны-сюрпризы, а одна из ступеней перед входом являлась не чем иным, как рычагом, который включал потаенный механизм – так что остаться здесь сухим было невозможно.

Гроты располагались и в цокольном этаже виллы; хотя они являлись уже не частью парка, а интерьерами, но семантически и пластически продолжали композицию сада. Сам факт размещения гротов внутри здания виллы, а не в качестве отдельных сооружений для Италии нетипичен; в XVI веке этот вариант чаще встречается во Франции – например, в замках Фонтенбло или Сен-Жермен-ан-Ле. В Пратолино было шесть залов, соединенных коридорами. С улицы гости входили в Большой грот, или грот Потопа; за ним находился овальный грот Галатеи. Налево коридор вел в гроты Губки и Самаритянки, направо – в гроты Печи и Европы⁶¹. Эти помещения, согласно господствующей моде, были обильно декорированы сталактитами, морскими губками, галькой, раковинами и прочими природными

материалами, которые подходили для оформления гротов. Но их главным украшением, неизменно вызывавшим бурные восторги путешественников, были сложные автоматы, приводившиеся в движение силой воды. Монтень назвал их чудом и отметил, что эта часть виллы превосходила все, что он когда-либо видел⁶².

К эпохе Франческо I относились лишь четыре грота – Потопа, Галатеи, Губки и Печи; остальные два получили автоматы работы Томмазо Франчини уже при Фердинанде I⁶³. Гроты Губки и Печи были наиболее скромными, без механических фигур. В первом из них стояла огромная губка, прибывшая из Лукки и дополнительно украшенная кораллами и раковинами; это был своего рода коллаж из натуральных элементов⁶⁴. В гроте Печи над центральной мраморной чашей возвышалась горка, в которой было устроено два фонтана – с холодной и горячей водой⁶⁵. Франческо де Вьери называет эту комнату «купальней» – вероятно, она должна была напоминать гостям типичный античных терм.

Грот Потопа был отделан более пышно: помимо традиционного рустического декора, здесь были мозаичные фонтаны с изображениями гарпий и каменное дерево, на ветвях которого сидели бронзовые птицы, услаждавшие слух гостей своим пением⁶⁶. Посетителей поражало огромное количество воды, которая сочилась, капала и брызгала буквально отовсюду: выбивалась из-под пола, стекала с потолка, неожиданно появлялась на сиденьях. По выражению одного французского путешественника, как бы быстро вы ни бежали и чем бы ни прикрывались, вы все равно вымокли бы с ног до головы⁶⁷. В мгновение ока все помещение заполняла влага, но даже снаружи спастись от нее было невозможно, потому что в ступенях лестницы тоже были спрятаны фонтаны, которые заставляли зазевавшегося гостя двигаться все дальше, до самой парадной террасы здания⁶⁸. Это водное царство действительно вызывало в памяти миф о потопах.

Грот Потопа физически и символически соединялся с гротом Галатеи. Его кессонированный свод покрывала иллюзионистическая роспись, которая имитировала трещины и разломы – посетителю казалось, что потолок вот-вот рухнет ему на голову⁶⁹. Одним из прототипов такого решения, безусловно, следует считать зал Гигантов в мантуанском Палаццо дель Те, украшенный фантастическими фресками Джулио Романо и Ринальдо Мантуанца (1530–1532). Невозможно без страха наблюдать за тем, как «рушатся в нестройной катаклизме... тела исполинов, перемешанные с глыбами камня и кусками колонн»⁷⁰. Опасения преследовали зрителя и в гроте Галатеи, но они тут же сменялись восторгом от созерцания удивительного механического театра. Бассейн из дикого камня, кораллов и ракушек изображал море, из которого неожиданно появлялся Тритон. По зову его трубы два дельфина вывозили на авансцену золотую раковину, на которой восседала Галатея в сопровождении нимф. Когда Тритон трубил снова, Галатея возвращалась в свою пещеру. В этом гроте гость одновременно оказывался *перед* сценой с автоматами и *внутри*

театрализованного пространства. На глазах зрителя разыгрывалось действо с мифическими персонажами, а тем временем вокруг разворачивался «театр иллюзии», грозивший неминуемым крушением свода. Эта смена впечатлений от ужаса до восхищения задумывалась как некий обряд инициации. В одном из эпизодов поэмы «Влюбленный Роланд» (1495) герой в поисках сокровищ феи Морганы, хранящихся в «мраморном гроте из ярких камней», должен нырнуть под воду⁷¹. Подобно этому, на вилле в Пратолино гостю было необходимо насквозь промокнуть в гроте Потопа и испытать смертельный страх при виде треснувшего свода, прежде чем насладиться изысканным спектаклем с участием Галатеи.

Этот мини-спектакль строился по канонам тогдашнего театрального искусства, но с оговоркой: роли в нем исполняли не живые актеры, а хитроумные машины, управлявшиеся силой воды. Автоматы стали одной из знаковых примет уходящего XVI века и увенчали цепь его экспериментов по выведению «третьей природы». Достигнутая в них степень достоверности потрясала современников – так, Джона Эвелина при осмотре Виллы Альдобрандини поверг в изумление «искусственный грот, внутри которого есть любопытные камни, гидравлический орган и всевозможные виды певчих птиц, двигающихся и чирикающих благодаря силе воды; там есть и другие спектакли, и удивительные изобретения... чудовище страшно гудит в рог, но всего правдоподобнее изображение грозы – дождь, ветер и гром столь свирепы, что представляешь себя посреди сильнейшей бури»⁷². Любопытно сравнить с этим текстом впечатления русского путешественника, оказавшегося во Фраскати спустя полвека: здесь и «предивные жоки или игры водяные», и «девять дев со флетами», и «фонтанна, которая делает разные виды и стрельбу», и «зверь – чентавро, а по-нашему полкан, с рогом, которой трубит так громко, что слышит на три и на четыре версты»⁷³.

Автоматы не только были точнейшей имитацией природной «внешности», но и создавали странную иллюзию присутствия той неуловимой субстанции, которая обитает внутри формы и оживляет ее. Это мимезис, выведенный на совершенно новый уровень; неслучайно автоматы чаще всего представляли не просто движущиеся объекты, а именно людей, или антропоморфных персонажей, и животных, то есть существ, наделенных душой. В автоматах реализовался миф о метаморфозах инертной материи, о пробуждении в ней витальной энергии. Чезаре Аголанте в своей поэме, посвященной Пратолино (1583–1584), определил разницу между обычными скульптурами и автоматами следующим образом: первым не хватало лишь дыхания жизни, зато вторые двигались, будто в них был дух⁷⁴. Это сверхъестественное свойство оставляло зрителя в полном недоумении: физически автоматы были осязаемыми и предельно натуралистичными, но при этом казались плодом фантазии или волшебства. Невозможно было понять истинные причины их движения, поскольку сами гидравлические механизмы маскировались декоративными элемента-

ми. Рациональная технология служила созданию мистической ауры, будто этим движением управляло некое демиургическое божество. Циклическое повторение одной и той же сцены, обеспеченное неиссякаемой силой воды, вводило в произведение визуального искусства новое измерение – время. При этом подразумевалось время бесконечное, идея вечного движения – еще одна неразрешимая загадка. При виде автоматов зритель застывал от удивления и даже своего рода благоговения, а фигуры между тем не останавливались – таким образом, человек и статуя словно менялись ролями. Эту взаимную подмену природного искусственным уловил Бернардино Бальди, автор перевода на итальянский язык трактата Герона Александрийского «Автоматы» (1589): «Как можно не удивляться, видя, что искусство, которое является внешним началом, сообщает неодушевленным вещам внутреннее движение, подобное тому, которым сама природа наделяет вещи естественные?»⁷⁵ Автоматы, как казалось людям XVI века, достигли немыслимого: состязаясь с природой, они превосходили ее в изобретательности, ниспровергли ее фундаментальные законы и сами стали «сверх-природой». По выражению Эудженно Баттисти, они безоговорочно воспринимались «как интеллектуальное чудо, как имитация природы, доведенной до предела человеческих возможностей, а также как путь к получению новых знаний об окружающей действительности»⁷⁶.

Таким образом, концепция подражания природе получает в ландшафтном искусстве XVI века совершенно особое прочтение. Для итальянских садов этого времени важна идея обманки, мутации, метаморфозы: здесь все превосходит естественные возможности природы, хотя и кажется сделанным ее собственными силами, из присущих ей частей и материалов. Квинтэссенцией выразительных возможностей маньеристического садового искусства являются гроты, прошедшие собственный путь эволюции. Поначалу природа не внедряется в архитектуру, а сочетается с ней или накладывается на нее, подобно второй коже. Затем намечаются кривизна, излом, словно некая сила начинает пробиваться изнутри. В финале природа проникает в архитектуру, прорастает сквозь нее и даже разрушает ее, хотя остов сооружения все-таки угадывается. Искусство и природа здесь окончательно смыкаются, достигают совершенного слияния и взаимопроникновения – как на иконографическом, так и на пластическом уровне. Возведенный в высшую степень принцип подмены одного материала или качества другим служит единственной цели – окончательно запутать зрителя, сломать его привычную систему координат. Визуальный облик гротов поддерживает их символика, в которой центральное место занимает тема возникновения жизни. То, как выглядит грот, и то, с чем он ассоциируется, воздействуют вместе, провоцируя непосредственную реакцию зрителя. Психологическая составляющая приобретает особое значение в садах Тосканы: посетитель не выступает в роли стороннего наблюдателя, но вовлекается в сложную игру состояний, заставляющую сопереживать происходящему перед глазами.

Любопытную и точную характеристику дает маньеристическому гроту Эудженио Баттисти в своем фундаментальном сочинении «Антиренессанс»: «Поздний XVI век противопоставляет куполу мотив, совершенно не привычный христианскому Западу и обладающий архаическим драматизмом, – натуральный или искусственный грот. В определенном смысле грот, как и ад Данте, – это опрокинутый купол, устремленный не к небу, а к земле. Более того, это шпиль наоборот. Его наиболее интересная зона – не там, где свет, а там, где мрак; в этот мрак мы должны вступить, помня при этом, что мы идем не к знанию, а к тайне. Кроме того, грот – особенно искусственный – обладает способностью постепенно углубляться в сердце природы и сближаться с ней. Действительно, его декорация не абстрактна, как у купола, а натуралистична: его стены покрыты туфом и раковинами, знаменитые скульпторы стремятся изобразить здесь всех животных земли, мастера автоматов воспроизводят пение птиц и музыку Орфея, повелевающего зверями... В гроте есть нечто статичное, вневременное. Грот возвращает человека к самому себе, изолирует его от ослепляющего внешнего мира, вводит его в истинную суть реальности»⁷⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Taegio B.* La villa. Dialogo. Milano, 1559. – Цит. по: *Coffin D.R.* Gardens and Gardening in Papal Rome. Princeton, 1991. P. 104.
- ² *Цицерон.* О природе богов. II: 152.
- ³ *Bacon F.* Of Gardens / *Bacon F.* The Essays. London, 1985. P. 197.
- ⁴ См.: *Battisti E.* Natura Artificiosa to Natura Artificialis // The Italian Garden [The First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 1971] / Ed. D.R. Coffin. Washington, 1972. P. 1–36.
- ⁵ См.: *Frezzotti S.* I teatri delle acque nelle ville di Frascati // Studi Romani. 1982. Vol. XXX. P. 467–477.
- ⁶ *Овидий.* Метаморфозы. III: 157–160.
- ⁷ *Evelyn J.* Diary and Correspondence. 4 vols. London, 1883. Vol. I. P. 185.
- ⁸ Именно такие приемы для строительства гротов рекомендует использовать Вазари в преамбуле «Об архитектуре» к «Жизнеописаниям». См.: *Vasari G.* Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori e architetti. Roma, 1997. P. 23. Ср. с этим описанием античных гротов, приведенные у Альберти: *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. IX: 4.
- ⁹ *Овидий.* Указ. соч. I: 253–263.
- ¹⁰ *Овидий.* Указ. соч. XI: 235–236.
- ¹¹ *Taegio B.* Op. cit. Цит. по: *Brunon H.* Pratinolo: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle (thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2001). Édition numérique revue et corrigée, 2008. P. 601.
- ¹² *Tasso T.* Gerusalemme liberata. XVI: 9–10.
- ¹³ *Tolomei C.* Lettera a Giambattista Grimaldi (1543). Цит. по: *Coffin D.R.* Op. cit. P. 105.
- ¹⁴ *Giorgi A.* Spiritali di Herone Alessandrino. Urbino, 1592. P. 18.

- ¹⁵ *Testi F.* Lettera al duca di Modena // Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581. Annoté par A. d'Ancona. Città di Castello, 1889. P. 323–324.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ *Hypnerotomachia Poliphili.* Venezia, 1499. Fol. 13r.
- ¹⁸ *Orlando Furioso* di M. Lodovico Ariosto corretto e dichiarato da M. Lodovico Dolce con gli argomenti di M. Gio. Andrea dell'Anguillara. Venezia, 1563. P. 42.
- ¹⁹ Обращение к этрусскому искусству в *Sacro Bosco* не случайно, поскольку городок Бомарцо располагается на землях, некогда принадлежавших древнему царству. См.: *Fasolo F.* Analisi stilistica del Sacro Bosco // Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. 1955. № 7–9. P. 44.
- ²⁰ Вероятно, высеченный над входом фрагмент надписи «...OGNI PENSIERO VO...» следует реконструировать как «LASCIATE OGNI PENSIERO VOI CHE ENTRATE». Точно такую же надпись и похожую маску можно найти на рисунке в одном из манускриптов Библиотеки Ватикана (Codice Vaticano Latino n. 11258). См.: *Zander G.* Gli elementi documentari sul Sacro Bosco // Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. 1955. № 7–9. P. 29. Почти так же изобразил Орка из Бомарцо художник Джованни Гуэрра. См.: *Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra* (Modena 1544 – Roma 1618) [Catalogo della mostra, Modena, Palazzo dei Musei, 1978]. Modena, 1978.
- ²¹ *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ад, III: 9.
- ²² *Ариосто Л.* Неистовый Роланд. XIV: 92–94.
- ²³ См.: Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. М., 1980. Т. II. С. 311–312. Там же см. статьи «Гора» (Т. I. С. 311–315) и «Загробный мир» (Т. I. С. 452–456).
- ²⁴ *Порфирий.* О пещере нимф. См. также: *Лосев А.Ф.* «О пещере нимф» // *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. В 8 т. Т. VII: Последние века. М., 1988. Кн. I. С. 90–109.
- ²⁵ *Гомер.* Одиссея. XIII: 102–109.
- ²⁶ *Порфирий.* Указ. соч. С. 5–7.
- ²⁷ Там же. С. 10.
- ²⁸ *Гомер.* Указ. соч. XIII: С. 109–112.
- ²⁹ Согласно легенде, в одной из вулканических пещер в районе Тиволи в свое время обитала сивилла Тибуртинская – ее фигура украшает центр Овального фонтана.
- ³⁰ *Порфирий.* Указ. соч. С. 8–13.
- ³¹ Там же. 13–14. См. также: *Тахо-Годи А.А.* Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимф» // Вопросы классической филологии. М., 1976. Вып. 6. С. 3–27.
- ³² Присутствие единорога в одном из фонтанов не случайно: в греческом трактате «Физиолог» единорогу приписывается магическая способность очищать воду от ядов, чтобы другие животные могли ее пить. См.: *Mastorocco M.* Le mutazioni di Proteo: I giardini medicei del Cinquecento. Firenze, 1981. P. 88–89.
- ³³ *Journal du voyage de Michel de Montaigne.* P. 179.
- ³⁴ *Овидий.* Указ. соч. I: 416–437.
- ³⁵ *Плутарх.* Римские вопросы. 1. Похожая идея о борьбе и единстве огня и воды сформулирована в Гиппократовом корпусе. См.: *Гиппократ.* О диете. I: 3.
- ³⁶ См.: *Kretzulesco-Quaranta E.* Les Jardins du Songe: *Poliphile* et la mystique de la Renaissance. Paris, 1986. P. 276–277.
- ³⁷ *Овидий.* Указ. соч. X: С. 143–144.
- ³⁸ *Zanighi L.* The Gardens of Buontalenti // The History of Garden Design. The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day / Ed. M. Mosser, G. Teyssot. London, 1991. P. 96.

- ³⁹ Позднее статуи были заменены копиями; оригиналы находятся в Галерее Академии во Флоренции.
- ⁴⁰ *Baldinucci F.* Vita del Buontalenti // *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681–1728 / A cura di P. Barocchi. Firenze, 1975. Vol. II. P. 499.
- ⁴¹ *Вергилий.* Энеида. VII: С. 563–569.
- ⁴² *Baldinucci F.* Op. cit. Vol. II. P. 499.
- ⁴³ Аквариум просуществовал недолго; Бальдинуччи с сожалением отмечает, что причиной тому были резкие перепады температур, а также отсутствие надлежащего ухода (см. там же).
- ⁴⁴ *Овидий.* Указ. соч. I: С. 398–413; *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. I: VII, С. 2.
- ⁴⁵ *Овидий.* Указ. соч. I: С. 153.
- ⁴⁶ *Лукан.* Фарсалия. IX: С. 654–658.
- ⁴⁷ *Овидий.* Указ. соч. IV: С. 656–661.
- ⁴⁸ Эта легенда изложена у Витрувия (Десять книг об архитектуре. Предисловие к книге II, 1) и Плутарха (Александр. LXXII). Последний называет архитектора Стасикратом.
- ⁴⁹ См.: *Condivi A.* Vita di Michelagnolo Buonarroti. XXIV.
- ⁵⁰ *Вергилий.* Энеида. IV: 247–251.
- ⁵¹ *Hyperotomachia Poliphili.* I: 4. Цит. по: *Colonna F.* Le Songe de Poliphile. Ed. G. Polizzi. Paris, 1994. P. 39–40.
- ⁵² *De' Vieri F.* Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino, e d'Amore. Firenze, 1586. P. 27.
- ⁵³ Ibid. P. 27.
- ⁵⁴ *Caro A.* Lettere familiari. 3 voll / A cura di A. Greco. Firenze, 1957–1961. Vol. 2. P. 100.
- ⁵⁵ См.: *Allegri E., Cecchi A.* Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica. Firenze, 1980.
- ⁵⁶ В частности, собрание кораллов и прочих морских редкостей было представлено в одной из витрин студиоло Франческо I в Палаццо Веккио. Здесь же находилась композиция Вазари «Персей и Андромеда», в которой настоящие коралловые ветви внедрены в живописное полотно.
- ⁵⁷ *Zuccaro F.* L'idea de' pittori, scultori ed architetti, divisa in due libri // *Scritti d'arte di Federico Zuccaro* / A cura di D. Heikamp. Firenze, 1961. P. 260.
- ⁵⁸ *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588–1589).* Цит. по: *Brunon H.* Op. cit. P. 800.
- ⁵⁹ *Pratolino.* Egloga. Цит. по: *Brunon H.* Op. cit. P. 807.
- ⁶⁰ *Виргилий.* Указ. соч. II: I.
- ⁶¹ Под этими названиями гроты традиционно фигурируют в литературе; в основном авторы опираются на подробное описание виллы, сделанное в XVIII веке. См.: *Sgrilli B.S.* Descrizione della R. Villa, fontane e fabbriche di Pratolino. Firenze, 1742. – Цит. по: *Mastrorocco M.* Op. cit. P. 113–116.
- ⁶² *Journal du voyage de Michel de Montaigne.* P. 163–164.
- ⁶³ Грот Самаритянки украсили изображение осады крепости с грохотом пушек и пасторальная сцена с пастушкой, или самаритянкой. При Франческо I это помещение служило обеденным залом; здесь стоял описанный у Монтеня (*Journal du voyage.* P. 165) восьмиугольный мраморный стол с фонтанчиками для охлаждения напитков. Грот Европы, соответственно, представлял сюжет о похищении Европы. См.: *Mastrorocco M.* Op. cit. P. 115–116.
- ⁶⁴ См.: *De' Vieri F.* Op. cit. P. 36.
- ⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid. P. 35–36.

⁶⁷ *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile.* – Цит. по: *Brunon H.* Op. cit. P. 803.

⁶⁸ *Journal du voyage de Michel de Montaigne.* P. 164.

⁶⁹ *De' Vieri F.* Op. cit. P. 35.

⁷⁰ *Мыратов П.П.* Образы Италии. В 3 т. СПб., 2005. Т. 3. С. 294.

⁷¹ *Boiardo M.M.* Orlando innamorato. II: VIII, 3–38.

⁷² *Evelyn J.* Op. cit. P. 185–186.

⁷³ *Кыракин Б.И.* Дневник и путевые записки (1705–1708) // Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники первой четверти XVIII века. Отв. ред. Е.Н. Лебедев. М., 2000. С. 270.

⁷⁴ *Agolanti C.* La Descrizione di Pratolino. – Цит. по: *Brunon H.* Op. cit. P. 847.

⁷⁵ *Baldi B.* Di Herone Alessandrino de gli Automati, ovvero machine se moventi. Venezia, 1589. – Цит. по: *Brunon H.* Op. cit. P. 622.

⁷⁶ *Battisti E.* L'antirinasimento. Milano, 1962. P. 235.

⁷⁷ Ibid. P. 182.