



АРКАДИЙ ИШПОЛИТОВ

# ТОЛЬКО ВЕНЕЦИЯ

Образы Италии XXI

# Аркадий Викторович Ипполитов

## Только Венеция.

### Образы Италии XXI

*Текст предоставлен издательством*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=6737725](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6737725)*

*Только Венеция. Образы Италии XXI / Аркадий Ипполитов: КоЛибри,*

*Азбука-Аттикус; Москва; 2014*

*ISBN 978-5-389-08064-5*

#### **Аннотация**

Уникальная книга о невероятном городе. Венецианское прошлое не исчезло, вечная красота свежа, как «высокая вода», с моста Риальто слышны голоса куртизанок и крики николотти, дерущихся с кастеллани. Здесь масок больше, чем лиц, а скелетов больше, чем шкафов, здесь меняет карту мира слепой дож Дандоло и царит неистребимое византийство, которым навеки заразилась Венеция, грабя Константинополь. Здесь толпы туристов и мёртвое безлюдье, рослые рабы-славяне и бандиты-крестоносцы, Вивальди и Тициан, Гоцци и Тинторетто, Дягилев и Бродский, венецианский авангард XV века, старинные небоскрёбы венецианского гетто, мерцающее золото смальт, разноцветный звон муранского стекла, зелёный запах моря в Каннареджо и рио. И неизбежное, неутолимое желание возвращаться в город, равного которому в мире нет.

**Содержит нецензурную брань**

# Содержание

Интродукция	7
Глава первая	7
Каннареджо	45
Глава вторая	45
Конец ознакомительного фрагмента.	81

# Аркадий Ипполитов

## Только Венеция.

### Образы Италии XXI

**Оригинал-макет:** Юрий Кацман

**Продюсер:** Сергей Николаевич

**Дизайн:** Ирина Борисова

**Фото:** Роберто Базиле ([www.robortobasilephoto.eu](http://www.robortobasilephoto.eu))

**Фото на обложке:** Серж Лидо (Serge Lido). *Serge Golovine, danseur-etoile du «Grand Ballet du Marquis de Cuevas» a la place San-Marco a Venise, pendant le Festival Musical en septembre 1950.*

Автор и издательство благодарят Центральную научную библиотеку Союза театральных деятелей Российской Федерации (Всероссийского театрального общества) за возможность публикации снимка Сержа Лидо из фондов библиотеки.

© Некоммерческое партнерство «Открытый Фестиваль Искусств «Черешневый Лес», текст, ил., 2014

*Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни*

*было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.*

**\* \* \***

# Интродукция

## Глава первая Звук Венеции

*Кинотеатр «Знание». – Юноши в лодке. – Про реальность «Плотов» и «Неисцелимых». – Карпаччо и affluence. – «Невидимые города» и «Имена стран». – Канале Гранде. – Кампо Санто Стефано. – Дворец Сальвиати. – Роман «Сомнамбулы». – Самая прекрасная в мире юбка. – Встреча с юношами в лодке. – Two Wheeler, звук обманчивый. – Подлинный звук. – Удар в лоб и карта Якопо Барбари*

Песенка. Какая-то песенка, пропетая какой-то эстрадной певичкой на каких-то ступенях. Чего это были ступени? Собора Сан Марко? Какого-то мостика? Ступени Сан Джорджо Маджоре? Хоть убей, не помню, помню, что певица была рыжа, что она по ступеням, поя-заливаясь, спускалась и что – кажется, опять же кажется – она спускалась в какую-то открывающуюся панораму, и в панораме были и ширь, и воздух, и вздох. Где такое в Венеции? Я ничего не помню, ну ничегошеньки, – впору завывать, как старуха-мать в фильме Бергмана «Земляничная поляна», живой труп над ворохом старых фотографий: это я вспоминаю мою первую встречу с

Венецией. Состоялась она 31 декабря 1970 года, когда мне было двенадцать лет, – точную дату я вычислил с помощью свидетелей. Встреча произошла в «Знании», старом ленинградском кинотеатре на Невском проспекте в доме № 72, первом звуковом в России, теперь переделанном в «Кристалл Палас». Тогда, 31 декабря 1970 года, в «Знании» крутился документальный – кажется, немецкий – фильм про Венецию, и я, в первый раз приведённый на него мамой, потом бегал смотреть его раз – не помню сколько точно – пять, шесть, семь, девять? – по-моему, ни один другой фильм я не пересмотрел столько раз, разве что *Le charme discret de la bourgeoisie*. Не помню ни названия, ни режиссёра, но помню холодный и практически пустой зал и моё безграничное счастье, когда на экране появлялось... что появлялось, я тоже не очень хорошо помню: певичка, которая вроде, как мне теперь кажется, Моникой Витти была, стеклодувы, гондолы, конечно же, гондольеры с сине-белым полосатым верхом, дворец Дожей и площадь Сан Марко – обычный чепуховый набор. Мне кажется, что затем в моей жизни я где-то на этот фильм наткнулся, но он лишь мелькнул и показался мне совершенно бездарным. Я, снова его повстречав, не обратил внимания ни на режиссёра, ни на страну, потому что он был мне совсем не нужен в жизни, только детское воспоминание портил. Как и полагается, «в мире новом друг друга они не узнали», но теперь, как раз когда я решился написать эту книгу, я начал фильм специально разыскивать, в розыс-

ках никак не преуспев, потому что, честно говоря, слишком настырен и не был – зачем тьмой низких истин подменять нас возвышающий обман? Пусть останется счастье в холоде декабрьского «Знания», ведь если я теперь снова увижу эти кадры, стеклодувов и гондольеров и всё про фильм узнаю, то моё знание раскавычится, а это будет совсем другая история. Пусть также рыжая певичка останется Моникой Витти, похожей, правда, не на антониониевскую Монику из «Ночи», а на Монику из «Не промахнись, Ассунта!».

RUSSIA



Русский павильон на Венецианской биеннале

Ленинград, холод, декабрь – моя Венеция родилась там и так. Конечно же, о Венеции я знал и раньше – кто ж про неё не знает, знал, что там дома в воду понатыканы и очень красиво, но благодаря фильму, воспоминания о котором ненадежны, как свидетельства детей, Венеция во мне приобрела очертания, превратилась в образ. До того это была чистая абстракция – а как же могло быть ещё в декабре, холоде и Ленинграде? Тогда и альбомов-то про Венецию никаких не было, вряд ли я даже фотографии города видел: это теперь дворец Дожей рекламирует кафельную плитку на каждом шагу. В образ, во мне сформировавшийся, я влюбился страстно, и, если признаться честно, в мою соседку по парте, я был влюблен гораздо меньше, хотя её и обожал так пылко, что даже о самоубийстве подумывал, как многие в тринадцать лет.

Было ещё одно обстоятельство, для моей Венеции очень важное. Открытка с фрагментом из «Истории святой Урсулы» Карпаччо: вид в просвет колонн лоджии из «Прибытия английских послов» с водой, домиками, церковкой и чёрной лодочкой с двумя юношами. Юноши повернуты спиной к зрителю, и их кудрявые белокурые волосы столь пышны, что кокетливые чёрные береты, довольно большие, с трудом натянуты на шевелюры – кудрей много, и головы кажутся перевернутыми горшками с какой-то благоуханной и буйной растительностью, кустами лаванды. Один юноша сидит, непринуждённо облокотившись на лодочную перекладину,

нам видна только его половина, а второй показан во весь рост, он лодкой управляет стоя, с помощью длинного весла, как и положено в гондоле – вроде бы слово «гондола» я уже знал, но говорил, конечно, гондóла, по-русски. Красивое слово и с русским ударением немного неприличное, мне всегда так в детстве казалось.

Красоты этот фрагмент преисполнен божественной, и таинственности, и ничего лучше судьба не могла мне послать, обозначая Венецию моей жизни, чем эту открытку, которую я купил в Доме книги и которая стала основой моей коллекции открыток с картин. Теперь их у меня тысяч пятнадцать, я уж и не помню, что есть, чего нет, иногда покупаю двойные экземпляры, а тогда каждая открытка была драгоценностью. Открытки были ужасающего качества, их издательство «Изобразительное искусство» печатало, даже «Авроры» тогда на свете не было, – купил я двух юношей года за два до встречи с песенкой в «Знании», то есть когда мне было десять лет. Открытки собирать я начал именно в десять, поэтому сейчас могу утверждать, что фильм и Карпаччо появились в моей жизни почти одновременно, хотя тогда я их не связывал. Юноши были куплены за три копейки, тогда так открытка стоила, и зеленовато-сизый Карпаччо был самым ценным из первых моих приобретений, я до сих пор его храню.

Моя трёхкопеечная Венеция прекрасна, невозможно прекрасна. Как прекрасны и оба юноши – именно что «не воз-

можно», так как никогда они не обернутся, нет никакой возможности увидеть их лица, никогда и ни для кого, но ни у кого, надеюсь, нет ни малейших сомнений, что черты их лиц упоительны. В конце концов, об этом можно судить и по задницам. Разве можно предположить, что у стоящего юноши, чьи узкие красные штаны натянуты на бёдра столь низко, как это сейчас модно, будет заурядное лицо? Конечно же, нет, не может быть такого предположения, и скрытое лицо юноши манит как блаженная страна за далью непогоды. Ведь на его белом исподнем, столь энигматично выбивающемся в зазор, образовавшийся между поясом и коротенькой, лихо задравшейся вверх курточкой, любому, кто умеет видеть, внятна невидимая надпись, нечто среднее между пророческим откровением и божественным лейблом, между [мене, мене, текел, упарсин], и Calvin Klein или Dolce & Gabbana: модный посланец царства вечности.

Безусловно, этот Карпаччо – лучший знак Венеции. В реальности Венеция и такая, и не такая, и лучше, чем в этом фрагменте Карпаччо, и намного хуже. Впрочем, существует ли реальность в Венеции? Многие это подвергали сомнению, и я, хоть и считаю, что реальность в Венеции существует, так что данная книга в некотором роде мыслится мною как изложение доводов в пользу именно подобного утверждения, всё же допускаю определённую долю вероятности правоты тех, кто считает иначе. Пробегая умом всю цепь моих отношений с Венецией, я вижу, что моя решающая встреча с ней

– «знание» в кавычках. Закавыченность знания доказывает, что Венеция – «вещь в себе», *cosa in sè*, рождённая лишь моими субъективными свойствами, и, как и полагается по Канту, той Венеции, что столь чувственно и наглядно представлена в моём сознании, в действительности не существует, да и не может существовать, так как её вид определён лишь моими субъективными свойствами, и ничем другим. Кавычки маркируют относительность моего знания и моей Венеции, но – что делать? – Венеция мучает меня, и, будучи, как всё, что порождено знанием, умозрительной, она предстаёт во мне вполне ощутимо, так, как это произошло, когда я грохнулся, поскользнувшись на ещё сырых от только схлынувшей ноябрьской *aqua alta*, «высокой воды», камнях около Понте деи Инкурабили, *Ponte dei Incurabili*, Моста Неисцелимых, прямо напротив Оспедале деи Инкурабили, *Ospedale dei Incurabili*, Госпиталя Неисцелимых. Грохнулся и телесно ощутил реальность Венеции, мокрую, склизкую и довольно-таки твёрдую. Существующую вне пределов моего разума. Грохнулся очень внятно, переживания моих ягодиц были объективны, как марксистско-ленинская материя, но где это произошло? Вроде как на Фондамента делле Дзаттере, *Fondamenta delle Zattere*, то есть на Набережной Плотов, – на это указывало обозначение названия набережной на одном из домов, и все карты, визитки реальности, вторят этому указанию. И в то же время...

Многие безрезультатно искали на картах, визитках реаль-

ности, Набережную Неисцелимых, Фондамента дельи Инкурабили, *Fondamenta degli Incurabili*, ставшую благодаря эссе Иосифа Бродского чуть ли не самым притягательным местом в Венеции для русских интеллектуалов. Найти не могли, хотя в эссе Бродского, в его названии, Фондамента дельи Инкурабили существует во всей своей осязательности, так что Джон Апдайк написал, что Набережная Неисцелимых превращает частный опыт хронического венецианского туриста в кристалл, чьи грани отражают всю полноту жизни. Но где же грани Набережной Неисцелимых, полноту жизни отражающие, находятся? Бродский лишь единожды упомянул о Фондамента дельи Инкурабили в тексте, дав указание, звучащее обманчиво точно: «От дома (поклонницы Эзры Паунда. – *Прим. автора.*) мы пошли налево и через две минуты очутились на *Fondamenta degli Incurabili*». Но это и всё, поди разберись в Венеции, где лево, где право. Следуя указанию поэта, вы никогда никакой Фондамента дельи Инкурабили не найдёте, а всё на Фондамента делле Дзаттере, Набережную Плотов, будете натывать. Нет никакой Набережной Неисцелимых и в помине, она ни в одном путеводителе не упоминается, но Бродский называет своё эссе «Фондамента дельи Инкурабили», «Неисцелимые» для него важны, и текст его «Дзаттере», «Плотиами», никак не может быть обозначен, что за глупость. Конечно, эссе Бродского и есть Фондамента дельи Инкурабили, то есть *cosa in sè*, рождённая лишь субъективными свойствами самого Иосифа, поэтому в

гидах её может и не быть, однако если вы пороетесь в архивах и антикварных лавках, то на очень старых венецианских картах, пылящихся там, выцветших, как смытые ветрами и дождями фрески с фасадов старых дворцов, вы сможете найти надпись *Fondamenta degli Incurabili*.

Набережная Неисцелимых является как привидение: картами уже давно никто не пользуется, они бесполезны, как искусство, но карты доказывают, что Фондамента дельи Инкурабили есть, она на какой-то грани действительности и воображаемого, как и всё в Венеции. Но она существует, совершенно точно, это именно то место, где я поскользнулся, и расположено оно как раз около Понте деи Инкурабили и напротив Ospedale deи Инкурабили. Теперь и я могу это подтвердить, так как камни набережной врезались в меня во всей апдайсковской кристаллической полноте и Неисцелимые обступили меня со всех сторон. Столь внятный ушиб я получил, конечно, на Фондамента делле Дзаттере, но упало то я в метафизичность Фондамента дельи Инкурабили, то есть в бродскую Набережную Неисцелимых, и именно там и растянулся, а не посреди какой-то Набережной Плотов, чётко отмеченной на визитных карточках реальности, которыми пользуются «хронические туристы». В Венеции с объективностью всё не просто.

С Венецией вообще всё сложно, и именно поэтому я всё время возвращаюсь к юношам Карпаччо, к трёхкопеечной открытке. Что в них такого уж венецианского, что до сих

пор, если при мне звучит это имя – Венеция, – я тут же их лёгкую чёрную лодку и красные штаны вспоминаю? Почему я считаю – а я так считаю, – что это самый выразительный знак Венеции? Что ж, поразмыслив, я точно могу ответить: укачивающая зыбкость, неустойчивое равновесие и скользкая неуловимость – это важнее всего. Важнее даже того, что вся сцена просто очень красива: юноши, вода, лодка, колокольня, косой парус – то есть всё то, на что сердце каждого моментально отзовётся, как на стихотворение «Белеет парус...», которое все так любят в детстве. Отзовётся и тут же заглохнет – у человека «со вкусом», во всяком случае, ибо слово «красота» истаскалось, как шляха подзаборная. Модернизм XX века красоту отправил в лакейскую, где она стала гламурить, как дура, и теперь её удел – журналы мод да путеводители.

В Венеции же красоты так много, что даже и раздражение вызывает. Что ж уж тут такого особенного: понатыкай дворцов в воду – так всё красиво будет, трёхкопеечно красиво – и Венецию в трёхкопеечности обвиняли чуть ли не чаще, чем любое другое место на земле. И Карпаччо раздражает, он чуть ли не на каждом заборе, давно превратился в знак туристического потребления венецианской культурки, как Боттичелли – в знак потребления культурки флорентийской. Набери теперь в интернете «карпаччо», так выскочит:

карпаччо из говядины

карпаччо из лосося  
карпаччо из свеклы  
карпаччо из курицы

и только где-то на последнем месте проблеснёт «карпаччо витторе», ибо наша эпоха потребления – «потреблятельство» очень удачный перевод термина *affluenza*, являющегося миксом из *affluence*, «изобилие», и *influenza*, «грипп», изобретенного де Графом, Ванном и Нейлором и поставленного в заглавие их нашумевшей книги *Affluenza: The All-Consuming Epidemic* 2001 года, по-русски звучащее как «Потреблятельство. Болезнь, угрожающая миру» – совсем уж всё в жральню превратило. Блюдо «карпаччо» стало гораздо известнее, чем художник, своё имя блюду отдавший, – о да, это всё так, и, дорогой читатель «со вкусом», меня от глупого восхищения Венецией воротит так же, как и тебя, но мой трёхкопеечный Карпаччо выскакивает из эпохи, потребления начисто лишённой. Это мне оправдание и оправдание той красоты Венеции, что так меня, двенадцатилетнего, захватила в никчёмном, скорее всего, фильме, где были дворец Дожей и площадь Сан Марко, гондолы и гондольеры и всё то, отчего приличного человека в эпоху *The All-Consuming Epidemic* тошнит. Ленинградский декабрь всё очистил.

Укачивающая неуловимость лодочки с двумя юношами из «Жизни святой Урсулы» – главный мотив Венеции. Фрагмент Карпаччо гениален, но вообще-то Карпаччо – великий

художник, от гениальности стоящий несколько в стороне. Мир, им сотворённый, всегда преисполнен очарования тончайшего и иногда – поразительной глубины, но он суховат, и многофигурные сцены Карпаччо, та же «Жизнь святой Урсулы», производят впечатление подробной инвентарной описи, несколько схожей с поэзией средневековых менестрелей, когда они начинают перечислять красоты своих красавиц. В принципе, Карпаччо очень туристичен, прекрасно, конечно же, туристичен, но два юноши в лодочке – нечто из ряда вон выходящее даже у этого большого художника. Пережить внутренний смысл Карпаччиева фрагмента – значит ощутить Венецию. Те несколько туристических дней общения с городом, что сейчас выпадают на долю очень многих, этому переживанию чуть ли не противопоказаны. Фильм, из которого пришла песенка, был очень туристическим, и в нём никакой укачивающей неуловимости не было, но меня спасло появление открытки издательства «Изобразительное искусство», сыгравшей роль феи Сирени над колыбелью моей Венеции, предсказав её пробуждение тогда, когда она – моя Венеция – об этом ничего и не знала.

Так же, как и я ничего не знал, даже не знал о том, что юноши – лишь фрагмент. Как «Жизнь святой Урсулы» в целом выглядит, я даже и не подозревал, и о том, что когда-либо окажусь в Венеции, и не мечтал. Как-то не приходило в голову, что можно сесть в некий транспорт, в своей реальности не имеющий ничего общего с мечтательной утлостью

лодочки, качающей двух юношей, поехать в Венецию – обратите внимание на страшное противоречие грубости звукосочетания «еха» с мечтательной прозрачностью «вене» – и очутиться в этом городе – обратите внимание на глуповатость «очу». Венеция оставалась таким невидимым городом Итало Кальвино, книгу которого, конечно же, я тогда ещё не читал, и моё время не особо торопилось придать ей большую зримость, чем та, коей обладают кальвиновские Дзора, Дзирма и Земруда. Даже когда я решил, что буду итальянским искусством заниматься – а это произошло довольно рано, – и даже когда я итальянским искусством занялся, что произошло чуть позже, Венеции это реальности не прибавило, так же как и не прибавило мне уверенности, что я когда-либо в этом городе побываю. Вокруг меня, как вокруг кинотеатра «Знание», первую мне встречу с Венецией подарившего, царил декабрь социализма. Моё знание было погружено в декабрь социализма и им же ограничено и закавычено, так как тогда книжки о Венеции были редкостью, на русском языке была единственная куца «Венеция» из серии «Города и музеи мира» 1970 года, никто ни Муратова, ни «Камней Венеции» Рёскина переиздавать не собирался. В семнадцать я прочёл Пруста, и «чтобы оживить их в себе, мне стоило только произнести имена: Бальбек, Венеция, Флоренция, звуки которых мало-помалу впитали в себя всё желание, внушенное мне соответственными местами» стало казаться мне моим уделом. Произноси звук про себя и будь

этим доволен, в Венеции ты всё равно никогда не окажешься – «невыездной», как это определял социализм, царящий во-круг «Знания». Муратова я прочёл много позже, мне старое издание, большую тогда редкость, дала одна пожилая знако-мая. Потом, когда я начал работать в библиотеке Эрмитажа, я нашёл множество фотографий Венеции, множество книг о Венеции и с Венецией, а также рассмотрел в подробностях «Жизнь святой Урсулы» и обнаружил свою чёрную лодочку в «Прибытии английских послов», трудно находимую, где-то совсем сбоку.

Венеция была для меня только именем из «По направле-нию к Свану. Часть третья. Имена стран: Имя», и, соглас-но прустовскому совету, я усиленно занимался тем, чтобы в именах итальянских городов внутри меня сосредоточилось внушенное ими восхищение. Я хотел, чтобы эти названия навсегда впитались в моё сознание и чтобы представление, какое составилось у меня об этих городах, заменило бы моё стремление к тем краям: а что мне ещё оставалось делать? Должен признаться, что Венеция, столь поразившая меня 31 декабря 1970 года, потом была оттеснена Флоренцией на второй план моей жизни, и именно в имени Флоренция – опять цитирую Пруста – «не находя ... места для элементов, составляющих обыкновенно города, я принужден был породить на свет некий сверхъестественный город путем оплодо-творения определёнными весенними запахами того, что, по моим представлениям, было сущностью гения» Понтормо –

поставлю имя этого, моего самого любимого художника, на место прустовского Джотто. Венеция, однако, именно благодаря чёрной лодочке Карпаччо, всё время качалась в моём мозгу, как перья страуса склонённые.

В реальности я свою лодочку обрёл много позже. Когда я впервые оказался в Венеции, мне уже был тридцать один год. Я первый раз был в Италии и первый раз за границей и оказался в ней по приглашению моих друзей Данило Паризио и Марики Морелли, с которыми познакомился в Петербурге, где Данило оформлял как дизайнер и архитектор выставку современного итальянского искусства. Они пригласили меня вместе с Дуней Смирновой, на которой я тогда был женат, из личной симпатии, а также в знак уважения моих исключительных – так им казалось – знаний итальянского искусства. Данило с Марикой часто мне говорили, что их поражало, что эти знания существуют вне моего реального пребывания в Италии, и они взяли на себя благородную задачу первыми моё «знание» Италии раскавычить, устроив нам с Дуней потрясающую месячную поездку, включавшую и Рим, и Флоренцию, и Венецию, и Неаполь. Потрясающую во всех смыслах, так как теперь, смутно припоминая отели, в которых они нас селили, и рестораны, что мы посещали, я понимаю, каких это денег стоило, хотя тогда для меня, из социализма вышедшего, этакого *contadino sofisticato*, «утончённого поселанина», как меня Данило называл, всё, что стоило

больше ста долларов, было столь нереальным, что как бы и не существовало. Ко всей роскоши, которой была моя первая встреча с Италией обставлена – это ещё нужно учесть, что скакнул я в неё прямо из голого социализма, – я относился весьма простодушно, как к обстоятельству, естественно сопутствующему Италии.

Итальянский комфорт и итальянская элегантность быта воспринимались мною как природное явление: ну, цветет лимон, и апельсин золотой как жар горит под зеленью густой, что тут странного? – так и быть должно, простодушие меня в некотором роде предохраняло от шока и комплекса Стендаля. Прилетели мы первым делом в Рим, и я был Римом огулен, как жертвенные баран или говяды ударом дубины промеж рогов перед закланием. Потом всю поездку я себя как говяды и чувствовал, то есть обалдевшим и мало что соображающим, поэтому масса различных переживаний и ощущений моей первой встречи с Италией спуталась в ворох пёстрых ниток, разобрать который никакой рефлексии не по силам. Всё слилось в какой-то ком, бесформенный и смутный, но в него как будто воткнуты острые осколки зеркала – так блестят в моей памяти особо режущие моменты, заснятые гиппокампом, то есть той частью лимбической системы моего головного мозга, что формирует эмоции, консолидирует память и обеспечивает переход памяти кратковременной в память долговременную, со всей чёткостью хорошей документальной съёмки. Режущие в буквальном смысле, потому

что, когда я, роясь в ворохе воспоминаний, снова натыкаюсь на них, я вижу, как на коже моих пальцев выступают маленькие капельки крови – именно к таким воспоминаниям относится и мой первый въезд в Венецию.

Я вместе с Дуней прилетел в Венецию, куда меня Данило с Марикой и привезли на самолёте из Рима. Я вывалился из вполне современного венецианского Марко Поло и уткнулся в воду, тут же, около аэропорта, плещущую, что поразило меня своей странностью. Никакую «живопись в качающейся раме», как Пастернаку, венецианская вода мне не напомнила, ведь удар промеж рогов начисто лишил меня способности к рефлексии, и я послушно, как жертвенное мясо, шёл за своими поводырями, тут же усадившими меня в водное такси: свойственная говядам телячье-баранья тупость, что во мне была, вовсе не метафора, а достаточно точное определение моего тогдашнего состояния. Панораму города, из Марко Поло видную, я, во всяком случае, осознать не успел и её не помню, хотя она наверняка была прекрасна, так как был конец марта, вечер после очень ясного весеннего дня и начало заката. Венецию слегка обволакивала дымка наступающих сумерек. Водное такси с мерным шумом мотора понесло меня в сверхъестественный город, появившийся на свет путем оплодотворения моей детской мечты о том городе, что я увидел в декабрьском ленинградском кинотеатре, некоей определенностью знаний, полученных позже, – вроде как я должен сказать именно так. Так и не так, потому что все зна-

ния в тот момент из моей головы выскочили, и голова была не то чтобы пуста, но набита влажным туманом, просачивающимся в неё сквозь костный каркас моего черепа, ставший удивительно тонким и мягким. Туман лез в меня прямо из окружающего, постепенно темнеющего венецианского воздуха, и я даже про свой декабрьский фильм не вспоминал, не было никакого «вот оно, наконец», я смотрел вокруг себя взором, мыслью не замутнённым, и всё, что представлялось моему взгляду, никак не было связано со сформированными во мне представлениями. Я действительно всё видел в первый раз, наперекор всем «Именам стран: Имя», про которые думал не больше, чем любой баран, ведомый на убой, и как и откуда я подъехал к Венеции, не помню. Помню только Канале Гранде, Canale Grande, Большой Канал, на котором вроде как внезапно очутился, волшебным образом. Венеция обступила меня со всех сторон, я сижу на корме, и из глаз непроизвольно катятся и катятся слёзы.

Теперь, когда я вспоминаю об этом моём первом физическом контакте с Венецией, то чувствую странное раздвоение: это, конечно, я сижу на корме катера, таращусь на Венецию, как на новые ворота, и реву бараньими слезами, крупными и молчаливыми, но и всё тот же я, как будто со стороны, вижу здорового тридцатилетнего бугая, сидящего на корме катера и ревущего как баран. Причём это происходит одновременно, подобно тому, как в изображении житий на старых картинах можно видеть святую Екатерину, стоящую

на коленях перед палачом и покорно подставившую ему выю с видом довольно безразличным и даже, можно сказать, бессмысленным, и тут же, в небесах, та же святая Екатерина, слегка склонив голову вниз, с интересом, вполне осмысленным и оживлённым, смотрит на себя, муку принимающую, – и, собственно, есть ещё третий я, видящий этих двоих на некой картине, представляющей Венецию, и в данный момент пытающийся её описать. Вроде как такого растроения личности у меня никогда в жизни больше не случилось, в Венеции всё зыбко, двойники тройниками оказываются.

Ревел же я на корме катера так, как никогда больше в жизни. «Ревел» – неправильное слово, так как оно предполагает некий звук, я же делал это беззвучно. Не потому что окружающих стеснялся, хотя и поэтому тоже, а потому что слёзы, не являясь выражением некоего душевного переживания, были просто следствием конденсации набившегося в мой череп тумана, то есть, подобно бараньим слезам, проявлением чистой физиологии, – и текли они обильно и произвольно. В принципе, всё, что плыло передо мной, я уже видел в фильме «Смерть в Венеции», ибо путь мой досконально совпадал с длинной сценой в фильме, когда Ашенбах возвращается с вокзала после своего столь счастливо провалившегося бегства от судьбы и, сидя на корме почти в точности такого же катера, как и тот, что привёз меня, счастливой улыбкой приветствует красоту Венеции и красоту своей будущей смерти. Сцена эта, Висконти отточенная до бриллиантового блес-

ка, – парадигма всех въездов в Венецию и парадигма Канале Гранде, так что, её отсмотрев и её отрефлексировав, можно всё пережить без всяких затрат на водное такси и, вроде как Пруст и советовал, в Венецию даже и не ездить. «Вроде как», потому что тогда, на корме катера, никакого Висконти и никакой «Смерти в Венеции» в моём мозгу и не стояло, и сейчас мне кажется, что только после того, как я увидел Венецию, физиологически пережил свою встречу с ней, произошедшую вне – и даже в некотором роде помимо – моего сознания, мне и стал внятен смысл, вложенный в эту сцену проезда Ашенбаха по Канале Гранде. Зато теперь я уж конечно без Ашенбаха на Канале Гранде и взглянуть не могу. Тем не менее факт: с Ашенбахом я проехался по Венеции задолго до того, как оказался на Канале Гранде с Дуней и своими итальянскими друзьями. Это моё преждевременное знакомство не помешало мне рыдать дурацкими слезами потерянной невинности, впервые – да впервые, хотя я вроде как с Ашенбахом по Канале Гранде уже ездил – вырулив на Канале Гранде. Да, я уверен, что смог понять «Смерть в Венеции» только после того, как в Венеции побывал, смотря на неё бараными глазами, в которых не было и следа «Смерти в Венеции», но рыдал бы я на Канале Гранде без Ашенбаха, без кинотеатра «Знание» и без Карпаччиевой лодочки из «Изобразительного искусства»? Дуня, например, не рыдала, а только смотрела на меня с сочувственным удивлением, слезам моим вполне сопереживая и принимая их к све-

дению без всякого осуждения, но не пытаюсь их, так сказать, разделить, что было бы смешно и ложно: предположим, она бы уселась рядом, взяла бы меня за руку и тоже принялась беззвучно слезами течь, как луком намазанная, – то-то была бы картинка! Я думаю, что это тут же бы мои глаза высушило, а заодно и лишило бы меня одного из сладчайших переживаний – моих бараньих слёз при первой встрече с Канале Гранде, что Дуня чутко понимала и не пыталась влезть между мной и Венецией. Ну и так что всё же случилось первым: моя поездка с Ашенбахом или моя поездка с Дуней? Как путаешься во времени в Венеции!

Так же, как и в её географии. В этом удивительном городе всё время всё меняется. Вам кажется, что какую-то из венецианских площадей, Кампо Санто Стефано например, вы изучили досконально, до мельчайших подробностей, уже победать там успели и в многочисленных её кафе посидели не раз, а вот вдруг, выйдя на неё неожиданно, из какого-то нового проулка, вы видите совершенно другой вид, другую, я бы сказал, ведуту, veduta – лучше использовать это итальянское слово, теперь полноправно вошедшее во все языки, в том числе и в русский, как термин, обозначающий именно городской, архитектурный, вид, хотя изначально «ведута» значит просто то, что предстает вашему зрению в данный момент, – и вы Кампо Санто Стефано не узнаете и чувствуете себя совершенно растерянным. Вам кажется, что вы заблудились, потому что ожидали, что всё вокруг будет знако-

мо, а оказались чёрт знает где – как будто вас в ночи джинны куда-то перенесли. Так бывает во время путешествий, когда, проснувшись внезапно в гостинице или в чужом доме, вы не сразу можете сообразить, где находитесь. Всё чужое; стены, потолок, мебель как будто убегают от вас, всё вокруг рассыпается, вы потеряны и никак не можете сообразить, где вы, что вы, кто вы, сознанию требуется время и определённое усилие, чтобы поставить кружащие предметы на свои места, создав некий ряд узнаваемости, следуя которому постепенно возвращаешь себе осознание своего местоположения в мире, и, соответственно, самого себя. Причём в тот момент, когда предметы, застигнутые врасплох вашим пробуждением, собираются в некий смысл, то вы не то чтобы видите, но ощущаете, как они двигаются, даже переговариваются, спеша занять те места и сыграть те роли, что им отводите вы в своём сознании. Сам момент их торопливой суеты всегда оказывается пропущен, потому что как только сознание возвращается, то оказывается, что всё вокруг уже выстроилось в узнаваемость самую невинную, потолок в гостинице невозможно утверждать, что он просто потолок, и всё, не двигался он и ничего не шептал, но некое смутное воспоминание о спешке всей этой неодушевлённости, на которой вы её поймали в момент пробуждения, доказывает, что предметы обладают своим собственным бытием вне вас, так что стоит вам от них отвернуться, как они занимаются чем-то вам неведомым, живут жизнью, которая навсегда останется для

вас тайной. Покорный их вид, однако, демонстрирует прямую зависимость их бытия от вас, он свидетельствует, что вещи вас боятся, боятся, что вы догадаетесь, чем они на самом деле занимаются в ваше отсутствие. В Венеции сознание находится в вечном пробуждении, ведь всё вокруг усиленно старается вас обмануть, и оказывается, что Кампо Санто Стефано, столь вроде привычное, на самом-то деле без вас совершенно другое. Всё по отдельности вроде как уже давно вам известно: вход в церковь, памятник Манину, дома, ресторанные столики, вынесенные на улицу, витрина магазина, весьма примечательная, с голыми манекенами-уродами, дядьками со старыми телами байкеров-качков, обряженными в трусы со стразами и шапки дождей, – но сейчас, когда вы вышли на Кампо с непривычной для вас стороны, всё предстает в другом ракурсе, складывается в ведуту, совершенно вам незнакомую, причём, в отличие от предметов в вашей комнате, послушно становящихся на свои, предопределённые им вашим сознанием места, стоит только вашему сознанию на них шикнуть, венецианская ведута принять узнаваемый вид совсем не торопится, заставляя вас привыкать к совсем новому виду Кампо Санто Стефано и её церкви, домов и дядек в витринах. Венеция вгоняет каждого посетителя в сомнамбулическое состояние, вы как будто вечно пробуждаетесь – то есть всё время спите и не спите одновременно: укачивающая зыбкость, неустойчивое равновесие и скользкая неуловимость. Юноши в лодочке, чьих лиц нам с вами ни-

когда не увидеть, эта странная неопределённость моего приземления то ли на Набережной Плотов, то ли на Набережной Неисцелимых и бесконечное расслоение личности, напрямую зависящее от бесконечности отражений, наполняющих город: раздвоение, растроение и расчетверение, постоянно преследующее в Венеции и не раз описанное различными гениями, – это я стараюсь подойти к своей реальной встрече с чёрной качающейся лодочкой Карпаччо в «Жизни святой Урсулы». В Венеции дойти до чего-то, до чего хочешь дойти, очень сложно, и часто оказываешься совсем не там, где предполагаешь.

Впрочем, рано или поздно в Венеции всё равно всё находишь. Нашёл я и свою лодочку, но пока я к встрече с ней только направляюсь, сижу на корме и реву как баран, и дворцы Канале Гранде плывут мимо меня очень медленно, но в то же время и очень быстро, потому что я и оглянуться не успел, как оказался перед входом в гостиницу в районе Ридотто, отдельного, со ступенями, спускающимися к воде, как в Венеции полагается. Такие входы теперь уже случаются очень редко, только в дорогих гостиницах. Совсем даже и не удивившись этому роскошеству, ибо по наивности я всё принимал как должное: лимон цветёт, – я уже оказываюсь в небольшом номере, набитом антиквариатом, и первая встреча с Венецией уже отходит в прошлое, и вот я уже из Венеции успел уехать, и приехать в неё снова, и побывать в Венеции много раз. Стоит ли говорить, что венецианские дворцы промча-

лись как вешние воды, и теперь я сижу перед компьютером и набиваю текст о первом физическом контакте с Венецией, мелькнувшей мне двадцать четыре года тому назад, – но вот ведь парадокс: дворцы Канале Гранде ползут мимо меня очень медленно, всё продолжают ползти, я их продолжаю рассматривать, вот уж двадцать четыре года как, причём сейчас, когда я уже почти каждый дворец досконально знаю, так как за это время успел путеводитель о Венеции написать и опубликовать, я вижу их всё равно так же, как я увидел их тогда, в первый раз, по-бараньи, некие общие силуэты, сливающиеся в единство чего-то нерасчленённо прекрасного, безмянного, из которого взгляд выхватывает лишь какие-то детали: цветной орнамент, пышный вход, столбики с привязанными гондолами, скудно освещённый сумеречный интерьер какого-то огромного зала, в котором можно различить полупогашенную люстру, книжные полки, картины – следы жилья и жизни, настоящего быта во всей тупой незамутнённости звучания этого слова – «быт», – вроде как к Венеции совсем неприложимого, поэтому окно старого дворца, приоткрывающее возможность существования современной повседневности в этой сказке, оказывается самой фантастичной деталью всей картины. Быстро мчась на водном такси, я в то же время передвигаюсь достаточно медленно, чтобы у меня осталось время в окно залезть, рассмотреть и запомнить все детали интерьера, и я буду помнить их всю жизнь. Ни дворец Вендрамин, ни Ка' д'Оро, ни даже Каза ди Дез-

дэмона я не запомнил, так что и сейчас в этом моём воспоминании они маячат общими силуэтами, зато я отчётливо запомнил дворец Сальвиати, самое уродливое здание на всём Канале Гранде, приобретённое владельцами стекольных заводов в XX веке и ими же украшенное препохабнейше яркими и весёленькими картинками, восславляющими величие ренессансной Венеции и кажущимися девятнадцативековым историзмом, хотя на самом деле они сделаны в 1924 году. Окно неведомого дворца – никогда в жизни не определю точно, что же это за дворец был, – и яркие картинки стекольных королей господствуют в моём первом воспоминании о реальной Венеции, поэтому теперь, когда я натываюсь взглядом на дворец Сальвиати, то у меня это сооружение вызывает приступ умиленности, ибо впрямую связано со счастьем бараньих слёз, хотя его декор и выглядит на Канале Гранде столь же дурацки, как мавзолей Витторио Эммануэле на панораме Рима, и мне решительно не нравится.

Водное такси жужжало, звук мотора подчёркивал внутреннюю тишину дворцов Канале Гранде, а в ушах моих звучала песенка – звучала совершенно беззвучно, так как, повторяю, я, тарашась на Канале Гранде, всё забыл, всё своё декабрьское «знание». Забытая, песенка тем не менее в подсознании урчала образом скорее зрительным, чем звуковым, потому что мне никуда не деться от рыжей певички, что мне угодно принимать за Монику Витти, хотя, быть может, никакого отношения эта рыжая к Монике и не имеет, да и во-

общее она вылитая «Не промахнись, Ассунта!», но мне очень хочется, чтобы исполнительницу моей песенки облагородила предполагаемая связь с интеллектуальной дивой из «Ночи», красавицей с «Сомнамбулами» Германа Броха (писателя, которого даже не всякая русская интеллектуалка открывала) в руках. Да и сомнамбулы мне нужны, они для Венеции характерны, и те три дня в Венеции – а их было всего три – я провёл в состоянии полного сомнамбулизма.

Три дня в Венеции, столь важные в моей жизни, никак не оформились в какую-либо законченность: всё спуталось и сбилось. Конец марта, какая-то на удивление хорошая погода, поэтому в Венеции, как ни странно, теплее, чем в Риме, туристы в шортах, панорама залива с тремя палладиевскими куполами на горизонте, вид на город с колокольни Сан Джорджо Маджоре, оглушающий размах парадных залов дворца Дожей. Мост Вздохов и фэшн-съёмка на одном горбатом мостике с очень красивой моделью, с юрким фотографом, скачущим вокруг неё, как воробей в весенней луже, и проходящей мимо, не обращающей ни малейшего внимания на это столь экзотичное для меня зрелище, публикой. Очень всего много, всё блекло пёстро, всё находится в постоянном движении, всё звучит – много изысканности и много кича. Лавки Риальто. Блюдца с собором Сан Марко, каким-то специально отвратительно рельефным, да ещё и украшенным невыносимыми блёстками. Майки с гондольерами, венские

вальсы, несущиеся из кафе Квадри и кафе Флориан, маски со стразами и перьями – всё это прёт в глаза и в уши: мельтешение и переизбыток визуальной информации. Думаю, что у многих первое впечатление от Венеции такое же, у многих оно и остаётся единственным, так что собор Сан Марко слепляется с рельефом на блюдечке так, что разделить их уж и невозможно, и... – я не вижу в этом ничего плохого. Както, одним летним днём, я у Финляндского вокзала был заворожён видом женщины, полной, немолодой, очень простой и очень симпатичной – симпатичность прямо-таки изливалась из неё. На голове у неё был сооружён тюрбан из цветастого платка, и она деловито опекала выводок малолеток, – совсем не старая бабушка, бабуленька, а заодно опекала и выводок сумок на колёсиках, которые ей приходилось перевозакивать через ступени, чтобы потом раздать малолеткам, дабы они, используя свои малолетские силёнки, катили сумки по ровной поверхности. Во всех её движениях, многочисленных и сложных, не было ни малейшего намёка на злобную агрессивность, что столь свойственна обладателям сумок на колёсах наших пригородных вокзалов. Трудности она преодолевала с похвальной лёгкостью, и на ней была юбка, очень простая и несколько выцветшая, усеянная соборами Сан Марко, гондольерами и дворцами Дожей. Соборы, гондольеры и дворцы повторялись на голубом фоне, как навязание, рисунок был примитивен и накатан на ткань очень просто, – в соборах, гондольерах и дворцах было что-то та-

кое очень ситцевое. Они были прекрасны. Эта юбка – самая красивая юбка в мире.

Всё, что связано с Венецией, всегда очень красиво. Венеция – самый красивый город в мире, от этого устаёшь, и это очень раздражает. Красота всё время грозит превратиться в рельеф на блюдечке и была бы вовсе невыносимой, если бы не зыбкость и неустойчивость, что наполняют город, заставляя его красоту всё время балансировать на грани изысканности и кича, – неустойчивость и зыбкость Венеции и сделали столь завораживающим ситцевый рисунок с гондольерами на юбке около Финляндского. Неуловимость – своего рода защита Венеции, поэтому до сих пор у меня не поднимается рука выбросить ужасающую жестяную коробку из-под когда-то подаренных моей маме одним моим приятелем конфет с огромной панорамой Рива дельи Скьявони, сделанной с одной из картин Каналетто, которой, для пущей привлекательности, придана выпуклость, так что колонны на Пьяцетте, Догана, дворец Дожей слегка вспучены, как будто буквы для слепых, а каналеттовской палитре, и без того развешёлой, сообщена оглушительная жестяная яркость. Коробка – прямое доказательство блоковского «красота страшна», и сквозь эту очень страшную красоту, сквозь сбивчивость моего первого Венеции посещения – а оно, в принципе, недалеко ушло от картинки на коробке – я наконец пробираюсь в Галлерие делл'Аккадемиа, нахожу «Жизнь святой Урсулы» и оказываюсь нос к носу – точнее, нос к заду – со своим дет-

ским фантазмом, двумя юношами в красных штанах и в чёрной лодочке.

Разыскал. С неким даже трудом, потому что, даже и видя уже не раз «Жизнь святой Урсулы» на репродукциях и помня где там, среди английских послов, своих юношей надо разыскивать, я не сразу различил их в карпаччиевской пестроте и карпаччиевском разнообразии. Нашёл. Успокоился. Посмотрел и отошёл. Вот и всё. Прожит огромный кусок моей жизни с Венецией, законченный Карпаччо, – когда в Галлерии делл'Аккадемиа я юношей обрёл, я это почувствовал, но не осознал, как осознаю сейчас, да и Галлерии высыпали на меня Карпаччо, Беллини, Джорджоне и Тициана в таких количествах, что мне было просто очень тяжело. Я понял, что закончилось нечто важное, и – *in my beginning is my end*, «в моём начале мой конец», – как закончилось, так и началось: и вот, только я нос от ягодиц в красных рейтузах оторвал, как – между тем прошло лет двадцать – уже нахожу себя сидящим напротив дворца с верблюдом в районе Каннареджо и размышляю над будущей книгой о Венеции, над первой, вступительной, главой. Начинать писать всегда трудно, и, после мук, мне пришла в голову идея, что вступление должно быть посвящено именно звуку Венеции. Именно в этот момент, в Каннареджо, звук Венеции мне вдруг и стал особенно внятен.

Жара. Летняя Венеция переполнена, но около дворца с

верблюдом никого нет, и так как «район малопривлекателен для туристов, за исключением вокзала и двух оживлённых улиц в южной части», как сообщает нам один из путеводителей – то все на этих двух улицах Каннареджо и толкутся. В Венеции туристическая толпа, особым разумом не располагающая, как и каждая толпа, совсем дуреет – город её на это провоцирует. Тихо, только чуть канал плещет, и тут вдруг до меня доносится трещотка сумки на колёсиках. Я сразу же осознаю, что главный венецианский звук – это треск сумок-троллей, которые бесконечно тащатся по Венеции в любом месте, в любое время. Троллей катят все: ординарное туристическое мясо в шортах, сногшибательные гламурные девахи, очкастые профессора, негры, торгующие «версачами» на венецианских мостах, немцы и русские, итальянцы и японцы, старые и молодые, – всё, что движется, тащит за собой в Венеции троллей по крайней мере два раза – в день приезда и день отъезда, – и эти два раза каждого сливаются в гул троллей, в симфонию троллей, так как это – удвоенное количество всемирных посещений Венеции, а Венеция – один из самых посещаемых городов в мире. В Венеции каждый обречён на троллей, никуда от него не деться, ибо в этом городе нет ни одной машины и так или иначе до пристани ты должен дойти, сколь бы избалованным комфортом ты бы ни был, и только единицы – только те, кого речное такси привозит и отвозит прямо с пристаней отелей типа Бауэр или Даниэли, – могут этого избежать; и вот, вся ора-

ва туристов, что ежедневно приезжает и уезжает, тянет по камням Венеции, *The Stones of Venice*, – неровным, заметьте – свои trolley, также известные как two wheeler, stack truck, dolly, trolley truck, sack barrow, sack truck или bag barrow: так, сак, трак, бак, стак, тррррр... Трещат по ступеням мостов, по плитам и в соттопортего, крытых переходах, которых полно в Венеции и которые тарыхтение усиливают, как рупоры; долли-тролли-трак везде и всегда, звук колёсиков стал более характерен для Венеции, чем трещание вивальдиевской «Осени» из *Quattro stagioni*, которой Венеция набита, ибо «Четыре сезона» – главная приманка многочисленных концертов в многочисленных церквах, и из репродукторов в работающих днём многочисленных кассах обязательно льётся именно «Осень», так что для меня звук Вивальдиева концерта намертво сплетён с трещоткой троллей и – читатель, конечно же, заметил мою привычку всё закольцовывать – с самой красивой в мире юбкой и её сумками на колёсиках. Особенно режут троллей венецианскую тишину ночью, когда запоздалый турист, пытаясь найти гостиницу в венецианском лабиринте, мечется по утихшим улочкам, как душа некрещёного младенца во тьме Лимба, потому что ничто так не трудно сделать, как найти что-то в Венеции, следуя указанному адресу.

Режет тишину. Тишина... Первая находка звука, столь меня привлёкшая, блеснувшая как нечто «похожее на мысль», как сказано в пушкинском «Романе в письмах», тут же по-

тухла, потому что никакие ни троллей определяют звучание Венеции, главный звук Венеции – тишина. Соображение на первый взгляд кажущееся даже и парадоксальным. Во всяком случае, до того, как стих вдали навязчивый звук троллей, именно этого, тащимого какой-то удивительной красотой мимо меня, сидящего напротив дворца с верблюдом, оно не приходило в голову, так как с первой же встречи с Венецией я был этим городом оглушён, и, начиная с первого своего въезда на Канале Гранде, с навязчиво застрявшего в голове зуда мотора, шумы и звуки меня в Венеции всё время сопровождали, их было очень много всегда, разнообразнейших. Я, усевшись перед дворцом с верблюдом, был занят тяжёлой работой, пытаюсь из шумов и звучаний выделить некий главный звук. Тут-то красотка со своей сумкой – очень, надо сказать, элегантной – и подросла. Сумку проводила и пропала, и вдруг снова стало очень тихо, причём тишина подчёркивалась плеском воды, ибо была не абсолютна, ведь абсолютная тишина – это же небытие, но тишина была именно слышна, и плеск воды оттенял звук тишины, а где-то уже зарождалось тарыхтение нового троллей, тащимого пока кем-то невидимым, но, пойманная мною, тишина уже была различима, она слышалась теперь громче, чем звук накатывающегося троллей, и я понял, что уловил главный звук Венеции, он теперь всегда будет со мной, я его даже на Пьяцца Сан Марко услышу, сквозь пошлость венских вальсов и гудение разноязычной толпы.

Обусловлена венецианская тишина одним простейшим обстоятельством: Венеция, кажется, единственный город на земле, в котором нет машин. Нет мотоциклов, велосипедов, нет даже лошадей и телег – только тележки. Тишина звучит везде и всегда, просто она слышится то слабее, то сильнее, – и это та тишина, что так удачно изображена (ибо она не только слышится, но и видится в Венеции) во фрагменте Карпаччо. Поймав звук тишины в тот жаркий летний день, я потом много раз удостоверился, что прав: главный звук Венеции – тишина. Тишина разбухшей апельсиновой корки, плывущей по по-ноябрьски зелёной воде канала. Чудная тишина.

Как-то раз, будучи не в Венеции, а в районе Тревизо, но прилетев в Марко Поло и оттуда же улетая, я провёл в аэропорту битых четыре часа, дожидаясь всё откладываемой посадки. Венеция, видная в окна, была залита солнечным светом, был очень яркий и ясный день, и город маняще раздражал: вот, я должен торчать, как прикованный, в проклятом Марко Поло и быть несчастным, а Венеции, такой красивой и такой безразличной, до меня нет никакого дела. За огромными стёклами аэропорта она была, и в то же время её как бы и не было – затрёпанная венецианская истина. Наконец я оказался в самолёте, который, набирая высоту, стал кружить над городом, и город предстал передо мной весь, как будто специально на водяное блюдо выложен. В солнечном свете Венеция виделась очень чётко, очень прочерчено, так, как она

выглядит на карте Якопо Барбари, созданной около 1500 года, красивейшей карте в мире, на которой Венеция, показанная с высоты птичьего полёта, детально прорисована, каждый домик очерчен отдельно, каждая колокольня с подкупающей точностью, но в то же время карта эта не просто карта, а некое мифологическое повествование, ибо в заливе, прямо напротив церкви Сан Джорджо Маджоре, уселся, оседлав большую рыбину, Нептун и, задрав голову, переговаривается с повисшим над Венецией Меркурием. Совпадение очертаний Венеции, видимой из моего самолёта, с той Венецией, что нарисована Якопо Барбари и что сейчас открывает экспозицию Музео Коррер, о древней Венеции повествующую, поразительно, и это сразу же заставило меня почувствовать себя Меркурием, над Венецией повисшим. Венеция лежала внизу такая мирная, такая маленькая, такая беззащитная, почти игрушечная, и она становилась всё меньше и меньше, удалялась и уж исчезла, как вдруг, почти уже и пропав, она оформилась в некий шар, и, вместо того, чтобы остаться в прошлом, она вырвалась, понеслась вслед за самолётом, настигла его, разбила вдре�г стёкла иллюминатора, позволявшие мне умильно и отстранённо её рассматривать, чувствуя себя в полной безопасности, настигла меня и шарахнула прямо в лоб, как мяч, что въехал мне между глаз на Кампо Сан Стин, когда я как-то, выйдя из церкви Санта Мария Глорियोза деи Фрари, наслаждался видом совсем маленьких школьников, развивших бешеную футбол-

ную пляску вокруг украшающего центр площади старого колодца, и этим своим ударом ещё раз доказала, что она, Венеция, есть, есть на все сто процентов, в самой что ни на есть физической ощутимости, что сделалась мне столь внятно при приземлении на Фондамента дельи Инкурабили.



Церковь И Дезуити

# Каннареджо



## Глава вторая Иов

*Начало Венеции. — Сан Джоббе. — Иов и Манон. — Любители дайвинга и квадрига Сан Марко. — Савольдо и его Natività. — Флорентийскость и венецианскость: grandezza, grazia и poesie. — Младенец итальянский и Младенец нидерландский. — Суггестия. — О святости Иова. — Иудеи в Венеции. — Три Гетто. — Кампо ди Гетто Нуово. — О вырази-*

*тельности и «Еврейском кладбище» Якоба ван Рейсдала. – «Венецианский купец». – Аль Пачино и Данила Козловский. – Mori и мореи*

Так уж случилось, что последнее время, когда я приезжаю в Венецию откуда-нибудь, с тем чтобы в тот же день уехать, а не в Венеции жить, то, в отличие от толпы, направляющейся напрямик к Пьяцца сан Марко, Piazza San Marco, Площади Святого Марка, я сворачиваю налево и, обогнув церковь ди Санта Мария ди Назарет, chiesa di Santa Maria di Nazareth, оказываюсь в не слишком манящих новостройках. Здесь практически никогда никого нет, и, поплутав несколько минут, ибо до сих пор путь не помню, но точно знаю, какое направление надо держать, я оказываюсь на набережной Канале ди Каннареджо, Canale di Cannaregio, Канала Каннареджо, где-то в районе Фондамента Саворньян, Fondamenta Savorgnan. Здесь тоже есть народ, но, взглянув назад, по направлению к Понте делле Гулье, Ponte delle Guglie, Мосту Обелисков, вы тут же оцените уединённость Каннареджо, ибо гуща толпы, валящей через мост по Страда Нова, Strada Nova, Новой Улице, к центру, поистине устрашающа. Когда в ней находишься, то это ощущаешь не так остро. Издалека же становится ясно, какая всё же Венеция стерва: играя роль изысканной чаровницы, она, столь вроде как штучная, умеет бедного туриста совсем мозгов лишить и втолкнуть в Панургово стадо, прямо как Цирцея какая-нибудь. Турист в стаде болтается, страдая, как цирцеины жертвы, и, если он

обладает хоть какой-то претензией на самостоятельное мнение, Венецию клянёт почём зря. Если же подобной претензией он не обладает, то всё и хорошо: Сан Марко повидали, на колокольню влезли, сушёных помидоров на рынке Риальто прикупили. Что ещё человеку надо?



Церковь ди Санта Мария ди Назарет

Бросив взгляд назад, как Эней на тени, давящие друг друга на берегах Леты у ладьи Харона, на толпу, прущую по Понте делле Гулье, я иду вперёд и, достигнув небольшого канала, впадающего в Каннареджо, сворачиваю налево. Сразу же оказываюсь на небольшой площади, Кампо Сан Джоббе, Campo San Giobbe, Площади Святого Иова. Здесь тихо и практически никого нет: с одной стороны небольшой канал, с другой – строгий портал церкви ди Сан Джоббе, chiesa di San Giobbe, Святого Иова. Фасад её прост, как правда: четыре пилястра и два прямоугольника окон, симметрично расставленных над расположенным в центре прямоугольником входа. Пропорции напоминают о готическом происхождении церкви, основанной в 1378 году, ибо фасад худ, как средневековые Адамы: то, что называется «все рёбра пересчитать можно», и длинные и тощие пилястры выглядят как те самые рёбра. На готику только худоба и намекает, так как церковь строилась столетие, окна и вход совсем не готичны, да и вообще-то архитектура по-баухаузовски скупа, за исключением узкой мраморной оторочки портала с полукруглым рельефом, представляющим голого Иова, взывающего к небесам, и святого Франциска Ассизского, пришедшего его утешить на гноище вместо жены. Вверху рельефа вырезано лучшее солнце. Мрамор портала – работа Пьетро Ломбардо, чуть ли не главного скульптора и архитектора Венеции кватроченто, он наряжен и скромнен, как кончики белого

кружевного воротничка, слегка выглядывающие из под коричневой монашеской робы, и кружево это – единственный знак Ренессанса, отмечающий фасад церкви Сан Джоббе, в путеводителях обычно именуемой «ренессансной».

Тихо всё, тишина подчёркивается лёгким плеском воды в канале, и весь ансамбль этой небольшой площади – а это именно ансамбль, хотя никто Кампо Сан Джоббе как некое единство не мыслил, просто так получилось, – замечателен. Прямо напротив входа в церковь – ступени небольшого спуска к воде, также утилитарного, когда-то предназначенного для давно уже не причаливающих сюда лодок, и замыкается площадь входом во дворик-сад, со всех сторон окружённый стенами и обычно открытый. Нет в нём ничего особенного, несколько чахлых кустов, трава и красные кирпичи, но тишина и отстранённость, граничащая с заброшенностью, придают ему прелесть, что свойственна унылой поэзии талантливых и одиноких женщин вроде Марселины Деборд-Вальмор: «идите, друг мой, боль моя, вас больше не увижу я! Но имя ваше без труда при мне заменит вас в разлуке». Элегия, да и только, и дворик-садик похож на саму Марселину со знаменитой фотографии Надара, умную и грустную старушку в митенках, со взглядом, повествующим «о многие знания и многие печали».

Элегия Сан Джоббе для меня – начало Венеции. У Венеции бесконечное множество начал: Акرويد свою последнюю книгу о Венеции начал с пустынного побережья, на котором

город ещё только предполагает возникнуть, песка и тростника, для Томаса Манна Венеция начинается с сонного путешествия в ладье Харона, для Муратова – с картины Беллини «Озёрная Мадонна». Собственно говоря, и для меня Венеция начинается с гондольеров Карпаччо, о чём я уже и рассказал, но Карпаччо, точнее – советская открытка, фрагмент Карпаччо воспроизводящая, для меня не просто начало Венеции, а *Uranfang*, начало всех начал. *Uranfang* входом служить не может: а для меня Кампо Сан Джоббе – вход в Венецию.

В Венеции с географическими определениями очень всё запутанно, на примере совпадения-отторжения Фондамента дельи Инкурабили и Фондамента делле Дзаттере я уже пытался разъяснить венецианские сложности: вопрос о том, где начинается Венеция, впрямую определён этими сложностями. Но я свой путь в Венеции начинаю именно с Сан Джоббе; я уже сказал, что сейчас я пришёл на неё прямо с поезда, но это даже и не важно. Дело в том, что когда путь по Венеции рисуется мне в моих мыслях, то я, начиная его, тут же оказываюсь перед фасадом церкви Сан Джоббе, сижу на бортике спуска к воде, плююсь на скромнейшую решётку ворот дворика-садика, «закрытого сада», *hortus conclusus*, и думаю о вечности – ибо о чём, как не о ней, ещё в таком обрамлении думать? Происходит это подобно тому, как в современных блокбастерах вроде «Миссия невыполнима» для указания на моментальность перемещения героя используется

приём спутниковой карты: сначала показывается панорама города, к вашим глазам приближающаяся с быстротой мысли, вы окидываете её взглядом, и, оглянуться не успев, вы уже вместе с Томом Крузом стоите где-то на вершине Джомолунгмы или перед собором Нотр-Дам, хотя на самом-то деле находитесь в своей квартире перед телевизором, и начинается действие, в которое Том Круз вас втягивает. В пространстве, что Том Круз (или герой Тома Круза, всё равно) с наивной упёртостью считает реальностью, вы, захваченные, хотя и не обманутые, его убеждённой, вместе с ним отдаётесь действию; вот так же и я вас усаживаю рядом с собой на бортик спуска, и, оторвавшись от размышлений о вечности, навеваемых изумительным в своей ординарности окружением, рассказываю вам, почему Сан Джоббе для меня начало Венеции.

То есть в действие вовлекаю.

Что ж, с тем, что *in my beginning is my end*, «в моем начале мой конец» Элиота никто спорить не будет, и наблюдение Козьмы Пруtkова, что «первый шаг младенца есть первый шаг к его смерти», увы, справедливо. Кампо Сан Джоббе, начинающее Венецию в силу своей близости к вокзалу Санта Лючия, а также того факта, что оно лежит как бы с краю, в непосредственной близости моста, связывающего венецианские острова с остальной землёй, легко можно обозначить

словом «начало», но в то же время площадь окутана особой атмосферой «конца», что определено её закрытостью, тем, что с одной стороны она замкнута фасадом церкви, с другой – оградой сада, с третьей – каналом, а с четвёртой – стеной довольно высокого современного дома безликой архитектуры, к которой мы сейчас повернулись спиной. Берег канала напротив площади ограничен стенами домов, не образующих между собой никакого прохода, и Кампо Сан Джоббе – конец в буквальном смысле, потому что с этой небольшой площади невозможно никуда выйти, есть только ложный выход в замкнутый сад, дворные ворота монастыря слева закрыты, так же как закрыты ещё одни ворота, прямо перед самым нашим носом, сквозь решётку которых виден какой-то ещё один сад, совершенно запущенный, не сад, а свалка, и даже – типично магриттовская деталь Венеции – маленький мостик через канал, перекинутый к домам на другой стороне, тоже наглухо заперт на замок, висящий на решётке, путь по нему преграждающей.

Ощущение замкнутости и конечности определяет настроение этого места. Кампо Сан Джоббе шепчет элиотовские строчки «и время ветру трясги расхлябанное окно и панель, за которой бегают полевая мышь, и трясги лохмотья шпалеры с безмолвным девизом. В моем начале мой конец»: запущенность того, что некогда было большим садом, почти всегда закрытая церковь, мост, который перейти невозможно, ибо он никуда не ведёт, всё – «лохмотья шпалеры с безмолв-

ным девизом». На Кампо Сан Джоббе всегда тихо и главный девиз этого безмолвия запущенности, «В моем начале мой конец», кажется начертанным на мраморном рельефе с голым Иовом. Вид этого места как нельзя более точно соответствует библейской легенде, и вот, мы тоже, как Иов со святым Франциском на рельефе, сидим с вами друг напротив друга и болтаем. Солнце также светит, жара и тишина. Мы, быть может, даже сандалии сняли, рискнув ноги спустить в воду канала, и я рассказываю вам о несчастиях Венеции – церковь Сан Джоббе очень к этому располагает, – и с рассказа о несчастиях, «Ибо погибли с земли память твоя», я Венецию и начну.



Церковь ди Сан Джоббе

В церковь Сан Джоббе не так уж легко попасть. Делать это надо или ранним утром и вечером – когда идёт служба, или днём, когда Сан Джоббе короткие три часа, всего с десяти до часу дня, работает как музей, входя в число четырнадцати платных венецианских церквей-музеев, служащих сразу и Богу, и мамоне в виде итальянского Министерства культуры, туризма и спорта (в Италии это всё объединено в одном флаконе). Внутри церковь обширна и ренессансна, даже по-флорентийски ренессансна, что в Венеции редкость. Потолок одной из капелл украшен майоликами Луки делла Роббиа, давно ставшими расхожими знаками флорентийскости, производство которых было поставлено на поток и заполонило музеи Европы и Америки, но в Венеции редкими; но эти детали лишь частность. Главное то, что структура интерьера Сан Джоббе подчинена ритму строгого и светлого спокойствия, разумного, сдержанного, но в то же время головокружительно элегантного. Формула этого ритма была найдена Брунеллески в Капелле Пацци, которая чистейшей прелести чистейший образец. Капелла Пацци и формула прекрасного, из неё извлечённая, определили особую красоту ренессансной Тосканы, так что если начинаешь размышлять о том, что же всё же под Ренессансом подразумевать, то приходишь к выводу, что только то, что случилось в Тоскане, потому что в остальной Италии, не говоря уж об остальном мире, всегда найдётся множество примесей, рождающих законное «но», тут же

мешающее венецианский или миланский ренессансы Ренессансом признать. Ритм внутреннего пространства Сан Джоббе прямо-таки подчинён флорентийской формуле, в капеллах, сводах, в архитектурных деталях есть особый флорентийский шик, но и какая-то пустынный. Внутри церковь Сан Джоббе шикарна, именно шикарна, я нарочито использую это сомнительное словечко, но есть в её интерьере нечто, что вторит чудной заброшенности площади, ощущению «конца», и интерьер Сан Джоббе как-то сразу подозрителен. Пустынный его не раскованная элегантность Капеллы Пацци с её минимализмом, а некая вынужденная пустота, даже – опустошённость, и даже – запущенность. Алтарные картины совсем даже и не хороши для столь прекрасной архитектуры, и горькое это несходство вас душит, как воздух сиротства.

Иовисто всё как-то.

Таблички в капеллах, услужливо понатыканные мамонь-министерством, тут же горечь сиротства разьясняют, рассказывая печальную историю о том, как Наполеон в 1810 году упразднил францисканский монастырь, которому принадлежал весь комплекс Сан Джоббе, как многие мраморы и картины из церкви были вывезены, а в 1815 году, когда после Венского конгресса Венеция перешла к Австрии, картины из Сан Джоббе, хотя и были возвращены в Венецию, в церковь

не вернулись, но были перемещены в Галлерии делл'Аккадемиа, где и находятся по сей день, причём среди них два таких шедевра, как «Пала ди Сан Джоббе», Pala di San Giobbe, «Алтарь святого Иова», Джованни Беллини с Мадонной на троне в окружении святых, и «Принесение во храм» Витторе Карпаччо, – двух шедевров было бы достаточно, чтобы сделать церковь одной из самых посещаемых в Венеции, в то время как сейчас в церкви в самый разгар туристического сезона от силы соберётся штук пять туристов, а в не сезон так она и вообще пуста.

Я не люблю перед пустым местом распространяться о том, что здесь когда-то было: порок многих любителей краеведения. С детства меня, как уроженца Ленинграда и жителя Петербурга, *genius loci* наделяет склонностью к краеведению, и я с ней борюсь, считая врождённым пороком. Ведь если хочешь рассказать о том, как было, то и пиши что-нибудь вроде «Потерянная Венеция» или «Венеция Ренессанса во времена Ренессанса», я же пишу о той Венеции, что, разбив вдреизг стекло моего иллюминатора, мне в лоб заехала. Сан Джоббе, однако, как раз то место, где Венеция – «Ибо погибли с земли память твоя» – предстаёт *sola, perduta, abbandonata*, одинокой, потерянной, покинутой, ну вылитой Манон Леско на американском берегу. Она такая именно здесь и сейчас. Связано это отнюдь не с видом интерьера, который, надо сказать, в отличном состоянии, прекрасно поддерживается заботой как Бога, то есть монахов, так и мамоны, то есть ми-

нистерства, да и запущенность всего Кампо Сан Джоббе вылизана и отдраена как палуба роскошной яхты. Хорошо продуманная запущенность эта не то чтобы искусственна, она аутентична, но поддерживается столь искусно, что в этом видишь даже некоторую нарочитость, ибо всё, что вы видите в церкви и на кампо (здесь уж я объяснюсь в особом скобочном примечании: в Венеции историческая городская география выработала свои названия, отличные от общепринятых итальянских, и, в частности, площадь – piazza, пьяцца – в Венеции только одна, Пьяцца Сан Марко, Piazza San Marco, все остальные площади называются campo, «поле», хотя к «полям», как в случае Сан Джоббе, эти кампо не имеют ни малейшего отношения. Эта особенность, определённая теми же соображениями, что запрещали строить здания, за исключением церковных, выше дворца Дожей (опять же единственного palazzo, «дворца» в Венеции, остальные дворцы – только ca', сокращение от casa, «дом»; о, скобки в скобках!), рождает большие трудности при переводах, а также в любом иноязычном разговоре о Венеции) всё составлено как будто специально так, чтобы соответствовать названию, Сан Джоббе, и образу Иова, то есть навести на размышления, что «Вот, Он и слугам Своим не доверяет и в Ангелах Своих усматривает недостатки: тем более – в обитающих в храминах избрения, которых основание прах, которые истребляются скорее моли. Между утром и вечером они распадаются; не увидишь, как они вовсе исчезнут. Не погибает

ют ли с ними и достоинства их? Они умирают, не достигнув мудрости». Поэтому и весь комплекс Сан Джоббе, на первый взгляд имеющий отношение только к прошлому и ушедшей славе, являет нам самую что ни на есть современность, так что его можно воспринимать как актуальнейшую инсталляцию – или перформанс – на вечную тему Иова. «Храмина из брения», то есть из глины, а данная храмина из глины и есть, ибо из кирпичей построена, повествует нам, конечно, от том, как в веке четырнадцатом она была основана, как потом, в связи с популярностью святого Бернардина из Сиены, проповедующего францисканские идеалы и увлѣкшего своими зажигательными речами могущественного Кристофано Моро, впоследствии даже дожем ставшего, церковь эта, находящаяся в беднейшем квартале Венеции, расцвела, превратилась в модное место, украсилась шедеврами Беллини и Карпаччо, так что для францисканских идеалов стала несколько даже и чересчур гламурна; затем, в веке восемнадцатом, пришла в упадок, потому что век Казановы ни на Карпаччо, ни даже на Беллини внимания не обращал, но во времена Наполеона любители изящного снова их заметили, так что этот тиран-освободитель решил Карпаччо и Беллини передать в музей, с церковью расправившись, а освободители-завоеватели австрийцы, бравирующие своим католицизмом, хотя здание монахам и вернули, картины, в силу полной заброшенности места, возвращать не стали, так что Сан Джоббе сидит в пепле и скоблит себя черепицей, – всё это так; но, бу-

дучи памятником «потерянной Венеции», Сан Джоббе так виртуозно себя этой самой черепицей скоблит, что это уже не история, а вполне осмысленный современный жест. Таблички с рассказами о мытарствах алтарных картин Карпаччо и Беллини, понатыканные в капеллах, теперь заполненных работами весьма относительного качества, оказываются не просто примером чиновничьей старательности, а частью артефакта, виртуозно повествующего о современном восприятии истории Иова, поэтому и я считаю себя вправе в данном случае обратить на «факт отсутствия» особое внимание, хотя, с моей точки зрения, формула «умерла так умерла», заимствованная из известного анекдота, всё время должна учитываться в описательном краеведении, дабы не сводить смысл бублика к одной лишь дырке, кою краеведческие описания, особенно петербургские, часто напоминают как по форме, так и по содержанию.

В подтверждение моей догадки о том, что Сан Джоббе никакой не исторический памятник, а современный перформанс, а заодно в подтверждение моей уверенности в том, что это место *in my beginning is my end* Венеции, передо мной однажды было разыграно следующее представление. В один из июльских дней, выйдя из прохлады церкви, даже в июле совершенно пустой, я уселся на своём любимом спуске, чтобы с приятностью поразмышлять на заданную святым Иовом тему: «погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: зачался человек», и был удивлён присутстви-

ем четырёх молодцов, выгружавших из причалившей к спуску лодки (значит, лодки сюда всё же причаливают!) какое-то водолазное снаряжение. Сами они были обряжены в резиновые костюмы для подводного плавания, и это было очень неожиданно, так что я от «погибни день» отвлёкся, переключившись на гадания о том, в какой же интересно воде они полоскались, ибо в воду Рио Сан Джоббе, омывающую Кампо Сан Джоббе, в здравом уме никто не ползет. Из какой-нибудь дальней лагуны, наверное, приехали, решил я, – судя по всему, это были аборигены, никакие не туристы, все – несколько в возрасте, отнюдь не молодые люди, с хорошими простонародными фигурами и столь же простонародными, прекрасными голосами. Они негромко переговаривались со свойственной итальянским, а в особенности – венецианским, мужским голосам гортанной мужественной мягкостью; думаю, этот особый итальянский тембр хорошо знаком всем, кто в Италии хоть как-то к его звучанию прислушивался. Там, где звучат подобные интонации, и рождаются упоительно мужественные контратеноры, вроде Франко Фаджоли, который, хотя и родом из Аргентины, в жилах своих наверняка имеет немалую примесь крови обладателей именно этого, специфического для Италии тембра, – и я невольно стал звуком беседы наслаждаться, не вникая в смысл, подобно тому, как я не вникаю в смысл пения Арсаче в исполнении Фаджоли в опере «Артасесе», столь блистательно представленной на сцене театра в Нанси.

Вдруг среди этой, повседневной и ничего не значащей беседы, мимо меня скользящей и никак своим смыслом меня не задевающей, моё ухо натывается на следующее: «...ну, понимаешь, как Наполеон, из Венеции коней утащивший». Вплетение в обыденный разговор исторического культурного факта, не то чтобы слишком эзотерического, но совершенно неожиданного при разборке подводного снаряжения, так меня поражает, что рот у меня непроизвольно раскрывается, как пасть Щелкунчика, и сигарета из него падает прямо в воду канала. Поразился же я не бравым венецианским ребятам, столь запросто оперирующим культурной ассоциативностью, но тому, как ловко устроитель перформанса Сан Джоббе ввинтил в моё раздумье над «погибни день» упоминание о бронзовых конях, оказавшееся как нельзя к месту, несмотря на всю его незамысловатость – а точнее, благодаря ей, – ведь история квадриги, символа Венеции, господствующей над Пьяцца Сан Марко, на время украденной Наполеоном, повествует не только об обидах Республики, лишившейся независимости и ограбленной, но и о свойственной Республике вороватости, ибо в свою очередь была утащена ею из Константинополя, причём преподлейшим образом. Венеция, предстающая на Кампо Сан Джоббе *sola, perduta, abbandonata*, как Манон Леско на американском берегу, как Манон, сама в этом и виновата, так как вообще-то более хитрой воровки и динамщицы сыскать в истории человечества довольно трудно. Её, Венеции, поведение по отношению всё

к тому же Константинополю, из-за неё в общем-то в Стамбул превратившегося, большое преступление, и то, что Карпаччо с Беллини оказались в Галлерии делл'Аккадемиа, ещё не самое жестокое наказание за этот проступок. Да и коней вернули, хорошеньким всегда везёт, – подумал я, продолжая ассоциацию с Манон из оперы Пуччини, встал и отправился к Понте ди Тре Арки, Ponte di Tre Archi, Мосту Трёх Арок, самому, пожалуй, красивому после Риальто мосту Венеции, чтобы, перейдя его и вернувшись несколько назад по набережной Каннареджо, пройти в Гетто, Ghetto, зловещее и манящее.

Среди картин, оставшихся после Наполеона заполнять опустевшие стены церкви Сан Джоббе, не то чтобы увлекательно интересных, одна выделяется настолько, что уже её было бы достаточно, чтобы не жалеть три евро, требуемые мамоной, за вход в святое место. Это картина Джованни Джироламо Савольдо «Рождество», Natività, повешенная украшать алтарь совсем отдельной от основного церковного пространства капеллы, причём так удачно, что вся капелла делается похожей на прекрасно организованную выставку одной картины. Замечательного художника Савольдо я не раз упоминал в разговоре о Брешии, так как он родился в этом городе и к его имени прибавляют «да Брешия». С Брешией и ломбардскими традициями его живопись теснейшим образом связана: Савольдо обладает особым брешианским

чувством формы, и его искусству, как и культуре этого города, свойственно сочетание стремления к строгой и тяжеловесной, доходящей до неуклюжести, добродетели с любовью к очень добротной роскоши. Однако, родившись приблизительно в начале 1480-х, он в Брешии, судя по всему, провёл времени немного, уехал в Парму, а в 1508 году оказался во Флоренции, где сохранились документы, удостоверяющие, что он там становится членом цеха живописцев. Ничего больше о его жизни во Флоренции неизвестно, но один уже факт пребывания в этом городе – если Савольдо вошёл в официальные списки флорентийских pittori, то это было именно «пребыванием», а не просто посещением – говорит о многом: Флоренция на тот момент была «культурной столицей мира», причём это не преувеличение, а факт. Именно в это время во Флоренции было создано и выставлено два произведения, роль которых для того, что историей искусства зовётся, огромна. Никогда нигде больше в мире не будет одновременно бок о бок висеть два столь грандиозных творения современного искусства. Это «Битва при Ангиари» Леонардо и «Битва при Кашине» Микеланджело. Из этих двух произведений произросла maniera grande Высокого Возрождения, а вслед за ней – маньеризм; как только картоны были выставлены, то все молодые художники на них просто помешались. Те, кто мог, сидел дни и ночи, перерисовывая гениальные динамические группы и контрапосты Леонардо и Микеланджело, а кто не мог увидеть их воочию, ловил ма-

лейшее о них упоминание, ждал зарисовок, гравюр, чтобы в свою очередь зарисовать, впитать, использовать и разнести дальше, в сотнях и тысячах вариаций. Савольдо имел возможность (и вряд ли он ею не воспользовался) увидеть эти картоны вживую, так как они в 1508 году ещё были целы. Короче, молодость Савольдо (когда он приехал во Флоренцию, ему было лет двадцать пять – тридцать) прошла в самой гуще художественной жизни, и, когда он приехал в Венецию где-то около 1540 года, он должен был, наверное, почувствовать себя так же, как приехавший в Нью-Йорк в годы, скажем, 1930-е, европейский художник, проведший несколько лет в Париже. В его произведениях, отличающихся высочайшим качеством – проходных произведений у него немного, – чувствуется не только знание *maniera grande*, но и способность очень своеобразно, по-ломбардски, *maniera grande* переосмыслить и выдать результат просто удивительный. Особым успехом он, судя по всему, при жизни не пользовался, Вазари о Савольдо практически ничего не знает и ничего не говорит. Теперь же Савольдо – гордость Брешии и прочно вошёл в число крупнейших брешианских художников, но среди венецианцев – а к венецианской школе он принадлежит даже в большей степени, чем к брешианской – Савольдо начинает второй ряд с конца, будучи в рейтингах популярности поставлен ниже не только Тинторетто, Веронезе и Лотто, которому он, уступая в оригинальности, талантом, в общем-то, равен, но даже и Якопо Бассано.

Картина «Рождество» в церкви ди Сан Джоббе – первоклассный образец живописи Савольдо. Она изображает в одно и то же время и Иосифа с Богоматерью, поклоняющихся только что появившемуся на свет Младенцу, и пастухов, пришедших приветствовать Спасителя. Пейзаж вокруг хижины, давшей приют Святому Семейству, погружён в сгущающиеся сумерки: ночные сцены Савольдо особенно удавались, он чуть ли не первый стал изображать ночь во всей её привлекательной таинственности, используя тревожную красоту эффектов ночного освещения, и считается прямым предтечей Караваджо, на которого явно оказал влияние. Картина датируется где-то 1540 годом, то есть «Рождество» – одно из первых произведений, созданных Савольдо в Венеции, и, являясь своего рода *tour de force*, она должна была продемонстрировать способности мастера. В «Рождестве» Савольдо явил Венеции понимание флорентийской «величественности», *grandezza*. Словечко *grandezza* вошло в лексикон художников именно в связи с картонками Микеланджело и Леонардо, оттеснив словечко *grazia*, «изящество», со времён Альберти считавшееся главным в определении достоинств живописи, на второй план. Объяснить, что такое *grandezza*, сложно, но важно для понимания итальянского искусства: очень сильно упрощая, можно сказать, что *grandezza* – это отказ от внешней привлекательности в пользу внутренней сосредоточенности. С точки зрения *grandezza* «Битва при Кашине» Микеланджело, сосредоточившегося

на абстрактном переживании пластики человеческого тела, произведение гораздо более во всех отношениях продвинутое, чем «Битва при Ангиари» Леонардо, всё ещё слишком много внимания уделяющего рассказу. *Grandezza* Савольдо ощутима в точно рассчитанной композиционной уравновешенности его фигур, очень крупных и очень пластичных, в желании высказываться открыто и свободно, с лапидарной ясностью, не мельтешить. Чего только стоит по-брешиански серая, простая, украшенная лишь двумя щербинами, каменная плита, на которую облокотился Иосиф и которая служит фоном для фигурки Святого Младенца: помещённая в центре картины, она настраивает лад этого произведения, его суровую красоту, – и Савольдо должен был оказаться в венецианском мейнстриме, ибо Венеция о *grandezza* несомненно слышала и её желала. Однако *grandezza* Венеции была чужда. Венецианская живопись концентрировалась на именно ей свойственной внутренней неуловимой многозначности, создавая сцены, получившие название *poesie*, «поэзии», с обязательным ударением на «и» и во множественном числе, в наиболее совершенном виде явленной в искусстве Джорджоне. После смерти Джорджоне, в картинах его бесчисленных последователей, поэзии стали превращаться в ловкий приём, всё более и более девальвирующийся. Тициан, бывший лет примерно на пять моложе Савольдо, давно уже это почувствовал, и в своей «Ассунте» из базилики Санта Мария Глорियोза деи Фрари явил пример венециан-

ского понимания *grandezza*, от флорентийского сильно отличающийся, – так что Савольдо как раз со своим флорентийским опытом вовремя подоспел. Но глубокая оригинальность трактовки Савольдо новомодной *grandezza*, как часто случается у художников слишком одарённых, мало кем была оценена. Флорентийскую моду он воспринял не поверхностно ловко, как многие флорентийские маньеристы, тот же Вазари, имевший чуть позже бешеный успех в Венеции, но переосмыслил согласно своему строгому брешианскому опыту, превратив её в нечто совсем уж необычное. Обыкновенной публике то, что хотел сказать Савольдо, было невнятно, так что его искусство оказалось гораздо менее востребованным, чем искусство мастеров более заурядных и в силу этого более понятных. «Рождество» из Сан Джоббе должно было казаться обывательскому венецианскому вкусу – а именно этот вкус всегда диктует правила – слишком тяжёловесным и обыденным, то есть, попросту говоря, некрасивым, и единственным достоинством, которое признавали за Савольдо – и, кстати, многие историки искусства и сейчас, совершенно не осознавая, что вторят венецианской обывательщине XVI века, делают то же самое, – было его умение изображать ночную атмосферу и вечеряющие пейзажи. Чёрт с ними, с обывателями, но признанием величия «Рождества» Савольдо стало то, что великая картина Караваджо, его «Поклонение пастухов» из Музео Национале в Мессине, вторит, пусть и не прямо, пониманию *grandezza* Савольдо. Это заме-

тили, и история искусств тем самым, через Караваджо, самого популярного сейчас художника Италии в мире, Савольдо реабилитировала. Меня же в *Natività* Савольдо притягивает Младенец, лежащий на по-брешиански холодно написанной белой пелёнке, очень незащитный, голый, находящийся вне всего происходящего в картине и в то же время являющийся центром всего. Своей неземной отстранённостью Младенец из Сан Джоббе напоминает мне другого Младенца, хую, трогательную и величественную голенькую куколку из «Алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса из Уффици. Младенец Гуго ван дер Гуса, лежащий прямо на каменных декабрьских плитах, застланных только исходящим от Него сиянием, прямо в центре образовавшегося вокруг священного безмолвия, заставляющего всех, и силы небесные, и силы земные, несколько отступить в почтительном поклонении перед незащитностью новорождённого, – самый великий Младенец во всей мировой живописи. «Алтарь Портинари» был заказан для Флоренции, во Флоренции находился, и Флоренция, несмотря на всю для неё, Флоренции, инакость искусства Гуго ван дер Гуса, «Алтарём Портинари» восхищалась, так что Савольдо, проведший во Флоренции столько времени, несомненно его видел. Утверждение о созвучии «Алтаря Портинари» и алтаря Сан Джоббе звучит как некий парадокс, – и я дарю его размышляющему читателю. Кстати, жена у Савольдо была фламандка, *Marija fijamenga de Tilandrija*, это мы знаем из документов.

Мурыжить столь долго читателя перед картиной Савольдо и на Кампо Сан Джоббе вообще меня заставляют не только исключительные качества того и другого, и даже не то, что в них для меня содержится *beginning is my end* Венеции, а то, что это место и эта картина – а картина Савольдо с её отстранённостью, закрытостью и поэзией строжайшей простоты очень джоббиста, очень «Разве у Тебя плотские очи, и Ты смотришь, как смотрит человек?» – с их закрытостью и насыщенностью идеально моделируют то, что в философствующем литературоведении считается архетипом и получило специальное название, «Иов-ситуация». Вот эта Иов-ситуация, очень важная для понимания Венеции, и держит меня столь долго перед Сан Джоббе, ибо Сёрен Кьеркегор сказал, что Книга Иова содержательней философии Гегеля, подразумевая под этим крайнюю суггестивность этого литературного произведения (ибо, замечу в скобках, сравнение с Гегелем подразумевает литературность, тем самым священность за скобки вынося). Суггестия – это воздействие на разум и воображение человека посредством ассоциаций, укоренённых в подсознании, и слово это я лично не слишком люблю, так как с юности помню защиту одной диссертации, на которой рецензент сказал о диссертанте, что «суггестивность» прилипла к кончику его пера. Диссертация была о ван Гоге, конечно же, и с тех пор суггестивность мне кажется к чему-то прилипшей, хотя, увы, без этого понятия в Венеции

трудно обойтись. Замкнутость и отрешённость Кампо Сан Джоббе венецианскую суггестию в себе выкристаллизовывает, как Книга Иова выкристаллизовывает мудрость человечества, и к тому же после встречи с «человеком из земли Уц, который был знаменитее всех сынов Востока», куда же идти, как не в Гетто? – хотя сама церковь никакого отношения к Гетто не имеет.

Почему Иов святой, если он не был христианином? – этим вопросом в невежестве своём я не раз задавался и специально полез за разъяснениями. Оказалось, что в христианстве, как католическом, так и ортодоксальном, понятие святости не связано с обязательным воцерковлением и поэтому святыми считаются и Адам, и Ева. Впрочем, церкви святым иудеям всё же не слишком часты, а в Венеции их полно: святой Иов, святой Иеремия, святой Захария – и это выдаёт некое особое отношение Венеции с народом Израиля. Действительно, печальное слово «гетто» венецианского происхождения, в Венеции оно родилось, и происходит от Ghetto Nuovo, Новая Литейная, как назывался островок, выделенный венецианским Сенатом для концентрации там евреев, которых в Венеции было великое множество. Событие это датируют предельно точно, 29 марта 1516 года, когда Сенат издал указ, обязывающий всех евреев селиться только в установленных пределах: тяжёлые последствия этого начинания нам известны, так как вскоре вся Европа подхватила вене-

цианскую инициативу. Дата неслучайна, ибо именно в этом году закончилась цепь войн Камбрейской лиги, и Венеция, ранее старавшаяся держаться от папского престола подальше и даже открыто с папами воевавшая, стала всё более и более сближаться с Ватиканом. Сближение в конце концов привело к созданию Лега Санта, *Lega Santa*, Святой Лиги, объединившей Ватикан, Испанию Филиппа II и республику Венецию в борьбе с турками; борьба с турецким нашествием, не на шутку угрожавшим Европе XVI века, дело хорошее, и увенчала Святая Лига свою деятельность событием весьма достойным, битвой при Лепанто. Победа при Лепанто турок остановила и стала самой что ни на есть великой венецианской победой во всей истории республики, за неё вся Европа должна сказать Венеции спасибо, но Венеция, до того такая независимая и свободная, теперь оказалась в стане консерваторов такого пошиба, что их впору мракобесами называть. 29 марта 1516 года стало одним из шагов на пути этого сближения, так как указ о создании Гетто (которое ещё в гетто не превратилось) был вызван желанием угодить испанцам, евреев ненавидевшим, и Ватикану, плясавшему под испанскую дудку. В Венеции вообще всегда было много иудеев, так как республика относилась к ним лояльнее, чем другие христианские государства. В конце XV века, после принятия Гранадского эдикта 1492 года, предписавшего насильственное изгнание под страхом смертной казни всех иудеев из Испании, подписанного королём Фердинандом Арагон-

ским, а инспирированного королевой, Изабеллой Кастильской, получившими за свои богоугодные дела подобного рода прозвище Католических и бывших самыми настоящими фашистами, то есть после исторического начала европейского Холокоста, в Венецию хлынула масса испанских евреев, образованных, способных и богатых. Возвращаясь к святости Сан Джоббе, я хочу указать, что Венеция испытывала давнее почтение к иудейской мудрости и к культуре иудаизма, испанские изгнанники усилили еврейское влияние в республике, испанцы и папа потребовали с этим разобраться, и Венеция вынужденно пошла на некий компромисс, затем обернувшийся преступлением против человечества.



Кампо Гетто Нуово

Вот в общих чертах те исторические предпосылки, что привели к появлению венецианского Гетто, сначала теснившегося в границах островка Гетто Нуово, но затем разросшегося, включившего в себя Гетто Веккио, Ghetto Vecchio, Старое Гетто, которое оказалось – опять же парадокс венецианского времени – моложе Гетто Нуово (ибо при создании Гетто Веккио это всё ещё была Старая Литейная, отданная евреям вслед за новой, а не гетто), и Гетто Новиссимо, Ghetto Novissimo, Новейшего Гетто, созданного в 1633 году и с Литейными уже не имевшего ничего общего, ибо Гетто в гетто превратилось. Естественными границами трёх островов было очерчено строго предписанное место поселения евреев в Венеции, острова были отделены от остальной Венеции цепями, преграждающими путь по мостам, и решётками, закрывающими ворота в Гетто после определённого часа. До наступления темноты вход и выход из Гетто ничем не ограничивался, и условия для проживания евреев в Венеции были не самыми мрачными в Европе. Иудейская община блюла свою отгороженность от остального мира даже строже, чем власть республики, сама не выпускала своих сынов и дочерей за пределы Гетто, и население Гетто росло и росло, как за счёт рождаемости, ибо еврейские женщины плодовиты, так и за счёт приезжих. Места же в Венеции было немного, и то, что уже в XVI веке на трёх небольших островках сконцентрировалось более пяти тысяч человек, при-

вело к тому, что дома в Гетто полезли вверх, достигая восьми этажей, что для Венеции, да и вообще для Европы, было в диковинку. Эти дома, возникшие в XVI–XVII веках, называют «венецианскими небоскрёбами», они сохранились до сих пор, и венецианское Гетто и сегодня одно из оригинальнейших мест в Венеции, обладающее своим особым, плотным, тяжёлым и мрачным очарованием. В Венеции, городе и без того двойственном и зыбком – экзотичном, одним словом, Гетто было экзотикой в экзотике, местом пугающим и пленительным, чуждым, опасным, красочным; там царила смесь роскоши и нищеты. Многие современники описывают еврейские небоскрёбы, из окон которых высывались красивые еврейки, чьи уши, руки, волосы и шеи отягчал избыток золотых украшений, но золото золотом, а существование внутри этих небоскрёбов, лишённых удобств и перенаселённых, как тюрьмы моего отечества, настолько, что членам одного семейства приходилось чередовать время сна, ибо всем улечься в одно и то же время просто места не хватало, было невыносимым. Гетто манило венецианцев и путешественников, прогулка по Гетто была специальным развлечением светской Венеции, и о значении этого странного места в мифологии Венеции очень хорошо написал в своей книге Питер Акройд, к которому я читателя и отсылаю.

Наполеон, поддерживая свой имидж либерала-реформатора (которым он не был, но имидж оформил настолько удачно, что все евгении онегины считали своим долгом, дабы

выказать свой либерализм, водрузить на этажерку чугунную куклу рядом с портретиком Байрона), венецианское Гетто после аннексии республики в 1797 году упразднил. Шаг, несомненно, прогрессивный. Либералы, в том числе и молодые либеральные евреи, в воздух чепчики бросали, консерваторы, в том числе и иудейские, шипели. Еврейская община была консервативна и совсем не рада Наполеонову новшеству, но молодёжь было не сдержать, Гетто быстро опустело, и хотя австрийцы, пришедшие к власти в Венеции после Венского конгресса, его восстановили на недолгое время, снова упечь всех евреев в гетто (теперь уже гетто, не Гетто) не смогли.

В дальнейшем Гетто перестало быть еврейским районом, оно заселилось пришлым населением, и шестнадцативековые небоскрёбы были приведены в соответствие требованиям норм современной гигиены. Сейчас венецианское Гетто заново обживается еврейской общиной, там находится несколько синагог, еврейских школ и еврейских магазинов, выглядящих так же ново, как Монумент жертвам Холокоста. Но мрачные небоскрёбы стоят, и особое чувство возникает на подходе к Гетто в узких проходах, различных калле (специальное венецианское название для улочек-переулков) и соттопортего («проход», так называются переулки, но крытые, как бы прорубленные в толще зданий), ответвляющихся от Рио Терра Сан Леонардо, Rio Terra San Leonardo, и Рио Терра Форсетти, Rio Terra Forsetti, двух широких улиц,

ведущих от вокзала к Пьяцца Сан Марко, по которым и валит основная толпа туристов. Толпе до Гетто нет никакого дела. Обе улицы образованы как раз на месте каналов, когда-то острова Гетто от Венеции отделявших, о чём свидетельствуют их имена, включающие словосочетание «рио терра». «Рио», – как в Венеции называются все каналы, кроме Канале Гранде и Каннареджо, ибо только два этих – настоящие каналы, остальные же недоканалы, рио, – и совмещение «рио» с «терра», «землём», можно перевести как «земляной канал», то есть канал, засыпанный землёй. На сухопутных теперь улицах Рио Терра Сан Леонардо и Рио Терра Форсетти царит стандартный туристический гвалт, но они до сих пор как будто отрезают Гетто от мира, потому что в узких проходах отбегающих от них, в тёмных калле, calle, переулках – настоженная тишина. В силу резкости звукового перепада, молчание калле гипнотизирует. Пройдя лабиринт экс-еврейских улочек и перейдя теперь уж не перегороженный цепями мост через сохранившийся канал, Рио ди Гетто Нуово, Rio di Ghetto Nuovo, отделяющий островок Гетто Веккио от островка Гетто Нуово (помните, что Веккио моложе Нуово), оказываешься на Кампо ди Гетто Нуово, Campo di Ghetto Nuovo, довольно большой площади, лицом к лицу с небоскрёбами времён маньеризма, то чувство трагического умиротворения охватывает тебя и «Вот, Он и слугам Своим не доверяет и в Ангелах Своих усматривает недостатки» мреет в воздухе.

## Трагичность библейской суггестии.

Самое суггестивное место на земле – Иерусалим, точнее – его Старый город. Еврейские кварталы всего мира сохраняют связь с Иерусалимом, и в них уровень суггестии повышается на много градусов – это чувствуется даже там, где гетто исчезли: в Праге, в Амстердаме, в Варшаве. Даже то, что осталось, выражается столь весомо, что вид пражского Старого еврейского кладбища пробьёт самую бесчувственную скотину; недаром один из величайших мировых пейзажей, написанный Якобом ван Рейсдалом, носит название «Еврейское кладбище», хотя изображённое им кладбище отнюдь не еврейское, судя по развалинам готического собора, маячащим несколько поодаль. Название исторически прилипло в силу особой выразительности рейсдаловской картины, которая посуггестивней любого пейзажа ван Гога будет, и этой же суггестией наполнено венецианское Гетто, сейчас, кажется, оставшееся наиболее полно сохранившимся гетто в мире, ибо даже в Иерусалиме еврейская часть старого города до основания разрушена и отстроена вновь уже в 60-е годы.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.