

teatro
del mondo.
ВЕНЕЦИАНСКИЕ
ПЛАВУЧИЕ ТЕАТРЫ
XVI—XXI ВЕКОВ

Н. Ю. ВАВИЛИНА

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125375, Россия,
Москва, Козицкий пер., д. 5
nvavilina@mail.ru

NATALIA YU. VAVILINA

State Institute for Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125375,
Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
nvavilina@mail.ru

Для цитирования: Вавилина Н. Ю. Teatro del
Mondo. Венецианские плавучие театры XVI—XXI веков //
Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University
Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 10–75

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-10-75

Аннотация

В статье рассматривается феномен «театров Мира», плавучих сооружений центрικής формы, являвшихся частью венецианских празднеств XVI века, связанных с деятельностью объединений патрицианской молодежи Венеции, известных как «общества Чулка» (Compagnie della Calza). Венецианские «машины Мира» (еще одно их общепринятое название) имели непосредственное отношение к архитектурным опытам Чинквеченто, как теоретическим, утопическим, так и успешно реализованным в пространстве города. Помимо очевидной переклички с «театром Памяти» Джулио Камилло и с фантастическим амфитеатром острова Киферы из «Любовного борения во сне Полифила» Франческо Колонны, о которых не раз уже упоминали исследователи, театры Мира оказались олицетворением универсальных идей, воплощая ренессансный принцип «сцены мира» (mundana scena). В статье рассматриваются театры Мира, созданные венецианскими архитекторами с 1530 по 1597 год. В приложении впервые на русском языке опубликован ряд документов (в том числе выдержки из «Дневников» венецианского хрониста Марино Санудо, проект реконструкции гавани Сан-Марко, предложенный Алвизе Корнаро, описания коронации догарессы Морозины Морозини 4 мая 1597 года с участием театра Мира, спроектированного Винченцо Скамоцци. Плавучий «Театр Мира» итальянского архитектора Альдо Росси, созданный в 1979 году для Венецианской архитектурной биеннале 1980 года и благополучно прошедший по морю маршрут от Венеции до Дубровника, — это не только оммаж проектам 400-летней давности, но и новое воплощение театра как символа, коллективной памяти Города и Мира. Использование Искусственного интеллекта для создания фантастических проектов, своего рода воспоминаний о никогда не существовавших, но возможных на уровне замысла и фантазии театрах Мира — попытка автора увидеть продолжение венецианского мифа в новом пространстве, столь же иллюзорном, сколь и реальном.

Ключевые слова: общества Чулка, Compagnie della Calza, Марино Санудо, момария, театр Памяти, Джулио Камилло, Алвизе Корнаро, Винченцо Скамоцци, Альдо Росси, венецианские праздники, театр Мира, машина Мира

teatro del mondo.
venetian floating theaters,
XVI—XXI centuries

Abstract

The article examines the phenomenon of “Theaters of the World”, floating structures of centric form that were part of the Venetian festivities of the 16th century, associated with the activities of associations of Venetian patrician youth known as “Calza societies”. Venetian “World Machines” (another commonly accepted name for them) were directly related to the architectural experiments of the Cinquecento, both theoretical and utopian, as well as successfully implemented in the city space. In addition to the obvious resonance with Giulio Camillo’s “Theater of Memory” and the fantastic amphitheater of the island of Cythera from Francesco Colonna’s “Hypnerotomachia Poliphili”, which researchers have repeatedly mentioned, the Theaters of the World turned out to be the embodiment of universal ideas, embodying the Renaissance principle of the “world stage” (mundana scena). The article examines the Theaters of the World created by Venetian architects from 1530 to 1597. The appendix publishes for the first time in Russian a number of documents (including excerpts from the “Diaries” of the Venetian chronicler Marin Sanudo, a project for the reconstruction of the San Marco harbor proposed by Alvise Cornaro, descriptions of the Coronation of Dogressa Morosina Morosini on May 4, 1597, with the participation of the Theater of the World designed by Vincenzo Scamozzi. The floating “Theater of the World” by Italian architect Aldo Rossi, created in 1979 for the Venice Architecture Biennale of 1980 and successfully navigating the sea route from Venice to Dubrovnik, is not only a homage to projects from 400 years ago but also a new embodiment of the theater as a symbol, the collective memory of the City and the World. The use of Artificial Intelligence to create fantastic projects, a kind of memories of Theaters of the World that never actually existed but were possible at the level of concept and fantasy, is the author’s attempt to see the continuation of the Venetian myth in a new space, as illusory as it is real.

Keywords: Compagnie della Calza, Marin Sanudo, momaria, Theater of Memory, Giulio Camillo, Alvise Cornaro, Vincenzo Scamozzi, Aldo Rossi, Venetian festivals, Teatro del Mondo, Macchina del Mondo

“Passiamo col nome del Signore à ragionar del nostro Teatro”.

Giulio Camillo. *L'idea del Teatro*. 1550¹

«Мне казалось, что театр находится там, где кончается архитектура и начинается мир воображения или даже бессмыслицы».

Альдо Росси. *Научная автобиография*. 1981²

Венецианские «театры Мира» (*teatri del mondo*)³ — плавучие архитектурные сооружения центрικής формы, иногда двухъярусные, достаточно вместительные, чтобы принять на борт от нескольких десятков до двух и даже более сотен человек. Украшенные аллегорической скульптурой и живописью, драпировочными тканями, знаменами, гербами, вплоть до декоративных элементов такелажа — позолоченных канатов и гирлянд. Для отделки деревянных элементов конструкции, колонн, фронтонов и балюстрад, использовались стукко (имитировавший мрамор) и позолота. Театры предназначались для водных прогулок по венецианским каналам и гавани Сан-Марко, поэтому их надводная архитектурная и роскошно декорированная часть была установлена на плоскодонные грузовые лодки (ит. *венец. burchi*). По самой своей эфемерной природе эти изящные сооружения не были рассчитаны на длительные морские путешествия, которые если и случались с ними, то не по замыслу строителей праздника, а по прихоти непредсказуемой венецианской погоды. Круглый или прямоугольный, но увенчанный куполом, театр, образ Мира, макрокосма в микрокосме, воплощал собой идею универсальной гармонии и ее частного явления — идеального города, Венеции. Во время празднеств в театрах Мира и рядом с ними исполнялась «сладчайшая» музыка, устраивались балы с участием знатных дам и представления *момарий*⁴ — любимых венецианцами пантомим в масках, а также комедий и музыкальных интермедий. Театры Мира при всей их архитектурной типологической схожести всегда создавались по уникальному проекту, именно поэтому, а также из-за своей значительной стоимости, они никогда не относились к числу рутинных развлечений и использовались лишь в самых торжественных случаях, когда необходимость поразить воображение иностранных гостей или подчеркнуть значение события для истории города были важнее, нежели соблюдение законов, направленных против роскоши.

1 «Перейдем с именем Господним к разговору о нашем Театре». Джулио Камилло. «Идея театра», 1550 [Camillo, 1550, p. 5]. Пер. здесь и далее, где не указано иное, автора статьи.

2 [Росси, 2015а, с. 63].

3 Впервые научный обзор венецианских плавучих театров провела Лина Падоан-Урбан в статье «Венецианские театры мира» [Padoan Urban, 1966, pp. 137–146].

4 *Momaria, mumaria, muraria* — варианты венецианского произнесения и написания названия этого театрального жанра, пантомимы в костюмах и масках, с середины XV века ставшего неотъемлемой частью венецианских празднеств. Постепенно момарии стали сочетаться с другими театральными формами, образуя синтетические музыкально-драматические представления [Murago, 1981, pp. 315–341]; [Branca, 1980, pp. 57–73]; [Zefferino, 2014, pp. 64–65]; [Bortoletti, 2018, p. 56].

Устроителями подобных празднеств выступали венецианские общества Чулка (ит. *Compagnie della Calza*)⁵, объединявшие патрицианскую молодежь города. Отличительным знаком этих привилегированных компаний, каждая из которых носила аллегорическое имя («Любезные», «Пылкие», «Садовники», «Огородники», «Вечные» и т. п.), действительно был чулок определенной и установленной для каждого общества расцветки, с золотым шитьем и отделкой драгоценными камнями. Золотая молодежь в раззолоченной одежде, на позолоченных лодках, в компании золотоволосых дам в золотых и жемчужных ожерельях, с изысканными позолоченными или украшенными золотой фольгой кушаньями⁶, — ослепительно зримое воплощение принципа *Magnificenza* («Великолепия») и процветания Венеции, идеальной метафорой которого станут золотые коронационные одеяния двух догаресс: Дзилии Дандоло (?–1566) и Морозины Морозини-Гримани (1545–1614)⁸.

Джованни Ботеро (1544–1617), политический мыслитель и философ, в качестве примера городов, безоговорочно великолепных, называл античный Рим и современную ему Венецию: «Наконец, все то, что питает глаз и услаждает чувства, и дает пищу любопытству, все то, что ново, необычно, исключительно и удивительно, грандиозно или искусно сделано, относится к этой категории. И среди всех городов Европы наиболее посещаемы, ради удовольствия, которое они доставляют созерцающим, — Рим и Венеция. Первый — из-за потрясающих руин своего древнего величия, вторая — из-за великолепия своей нынешней роскоши; первый наполняет души изумлением и восторгом от величия акведуков, терм, колоссов и удивительных искусных произведений из мрамора и бронзы... <...> Какой, думаем мы, был он, во времена своего торжества и процветания, если сейчас, когда он лежит в руинах и кажется едва ли не собственной гробницей, он все еще кружит нам головы и вызывает неутолимое восхищение своими руинами? <...> Напротив,

5 Одной из наиболее влиятельных книг на данную тему до сих пор остается «Общества Чулка» Лионелло Вентури, изданная в 1909 году: Venturi, Lionello (1983). *Le Compagnie della Calza sec. XV–XVI*. Venezia: Filippo Editore Venezia, (Ristampa dell'edizione del 1909). В 2018 году была защищена первая отечественная диссертация, посвященная деятельности обществ Чулка [Езерницкая, 2018].

6 Несмотря на то, что еще в 1472 году венецианский Сенат издал специальный указ, согласно которому было нельзя «золотить либо заворачивать в золото кушанья... и сахарные конфетты» [Scopel, 2008, p. 15], обычай этот сохранялся, особенно на торжественных ночных приемах с легкими, обычно сладкими закусками, называемыми в Венеции *col/l'azione* (от лат. *collatione(m)*, «принести вместе», делать что-либо вскладчину, и от *collatio*, названия легкой монастырской трапезы, проходившей во время собрания после вечерней службы, где читались отрывки из *Collationes patrum* («Собеседования») Иоанна Кассиана (ок. 360 — ок. 435) на тему христианской морали и добродетели).

7 *Magnificenza* (итал. — великолепие, величие) — один из ключевых эстетических принципов в Италии XV–XVI веков. Гражданская добродетель (*virtù*) проявляет себя в том числе через внешнее великолепие,

пышные церемонии и празднества, которые, тем не менее, не являются расточительством, поскольку их цель в прославлении и укреплении государства. Деятельность обществ Чулка в Венеции — одно из очевидных проявлений *magnificenza*. Правда, Никколо Макиавелли (1469–1527) в «Истории Флоренции», опубликованной после его кончины в 1532 году, неодобрительно заявлял, что подобные празднества, напротив, лишь служат ширмой, скрывающей от народа истинное положение дел в государстве [Макиавелли, 1998, с. 534].

8 Итальянский историк и писатель Помпео Герардо Мольменти (1852–1928) в книге «Венецианская догаресса» не без сожаления отмечает эту двойственность, характеризующую Венецию: «Стремление к прекрасной форме заставляет пренебрегать моральностью поступков; красота прославляется, как и гений, а поиск наслаждений и жажда тщеславия больше не сдерживаются. Над этой испорченностью республика набрасывает как бы золотой плащ пиров, убранств и церемоний. И если душа печалится при виде народа, постепенно теряющего свое величие, ум побеждается блеском празднеств, изяществом одежд, приятностью обычая. Патриот сокрушается, ремесленник восхищается» [Molmenti, 1887, p. 278].

Венеция с чудом своего несравненного положения, которое кажется созданным природой для того, чтобы устанавливать законы водам и усмирять море, вызывает у нас не меньшее изумление: величие ее бесценного Арсенала, множество кораблей: и военных, и торговых, и пассажирских; невероятное число механизмов, орудий, оружия и всякого рода морского снаряжения; высота башен, богатство церквей, великолепие дворцов, красота площадей, разнообразие искусств, порядок правления, красота ее мужчин и женщин ослепляют глаза созерцающих» [Botero, 1589, pp. 302–303].

Венецианские театры Мира принадлежат к тому этапу европейской истории, который Франко Руффини очень точно определил как эпоху «театров до театра» (“*teatri prima del teatro*”)⁹, то есть до появления сложившихся театральных институций и повсеместного строительства постоянных театральных зданий¹⁰. В этой связи и «разговор о нашем Театре» следовало бы начать с вопроса: что, собственно, подразумевалось под словом «театр» в Венеции XVI века, когда речь шла о впечатляющих и прекрасных, но недолговечных плавучих конструкциях. Буквальное ли это «место для зрелищ», предназначенное исключительно для приятных водных прогулок по венецианским каналам, или же, учитывая, что эти сооружения являлись частью сложного и продуманного городского ритуала, нечто большее, коль скоро к слову «Театр» его создатели добавили всеобъемлющее «Мир». Напомним читателю, что словом «театр» в эту эпоху часто называли энциклопедию, компендиум знаний — «весь свет», представленный в одной книге¹¹ или в географическом атласе¹². Но это мог быть и узнаваемый, во всяком случае, для посвященных, архитектурный образ, хотя и просеянный сквозь мелкое сито редактур и правок средневековых лексикографов, растерявший часть своих ключевых элементов, но сохранивший главное — память о циркульной или полукруглой форме здания, как это можно увидеть, например, на фронтисписе “*Coliseus sive theatrum*”, венецианского издания комедий Теренция 1497 года¹³. «В XVI веке в Западной Европе театр понимался и как физическое место, и как концептуальное пространство» [Seip, 2020, p. 18].

9 Ruffini, Franco. *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*. Bulzoni, 1983.

10 В 1581 году в Венеции, в приходе Сан-Кассиано, патрицианскими семействами Трон и Микиель были построены два одноименных стационарных театра, о чем немедленно написал Сансовино в своей хронике: «Недалеко от этого храма находятся два прекраснейших театра, построенных с большими затратами, один овальной, а другой круглой формы, вмещающие большое количество людей; для представления комедий во время Карнавала, согласно обычаю города» (Сансовино, 1581, p. 75). План театров, циркульный и овальный, очевидно отсылает к античным зрелищным зданиям, скорее, правда, к амфитеатру, нежели к театру. Однако было и то, что делало эти театры абсолютно новаторскими: ярусное устройство и система закрытых лож: настолько закрытых, что их указом Со-

вета Десяти потребовали сделать более прозрачными и доступными взгляду, заменив глухие перегородки на деревянные решетчатые конструкции [Soranzo, 2018, p. 117].

11 Такой, например, как астрономический атлас и энциклопедия “*Theatrum mundi, et temporis*” Джованни Паоло Галлуччи (1538–1621), опубликованный в Венеции в 1588 году, или инженерный трактат “*Theatrum instrumentorum et machinarum*” Жака Бессона (1540?–1573), изданный в 1578 году в Лионе. Или знаменитая натурфилософская энциклопедия Жана Бодена (1529 или 1530–1596) “*Universae naturae theatrum*” 1596 года.

12 “*Theatrum Orbis Terrarum*” («Зрелище круга земного») Абрахама Ортелиуса (1527–1598), изданный в 1570 году в Антверпене географический атлас мира.

13 Terentius cum tribus commentis videlicet Donati Guidonis et Calphurnii, Simone da Lovere per Lazzaro de' Soardi. Venezia, 1497.

Концепция «Театра Мира» / “*Theatrum Mundi*” [Bernheimer, 1956]; [Christian, 1987]; [Pogliano, 2000]¹⁴ известна с античных времен. Ее суть вполне можно выразить шекспировской сентенцией “*All the world's a stage...*” / «Весь мир — театр» («Как вам это понравится», акт II, сцена 7).

Сравнение жизни с трагедией и комедией (Платон. Филеб, 50b)¹⁵, где человек предстает на сцене Мира в качестве актера, лицедея или даже управляемой богами куклы — образ, который можно встретить у Платона (Законы, I, 644de; VII, 803c)¹⁶ и Горация (Сатиры, II, 7, 82)¹⁷, было настолько широко распространено в Античности, что стало литературным и философским клише [Curtius, 1991, pp. 138–139]. В Средние века театральные метафоры продолжали использовать, хотя уже в ином ключе, чаще обращаясь к теме состязания, агона, наградой за который христианину полагался мученический венец. Метафора Мира-Театра возникает, например, у Рабана Мавра (ок. 780–856) в трактате «О вселенной» (*De Universo*. XX, 36): «В мистическом смысле театр может означать нынешний мир, в котором те, кто следует роскоши этого века, насмеваются над рабами Божьими и радуются, наблюдая за их мучениями. Поэтому Апостол говорит: “Мы сделали позорищем для мира, для Ангелов и человеков”» [1 Кор. 4:9]. «Позорище» здесь буквально «театрон», «место для зрелищ», следовательно, Рабан лишь повторяет и объясняет метафору апостола Павла.

К античной концепции мира как театра вернулся Иоанн Солсберийский (ок. 1110–1180). В своем «Поликратике» (1159) он вольно процитировал «Сатирикон» Петрония: “*fere totus mundus iuxta Petronium exercet histrionem*” / «почти весь мир, согласно Петронию, занят лицедейством» (*Policraticus*. 3, 8)¹⁸ и тем самым «вдохнул новую жизнь в старую метафору, расширив ее содержание» [Pogliano, 2000, p. 10]. Как полагал немецкий филолог Эрнст Роберт Курциус (1886–1956), возобновление интереса к идее “*theatrum mundi*” в XVI–XVII веках было связано именно с популярностью «Поликратика», неоднократно переиздававшегося с 1476 года и получившего широкое распространение в Европе [Curtius, 1991, p. 140]; [Pogliano, 2000, p. 10]. Возможно, именно из этой, переименованной Иоанном Солсберийским цитаты появляется и девиз шекспировского Глобуса: “*Totus Mundus Agit Histrionem*”. Впрочем, идею для него, как и фразу «Весь мир — театр!» елизаветинские актеры и драматурги вполне могли позаимствовать из учебного пособия для третьего класса английской грамматической школы [Baldwin,

14 Подробный разбор научных трактовок концепции “*theatrum mundi*” см.: [Seip, 2020, pp. 33–39].

15 «...В трагедиях и в комедиях — не только разыгрываемых на сцене, но во всей вообще трагедии и комедии жизни» (Филеб. 50b). Пер. Н. В. Самсонова.

16 В «Законах» Платона возникает образ человека-куклы, управляемой богами: «...мы, живые существа, — это чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью, ведь это нам неизвестно; но мы знаем, что внутренние наши состояния, о которых мы говорили, точно шnurки или

нити, тянут и влекут нас каждое в свою сторону и, так как они противоположны, увлекают нас к противоположным действиям, что и служит разграничением добродетели и порока» (Законы, I, 644de). Пер. А. Н. Егунова.

17 «Или как кукла, которой другие за ниточку движут!» (Сатиры, II, 7, 82). Пер. Н. С. Гинцбурга.

18 Точная цитата из «Сатирикона» Петрония Арбитра звучит иначе: “*græx agit in scaena mimum*” / «Труппа играет нам мим» (Сатирикон, 80, 9.) Пер. Б. И. Ярхо.

1944, pp. 655–656]¹⁹, которую Шекспир посещал в родном Стратфорде-на-Эйвоне. Как и в эпоху античности, сравнение жизни с игрой, человека с актером, а мира с театром стало общим местом²⁰. Для понимания концепции «театра мира» вполне можно было обойтись и без университетского образования, над чем, как тонко замечает Курциус [Curtius, 1991, p. 141], уже иронизирует Сервантес во II части «Дон Кихота», написанной между 1604 и 1616 годами²¹.

Нетрудно заметить, что венецианские плавучие театры хронологически идеально вписываются в период (с 30-х годов XVI века до его завершения) всеобщего увлечения метафорой “theatrum mundi”. Однако у венецианцев были и другие резоны, побуждающие тратить огромные средства на создание своих плавучих «миров». Формула “Venetia est mundus” [Padoan Urban, 1998] — «Венеция — это мир» характеризовала город не только как «благороднейший», но и, по определению историка и гуманиста Франческо Сансовино (1521–1583), «единственный в своем роде» (“Venetia, città nobilissima et singolare...”).

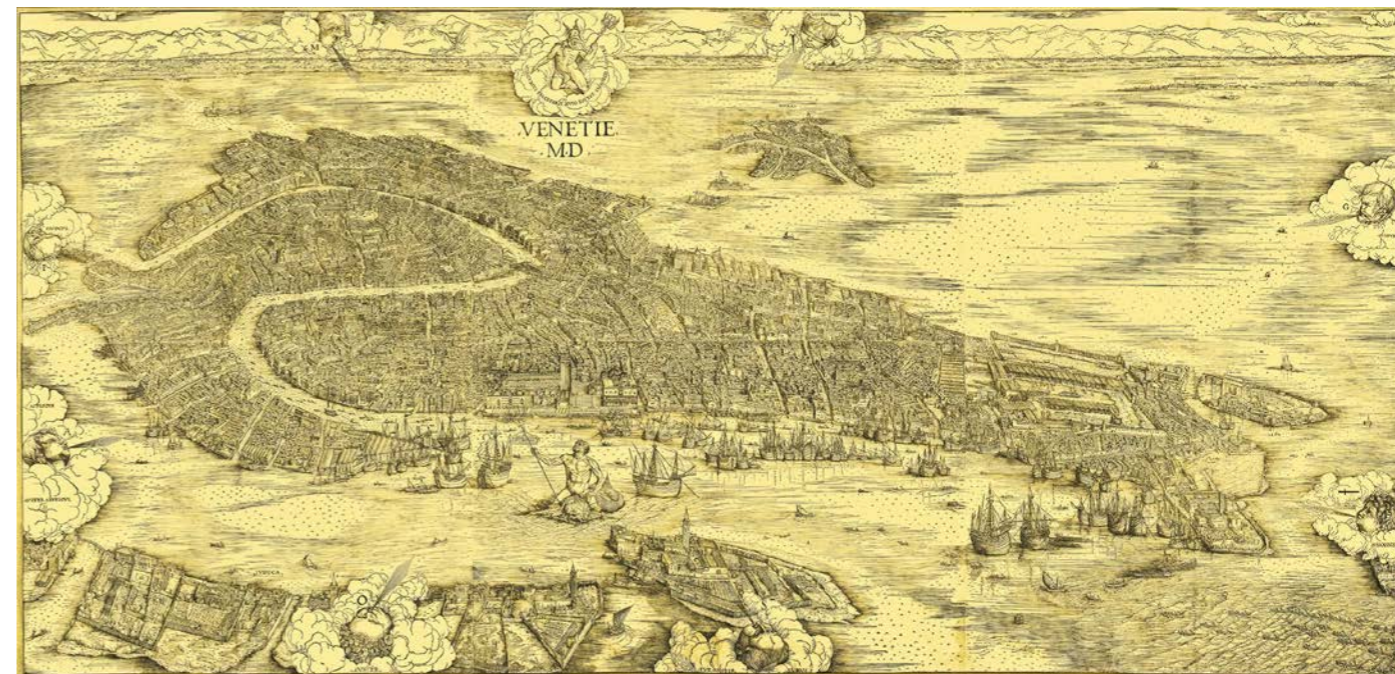
«Миром», вернее «другим миром», Венецию называл еще Франческо Петрарка (1304–1374). В письме Иоанну Оломоуцкому²² (Книга писем о делах повседневных. XXIII, 16) Петрарка вспоминал, что «сам некогда по справедливости Венецию назвал другим миром» / “...rite olim a me ipso mundus alter Venetia dicta est”. В его «Старческих письмах» также встречается метафора Венеции / Другого Мира: «...город, совсем на других не похожий, и, как я говорю обычно, другой мир» / «...urbem longe dissimilem ceteris, atque ego dicere soleo orbem alterum». (Seniles, IX, 1). “Mundus alter” и “Orbis alter” — так в античном мире именовали земли, находящиеся за пределами ойкумены, «своего мира», за океаном, на далеких неизведанных континентах и островах [Подосинов, 2020, с. 609–610]. Иногда с этим «другим миром» связывали понятие земного Рая, Элизиума [Подосинов, 2020, с. 622–624]. Несомненно, все эти коннотации есть в определении Петрарки, и все они были более чем понятны жителям города на Лагуне. Для венецианцев с их недостатком земли и обилием моря образ города как Мира (или «другого мира»), макрокосма в микрокосме, был чем-то само собой разумеющимся, из числа ключевых венецианских топосов: «...еще там были Мир в виде сферы, Город в виде Венеции и Ад». [Sanudo, 1899,

19 Имеется в виду изданная в Венеции ок. 1536 года философская поэма на латыни «Зодиак жизни» Палингения (Пьер-Анджело Мандзолли, 1500–1551), состоящая из двенадцати (в соответствии со знаками Зодиака) книг. Книгу, которую вскоре запретили в самой Италии, постоянно переиздавали в Европе. В Англии выдержки из нее использовались как учебное пособие для третьего класса в программе елизаветинской грамматической школы [Tucker, E. F. J., 2019, p. 272].

20 Формулу «мир — театр, а люди в нем актеры» (“le monde est le théâtre, et les hommes acteurs”) Ронсар использует в 1564 году, гораздо раньше Шекспира, что не помешало именно шекспировской фразе стать крылатой.

21 На фразу Дон Кихота: «Ведь то же самое, что в комедии, происходит и в нашей жизни...», — Санчо со свойственной ему прямоотой замечает: «Отличное сравнение! <...> хотя и не такое уж новое, и я слышал его много раз и при разных обстоятельствах». «Дон Кихот», II часть, глава XII. Пер. под ред. Б. Л. Кржевского и А. А. Смирнова.

22 Иоанн из Ноймаркта (1310–1380), гуманист, канцлер императора Священной Римской империи Карла IV (1347–1378), с 1364 года архиепископ Оломоуцкий, с 1350 года вел переписку с Петраркой, послания Петрарки к нему вошли в «Книгу писем о делах повседневных».



Ил. 1
Якопо де Барбари. Карта Венеции. 1500. Гравюра на дереве. 134,5×282 см. Музей Коррер, Венеция

р. 356]. Не случайно Венеция предстает на одной из первых в истории топографических карт, выполненных с высокой воображаемой точки обзора, как бы из заоблачных высей (Ил. 1). Эта знаменитая карта-гравюра, созданная Якопо де Барбари (1440–1516) в 1500 году, замечательна не только своим размером (131,5×281,8 см), но и невероятной детализацией изображения. Здесь можно разглядеть отдельные дома и, кажется, даже заглянуть в их стрельчатые окна, пройтись по улицам и площадям — хочется добавить «пустынным», и это уточнение оказывается очень верным. Население покинуло свой идеальный метафизический город, вернее его устойчивую твердь, зато каналы, гавань Сан-Марко, воды лагуны буквально кипят жизнью. Нептун с трезубцем и Меркурий с кадучеем²³ разыгрывают грандиозную «момерию» с участием сотен галер, барок, весельных и парусных лодок, лодочек и лодчонок. Карта Барбари представляет Серениссиму как остров, парящий между небом и морем благодаря усилиям усердно надувающих щеки восьми ветров: «Космология и картография слились в синхронный взгляд на Венецию как на самодостаточный мир, центр вселенной, в сторону которого дуют все ветры» [Wilson, 2005, р. 42]. Неслучайно итальянские исследователи, работающие в настоящее время над всеобъемлющим мультимедийным «Атласом празднеств итальянского Раннего Возрождения» [Bortoletti, 2018], в качестве «пилотного проекта» выбрали именно Венецию, начав с картографической визуализации всех венецианских локусов, так или иначе связанных с праздничными и театральными событиями, тем более, что карта Барбари словно специально была создана для интерактивного проекта цифровой эпохи, как это можно увидеть в уже реализованной части проекта [Bortoletti, 2018, pp. 47, 53].

Через сто лет Джакомо Франко (1550–1620) на фронтисписе знаменитой книги гравюр «Одежда венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и с другими подробностями, а именно триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции» (*"Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia"*) изобразит Венецию в виде самого настоящего Мира, то есть глобуса (Ил. 2) — взгляд уже не с высоты птичьего полета, а из надмирных высот, откуда боги наблюдают праздничные шествия и церемонии: истинный и неоспоримый *Theatrum Mundi*. В посвящении к изданию женских костюмов (*"Habiti delle donne venetiane"*, ок. 1600), адресованному ученому-гуманисту Фабио Глиссенти (1542–1615), Франко объясняет свой замысел Венецииглобуса, довольно анекдотический с современной точки зрения, следующим образом:

«Вот... чудесный город Венеция, изображенный в виде сферы, истинный портрет Мира (*vero ritratto del Mondo*), чье сходство с земным шаром создано с помощью природы и искусства. <...> Есть ли кто-либо, настолько

23 Изображение кадучея Барбари использовал в своих работах в качестве подписи-эмблемы.



Ил. 2
Джакомо Франко. Фронтиспис в книге: Giacomo Franco. *Habiti d'huomeni et donne venetiane*. 1610. Гравюра. 29,6×20,3 см. Национальная библиотека Франции, Париж

лишенный познаний в космографии, чтобы не знать, что весь мир разделен на три основные части: Европу, Африку и Азию? Все эти части собраны в одном пространстве точно так же, как и этот благороднейший город. Географы, без сомнения, знают, что за нашими пределами находится Америка. Также можно увидеть, что за пределами Венеции расположена Джудекка, напоминающая новый мир (*nuovo mondo*), острова и полуострова с утесами и отмелями. Каждый, кто будет рассматривать этот рисунок, увидит его достоверное сходство с картой мира. <...>

Я мог бы также отметить, что контрад в Венеции столько же, сколько провинций в мире. Однако у меня было намерение создать рисунок, превосходящий этот, и расположить на нем все в соответствии с климатом и градусом, как по долготе, так и по широте, в форме всей мировой машины (*machina mondiale*)»²⁴.

По мысли Франко, Венеция самой природой задумана так, что является уменьшенной копией Мира — искусство художника лишь помогает увидеть это разительное сходство и восхититься им.

На другой гравюре [Wilson, 2005, p. 134] Франко демонстрирует перспективу земной Венеции и ее божественную персонификацию, снабдив изображение поясняющей надписью: “*Questa è d’ogni alto ben nido fecondo / Vinetia: et tal, che chi lei vede, stima / Veder raccolto in breve spatio il mondo*” — «Вот средоточие всех высших благ — / Венеция: и такова она, что тот, кто ее видит, думает, / Что видит он в пространстве малом целый мир». Очевидно, что и здесь метафора «зрелища мира» воплощает собой образ города.

Однако, и об этом мы поговорим ниже, концепцию *theatrum mundi* в Венеции XVI века могли понимать и толковать двояко. То, что мир является театром, было вещью само собой разумеющейся. Гораздо интереснее и сложнее был прямо противоположный ракурс, уже подготовленный искажениями гуманистов: «Театр — это мир»: микрокосм, являющийся отражением макрокосмоса. Венецианские театры Мира как детища эфемерной архитектуры, в которой репрезентация идеи всегда была важнее утилитарности, неизбежно сравнивали и продолжают сравнивать с утопическими проектами эпохи, связанными с ренессансной герметической традицией. От Пико делла Мирандола, упомянувшего «сцену мира» (*mundana scena*) в «Речи о достоинстве человека» (1486), к фантастическому амфитеатру Франческо Колонны в его «Гипнэротомехии Полифила»²⁵, опубликованной в 1499 году венецианским издательством Альда Мануция, и к «Идее театра» (1550) Джулио Камилло, знакомство которого и с текстами Джованни Пико делла

24 Цит. по: [Refini, 2010, pp. 251–252].

25 «В середине этой арены, в самом центре ее, был священный и чудесный источник божественной Матери и повелительницы самого Амора, созданный с высшим искусством. Но прежде, чем я расскажу о святом источнике, опишу я сначала неслыханное устройство и великолепнейшую внутренность театра. Без сомнения, его композиция и чудесная точность работы превосхо-

дила все мое воображение; и был он, как уже говорил я, создан в форме театра» [Соколов, 2005, с. 450–454]. См. также: Патронникова, Ю. С. (2014). Роман Ф. Колонны «Гипнэротомехия Полифила» (1499) в контексте ренессансной культуры рубежа XV–XVI вв. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. МГУ имени М. В. Ломоносова.

Мирандола (1463–1494), и с «Гипнэротомехией» подтверждено документально [Bolzoni, 1985, pp. 48–50]; [Seip, 2020, p. 24].

«Я прочитал в трудах арабов, достопочтенные отцы, что сарацин Абдала, когда его спросили, что на этой сцене мира (*mundana scena*), так сказать, можно увидеть наиболее достойного удивления, ответил: „Нет ничего более удивительного, чем человек“»²⁶, — эта цитата из «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандола более чем хрестоматийна. При этом на очевидную театральную метафору в ней нечасто обращают внимание не смотря на то, что она заметно меняет суть следующего, не менее значимого пассажа. По мысли Пико, Бог как верховный Зодчий и создатель мироздания, нуждался в том, кто мог бы оценить замысел столь великого труда, полюбить его красоту и восхититься его грандиозностью. Другими словами, необходим был зритель. Однако на престолах Мироздания (*“subselli[i]s totius orbis”*) уже не было свободного места, куда бы мог сесть этот созерцатель Вселенной (*ubi universi contemplator iste sederet*), поскольку все было распределено согласно иерархии. В результате человеку отводится место в центре этой «сцены мира», где он становится зрителем, но, — об этом не следует забывать, — и сам является объектом созерцания.

Исследователи не раз отмечали очевидное сходство между «сценой мира» Пико делла Мирандола (с единственным созерцателем в центре нее) и загадочным театром Джулио Камилло, в «физическом», но не «концептуальном» существовании которого многие исследователи до недавнего времени сомневались [Seip, 2020, p. 118]. В самом таком сходстве нет ничего удивительного. И «Театр» Камилло, который вслед за Френсис Йейтс теперь принято называть «Театром Памяти» [Йейтс, 1997], и *“mundana scena”* Пико делла Мирандола, и «Амфитеатр Венеры» из «Гипнэротомехии Полифила», так или иначе, опирались на общие для итальянских гуманистов источники: неоплатонические, герметические, каббалистические. Принадлежность к некоему тайному знанию льстила самолюбию посвященных, но она же была и причиной того, что многие проекты, подобные «Театру» Камилло, были известны лишь крайне узкому кругу избранных, остальные же довольствовались пересказами, намеками и откровенными выдумками (современным исследователям в подобных случаях остается утешать себя словосочетанием «гипотетическая реконструкция»). Король Франциск I (1494–1547), до начала 1540-х годов покровительствовавший Камилло и, судя по всему, воочию видевший его «Театр» в Париже, настоятельно требовал от ученого строжайшей секретности, то есть, говоря современным профанным языком, эксклюзивности обладания самим артефактом [Seip, 2020, p. 73]. В какой-то момент король приостановил щедрое финансирование проекта (однако

26 § 1. 1. [132r] Legi, Patres colendissimi, in Arabum monumentis, interrogatum Abdalam sarracenum, quid in hac quasi mundana scena admirandum maxime spectaretur, nihil spectari homine admirabilius respondisse.
2. Cui sententiae illud Mercurii adstipulatur: “Magnum, o Asclepi, miraculum est homo”. Pico della Mirandola. De hominis dignitate. 1486.

нигде речь не шла о том, что он в нем разочаровался). Патроном Камилло, по крайней мере, с середины 1530-х годов был и Эрколе II д'Эсте, герцог Феррарский (1508–1559), и — в последние годы жизни ученого — Альфонсо д'Авалос, маркиз Пескары и Васто (1502–1546), правитель Милана, собравший при своем дворе блестящий круг интеллектуалов, среди которых был и Франческо Сансовино, автор одной из самых известных венецианских хроник. Не можем, забегая вперед, не заметить, что и семейство д'Эсте, и маркиз Альфонсо д'Авалос были напрямую связаны с венецианскими обществами Чулка и с представлениями театров Мира в венецианской Лагуне.

Надо сказать, что Камилло сдержал слово, данное королю, и никому из своих высоких покровителей не раскрыл секрета театра. Что, несомненно, лишь подогревало желание обладать им. В конце концов, «Театр» Камилло превратился в истинный «макгаффин»: никто не знал, что он собой представляет, но всем нестерпимо хотелось им завладеть. Альфонсо д'Авалос так откровенно и написал Джироламо Муцио (1496–1576), ближайшему другу Камилло: «Правда или не правда, а я это хочу» (“O vengo o non vengo, io lo voglio”). Муцио незамедлительно ответил: «Вы получите это, синьор: получите и сам секрет, и человека»²⁷. В результате Камилло, незадолго до своей кончины, надиктовал Муцио в течение семи (мистическое число) утренних встреч «Идею театра», которая была опубликована уже после смерти автора в 1550 году: во Флоренции²⁸ и тотчас же — в двух «пиратских» копиях — в Венеции²⁹. Однако повторим, что и отсутствие печатного источника не означало, что об амбициозном проекте до этого никто и ничего не знал. Устная или эпистолярная форма передачи знания от одного посвященного другому в гуманистической среде была более чем традиционной. В 1532 году голландский гуманист Виглиус (Вигль ван Аитта ван Свихем, 1507–1577) пишет Эразму Роттердамскому из Венеции о встрече с Камилло, с которым Эразм некогда встречался в Венеции, а также о посещении (очевидно, физическом, а не воображаемом) его «Театра»: «Автор называет этот свой театр многими именами, иногда искусно сделанным умом и душой (mentem et animum fabrefactum), иногда снабженным окнами (fenestratum): он утверждает, что все, что постижимо с помощью разума и чего мы не можем увидеть телесным зрением, может быть постигнуто посредством глубокого размышления, а затем выражено телесными знаками таким образом, чтобы каждый мог сразу воспринять глазами то, что иначе погружено в глубины человеческого разума»³⁰.

С одной стороны, нет никакого резона не доверять тому, что Виглиус видел этот театр собственными глазами, он даже упоминает, что конструкция

27 Muzio, Girolamo. Lettere. Venezia, Giolito, 1551, a cura di Anna Maria Negri. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000. Pp. 127, 131. Цит. по: [Seip, 2020, p. 86].

28 L'idea del teatro dell'eccellenza. M. Givlio Camillo. Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino impressor Dvcale del mese d'Aprile l'anno MDL.

29 L'idea del teatro, dello eccellente M. Giulio Camillo. In Vinegia. Appresso di Agostino Bindoni. M.D.L. La idea del teatro dell'eccellentissimo m. Giulio Camillo.

In Vinegia: appresso Baldassar Constantini al segno di san Georgio. MDL.

30 Цит. по: Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami. Denuo recognitum et auctum per P. S. Allen. Ediderunt H. M. Allen et H. W. Garrod, X, tom. X, Oxonii 1941. 2657. Pp. 29–30.

Несколько иной перевод этой цитаты можно найти в книге Френсис Йейтс «Театр Памяти»: [Йейтс, 1997, с. 171].

его была сделана из дерева (opus est ligneum), с другой стороны, понять что-либо из его описания непросто.

В настоящее время описание Театра Камилло представлено в трех вышеупомянутых изданиях и в нескольких манускриптах, снабженных, в отличие от печатных версий, иллюстрациями³¹.

В каждой из семи глав печатного издания «Идеи театра» (1550) описывается одна из семи ступеней его театра. Нижний, наиболее близкий к зрителю и, следовательно, наиболее почетный и важный уровень, занимали семь «планет», управителей Мира, они же, по мысли Камилло, семь «сфирот» (их, как известно, десять, но Камилло предпочитает число «семь») — божественных эманаций, позаимствованных из каббалистического учения: Диана (Луна), Меркурий, Венера, Аполлон (Солнце), Марс, Юпитер и Сатурн. Солнце (сам Камилло считал себя счастливо озаренным его покровительством) занимало центральную и верховную позицию. Выше следуют уровни: «Пир» (Convivio), «Гомеровская пещера» (Antro), «Горгоны» (Gorgoni), «Пасифая» (Pasiphe), «Сандалии Меркурия» (Talari) и самый верхний — «Прометей» (Prometheo). От центра театра вверх лучами расходились семь проходов, так что все «ступени» в результате оказывались поделенными на 49 отсеков или, как их называет Камилло, loci (от лат. locus — место), каждый из которых был обозначен определенным символическим изображением, что должно было запускать механизм ассоциативной памяти у единственного зрителя театра, занимающего позицию внизу и в центре этой «сцены мира» (как тут не вспомнить Пико делла Мирандола). Каждая из горизонтальных ступеней познания представляла собой определенный уровень мироустройства. «Пир» символизировал пиршество богов, устроенное Океаном, вода которого — бесконечный источник мудрости, первооснова бытия, а приглашенные боги суть платоновские Идеи. В «Пещере», которая, как специально оговаривал Камилло, была не «платоновской», а «гомеровской», мир уже получал воплощение в первичной материи, необходимой для последующего творения, в «Горгонах» возникают разум и трехсоставная душа, подобно трем сестрам Горгонам, обладающая лишь одним глазом — разумом, возвышающим человека до ангельского состояния. В «Пасифае», как можно догадаться, духовное сочетается с телесным, подобно тому, как сама Пасифая сочетается с Быком. Уровень крылатых «Сандалий Меркурия» определял деятельность человека, не требующую никакого искусства или технических приспособлений. Наконец, «Прометей», что также очевидно из названия, воплощал все искусства и ремесла, доступные человеку, во всех их проявлениях.

Одним словом, если предельно упростить сложную и в прямом смысле многоуровневую концепцию Камилло, зритель в этом театре, поднимаясь (реально или в воображении) по одному из проходов вверх, охватывал

31 Оскар С. Сеип опубликовал полные транскрипции данных манускриптов в своей докторской диссертации [Seip, 2020, pp. 334–414], что, несомненно, значительно изменит дальнейшую научную судьбу «Театра» Камилло.

все ступени от чистых идей до их творческого воплощения, доступного человеку.

Попытки предложить визуальную реконструкцию театра Камилло, даже с учетом обнаружения новых документов и сведений, будут достаточно спекулятивны. С другой стороны, как нельзя не заметить, подобная свобода толкования физической формы театра сама по себе соответствует его концепции.

Фрэнсис Йейтс (1899–1981), благодаря которой во второй половине XX века имя Камилло едва ли не обрело былую славу, опубликовала свою реконструкцию театра Камилло в 1-м издании «Искусства памяти» (1966). Именно Йейтс назвала проект Камилло «Театром Памяти», и поскольку ее книга была и остается чрезвычайно популярной, название это по сути закрепилось как оригинальное и стало своего рода культурным феноменом, вызывая подражания в искусстве и литературе. За основу своей реконструкции исследовательница взяла план греческого театра — так, как он описан у Витрувия. Следовательно, театр, по своему размеру пропорциональный человеческому росту, имел полукруглую форму, а неподвижный зритель в нем располагался на круглой орхестре внизу [Йейтс, 1997, с. 195].

Еще одну теоретическую реконструкцию предложила Лу Берри Веннекер (1928–2021). Признавая важность мнемонических практик для театра Камилло, она все же не считала их основными, сосредоточившись на эмблематике, иконологии, а также напомнив об энциклопедической сущности книжных «театров» XVI–XVII веков, предположив, что деревянный театр Камилло мог быть чем-то напоминающим библиотечный каталог, с энциклопедическими сведениями в каждом из «локусов», содержащем «слова и вещи». Веннекер полагала, что некоторые сведения об устройстве театрального здания Камилло мог почерпнуть у Себастьяно Серлио (1475–1554), а на рисунке-реконструкции изобразила театр с полукруглой орхестрой, по римскому образцу [Wenneker, 1970, p. 446].

Оскар Сеип в своей недавней диссертации опирается на новые архивные сведения, в том числе манускрипты с описанием театра, исходя из которых реальность существования театра как физического объекта уже не ставится под сомнение. Кроме того, судя по прямым и косвенным свидетельствам, театр должен иметь замкнутую круглую форму: «Круглая, а не полукруглая форма... подчеркивает природу театра как проекта тотального знания, который стремился сделать видимым макрокосм вселенной в микрокосме театра» [Seip, 2020, p. 128]. Зритель, как полагает Сеип, должен передвигаться по проходам театра, открывая каждый раз новые «локусы» с текстами и образами, в свою очередь помогающими ему создавать собственные тексты и смыслы. В качестве архитектурного референса для замкнутой овальной формы Сеип называет пространство падуанского Анатомического театра (1490): пример столь же очевидный, сколь и убедительный. Кроме того, исследователь предлагает цифровую 3D-модель театра [Seip, 2020, pp. 143–144].

Так или иначе, совершенно очевидно, что перед нами не просто «Театр Памяти» или даже «Театр Познания» (“Teatro della sapientia”) как он назван в одном из сохранившихся манускриптов³². Это, конечно же Theatrum Mundi, театр Мира, где человек оказывается не лицедеем или «куклой богов», но зрителем, созерцателем, постигающим устройство всего Мироздания. Не «мир как театр», но «театр как мир», «микрокосм вселенной, символизирующий мироздание, простирающееся от всеобщего к частному, от первопричин и первичной материи к искусству, созданному человеком, через различные стадии творения или эманации» [Seip, 2020, p. 180].

Заметим все же: какой бы сложной и герметически-темной ни была теория, живое древо театральной жизни само по себе пышно зеленело, расцветая ежегодно в период Карнавала и летних празднеств и подкрепляясь уже с середины века вполне реализуемыми и реализованными театрными проектами. Венецианские издания «Десяти книг об архитектуре» Витрувия были выпущены в свет Даниэле Барбаро в 1556 и в 1567 годах, во втором издании с иллюстрациями Андреа Палладио. Кроме того, в 1565 году Палладио успешно реализует в Венеции проект театра, созданного по образцу римского: он был построен по заказу общества «Пылких» (Accesi) для постановки трагедии «Антигон»³³ вичентинского врача и гуманиста Конте да Монте (1520–1587)³⁴. Театр, с «роскошной сценой, похожей на город, с прекрасной ордерной колоннадой и с другими „перспективами“» [Sansovino, 1581, p. 152], высоко оценили современники, в том числе гуманисты, а сам Палладио иронично замечал, что искупил им все свои прошлые и будущие грехи: «Я закончил строить этот благословенный театр, в котором покаяться за все свои грехи, как уже совершенные, так и те, что еще предстоит совершить»³⁵.

В отечественном театроведении венецианские театры Мира не изучались как отдельный феномен, поэтому я позволю себе не только подробно рассмотреть их устройство, но и в Приложении опубликовать переводы оригинальных документов с их описанием. Нереализованный проект (ок. 1560) театра-острова Алвизе Корнаро формально не относится к театрам Мира, но идейно связан с ними самым тесным образом [Padoan Urban, 1980, p. 145]; [Tafuri, 1995]. Театр Мира, спроектированный Альдо Росси в 1979 году, — ни в коем случае не эпилог, но пробуждение, пусть и через века, идеи Театра как квинтэссенции архитектуры и коллективной памяти города и мира.

32 Манускрипт Theatro della sapientia, John Rylands Library, Манчестер.

33 В трагедии «Антигон» (Antigono) на библейский сюжет речь идет о царе Иерусалима Аристуле и его брате Антигоне, ложно обвиненном фарисеем Елеазаром в заговоре. После гибели Антигона, подстроенной самим Аристулом, последний узнает о невиновности брата и умирает, не в силах вынести мук совести и горя.

34 Конте да Монте, фамилия которого по отцу, состоятельному вичентинцу, была Пигатти, после получения докторской степени в Падуанском университете

в 1544 году принял фамилию матери, знатной дамы из семьи Да Монте ди Бреганце, с тем, чтобы сохранить родовое имя. Тициана Пезенти подчеркивает, что крестильное имя гуманиста было именно «Конте», а не Антонио, как его иногда указывают исследователи трагедии «Антигон». Pesenti, Tiziana. Da Monte, Conte (Conti, Pigatti, Montano, Montano Vicentino) // URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/conte-da-monte_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/conte-da-monte_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 15.07.2024).
35 Письмо Палладио Винченцо Арнальди от 23 февраля 1565 года. Цит. по: [Venturi, 1983, p. 193].

Не будем забывать, что театры Мира XVI века — возможно, самые оригинальные, но отнюдь не единственные праздничные плавучие конструкции, которые венецианцы когда-либо спускали на воду. Один из самых древних и символически насыщенных обрядов — Обручение дожа с морем (Sposalizio del Mare), приходился на летний праздник Вознесения — «Сенса» (Sensa). Парадная галера дожа, великолепный Буцентавр (Bucintoro — от buzzino d'oro, «золотая лодка»), выходил в открытое море в сопровождении всей венецианской флотилии. Дож приносил в дар Адриатике драгоценный перстень — символическую жертву, подтверждающую право Серениссимы на морское господство [Korsch, 2013, pp. 83–89]; [Muir, 1981, pp. 124–125]. Театры Мира по своей форме и декору сами походили на такие перстни с драгоценным камнем (избранным обществом) в золотой оправе. Во всяком случае, символический смысл оммажа, дара, приношения Адриатике или высоким гостям города, в них был заложен изначально.

Первое³⁶ документальное упоминание «театра Мира» появляется в «Дневниках» венецианского хрониста Марино Санудо (1466–1536). Санудо, знавший в Венеции всех и вся, входил во все патрицианские дома и общества, судя по его записям, ценил зрелища и зрелищность во всех их проявлениях и не пропускал ни одного сколько-нибудь заметного события, хотя и оставлял за собой право о иных постановках, праздниках и особенно банкетах отзываться с пренебрежением и недовольством истинного знатока венецианского церемониала во всех его нюансах.

17 июля 1530 года, в воскресенье, венецианцы отмечали очередную годовщину победоносной операции: 17 июля 1509 года им удалось вернуть себе Падую, а затем выдержать ее длительную осаду, организованную войсками Камбрейской лиги. Праздник на Большом канале устраивало общество «Цветущие» (Floridi). Марино Санудо, знавший всех участников событий лично, не пропускает ни одной детали в ходе праздника [Sanudo, 1899, pp. 355–356].

«В назначенный день в послеобеденное время на Большом Канале обществом "Цветущих" (Floridi) был устроен праздник. <...> На двух лодках (bugchi — грузовые плоскодонные лодки больших размеров — Н. В.) был установлен просторный и удобный театр — такой, что на него можно было подняться; с искусно сделанным небом, украшенный коврами и двумя

бутафорской и, судя по описанию, достаточно большой горе. Сначала божества, жонглируя шарами, под гром тамбуринов исполнили каждый по отдельности свой танец, затем, взявшись за руки, станцевали вместе. После этого сначала Минерва вонзила в гору свое копье — и на этом месте немедленно появилась олива, затем Нептун ударил в склон трезубцем — и из расщелины «выпрыгнул конь». Далее божества поспорили об имени, которое они собираются дать новому городу, расположенному на горе, и в результате, к обоюдному удовольствию, сошлись на имени Минервы, то есть Афины. Очевидно, что в письме юной супруги Лодовико Моро речь все же идет не о «театре Мира» как таковом, но о типичной для венецианских празднеств понтонной конструкции.

36 Манфредо Тафури полагал, что своего рода предшественник «театра Мира» был представлен в Венеции еще 27 мая 1493 года в ходе празднеств, посвященных визиту Беатриче Д'Эсте, супруги герцога Миланского Лодовико Моро [Tafari, 1995, p. 260]. В своем письме [Cartwright, 1903, pp. 191–193], [Branca, 1980, p. 63] от 27 мая, адресованном супругу, Беатриче действительно описывает впечатляющее театрализованное представление на Большом канале, заполненном празднично украшенными лодками, барками и галерами [Guarino, 1995, pp. 86–95]. На плавучей, видимо, понтонной, конструкции, форму которой Беатриче не называет, была разыграна впечатляющая момария с участием Нептуна (Посейдона) и Минервы (Афины), восседавших на

морскими чудищами в виде старика и женщины (передние половины фигур были на корме, а задние, с рыбьими хвостами, — на носу), его тянули за собой лодки в достаточном для этого количестве, и на нем находились 87 дам, которые сошли на берег у дома синьора распорядителя [Франческо Диедо]... Затем дамы поднялись обратно и танцевали, а на корме маэстро Пеллегрин с несколькими главными персонажами в превосходных костюмах представил момарию... Между танцующими были несколько певцов, исполняющих песню на сюжет [момарии]. Так они доплыли до моста Риальто, а потом вернулись к Сан-Марко. В это время начался дождь с ветром, из-за чего пришлось отменить прежнее распоряжение, и вместо того, чтобы устроить банкет на (понтонном — Н. В.) мосту, по которому можно перейти к Джудекке, все отправились ужинать в дом синьора Диедо и были там до шести часов (от захода солнца — Н. В.). Эти барки Джованни Виттури украсил коврами и штандартами, из коих наикрасивейший, взятый в Ланчано, принадлежал маркизу Васто,³⁷ и все эти ковры и штандарты полностью вымокли.

<...> Надо заметить, что театр, устроенный на лодках, украшали четыре надписи³⁸, белые на красном фоне. Они гласили: „Арго уступает мне в богатстве“. „Добродетель сильнее молвы“. „Порой мне недостает искусности, но никогда — благих намерений“. „Ты здесь — среди избранного общества“. „Аромат наших цветов столь изыскан, что принесет нашей родине почет и славу!“».

Приводя описание театра, Санудо не забывает отметить двух «морских чудищ в виде старика и женщины... с рыбьими хвостами» — имен мифологических чудищ Санудо не называет, и нам остается только гадать, идет ли речь о Тритоне и Тритониде (судя по рыбьим хвостам) или все же о Нептуне с Амфитритой, что больше соответствовало высокому статусу гостей. Также он никогда не считает за труд указать точное число дам, присутствующих на борту (в этом случае их было ровно 87), и это не простая галантность. По достаточно суровым венецианским законам против расточительства, принимаемым и обновляемым с похвальным постоянством, на торжественных, например, свадебных, пиршествах дозволялось присутствовать строго ограниченному числу дам, но когда речь шла о событиях, имеющих государственную важность, на все запреты сразу же начинали смотреть сквозь пальцы [Scorel, 2008, p. 12].

Еще одна новость, которую мы узнаем из данного описания, — это представление момарии с музыкальной интермедией силами «Цветущих» под руководством маэстро Пеллегрини. К сожалению, многоточие в тексте Санудо заменяет название момарии, которое, в отличие от точного количества приглашенных дам, Санудо так и не удосужился узнать.

37 Речь идет о кондотьере Альфонсо д'Авалос д'Арагона (1502–1546), маркизе Пескары и Васто, одном из покровителей Джулио Камилло.

38 Надписей, как нетрудно заметить, пять. Возможно, вторую и третью сентенции следует объединить в одну.

Через два дня в завершение праздника театр, который Санудо здесь называет «буцентавром», вновь проплыл по каналу на радость собравшимся. Для пущего драматизма и развлечения публики некий человек дважды прыгнул в воду «с самого высокого балкона» у Ка-Фоскари. Смельчак получил 4 дуката, и надо сказать, что подобные выступления, сопряженные с риском, не были чем-то исключительным во время венецианских празднеств.

После морской прогулки и танцев наступило время вечернего торжественного приема, сопровождаемого, по венецианскому обычаю, разнообразными сладкими закусками. Из текста Санудо мы узнаем интересную дипломатическую деталь: послы Мантуи и Урбино, несмотря на то что были оба приглашены на званый вечер, не сговариваясь, остались дома, «чтобы не уступить друг другу за столом более почетное место»: рассадка гостей строго регламентировалась, и послы, опасаясь, что их так или иначе «неправильно» посадят, решили не испытывать судьбу. При этом, судя по ворчанию Санудо, они не много потеряли:

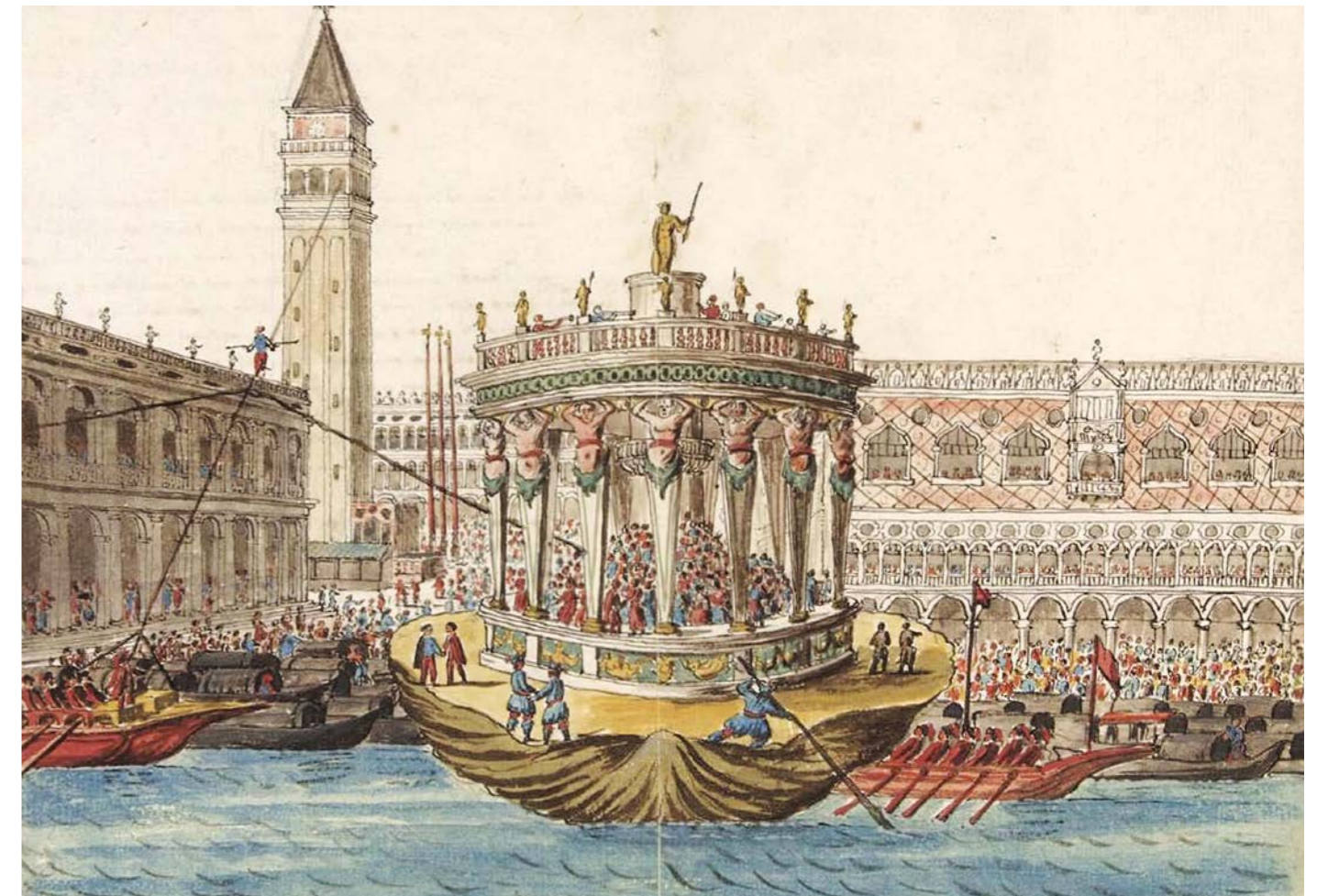
«После 23 часа³⁹ подали закуски, приготовленные в Ка-Марчелло на Джудекке, и было только 225 подач, что стало величайшим позором. Сначала были только сахарные фигурки Святого Марка и другие плохо сделанные скульптуры из сахара: замки, корабли, галеры, буцентавр и прочее, не как это всегда подавалось на [праздничных] блюдах и подносах... но в таццах, так что, в итоге, за такую подачу было стыдно. <...> К тому же сладости... были доставлены по мосту, ведущему на Джудекку, неумелыми и плохо обученными слугами». Не совсем ясно, что так огорчило и рассердило Санудо: порядок подачи сладостей и их число не сильно отличаются от того, что мы будем наблюдать во время других празднеств. Видимо, подаче не хватило элегантности, слугам выучки, а мастерам, изготавливающим сахарные скульптуры, умения.

Бесконечный список сладких закусок, постоянно перечисляемых на подобного рода ночных официальных встречах, вызывает странное чувство: восхищения, смешанного с ужасом, поскольку сладости, в большинстве своем состоявшие из сплошного сахара (литого, прессованного, вспененного, фигурного, раскрашенного), усиленно поедались собравшимися в течение всей ночи, дабы «освежиться» (*rinfrancesarsi*). Ниже можно прочесть описание подобного вечера в новелле Челио Малеспини, когда зал Большого совета в Палаццо Дожей, словно снегом, усыпала сахарная крошка...

Поздно вечером при свете факелов (ит. *torcia*), как правило, не смоляных, а сделанных из белого воска (Мольменти специально отмечает их цвет: «белые, как молоко»), состоялась момария на набережной Джудекки. Надо отметить, что и Санудо, и другие хронисты всегда с удовольствием описывают ночные представления, где искусственное освещение, блики на

39 Здесь и далее Санудо использует систему исчисления времени, принятую в Италии в XVI веке, когда новый день начинался не в полночь, а после захода солнца и — примерно через полчаса — с наступлением полной темноты: в момент, когда читалась вечерняя молитва

Ave Maria. Таким образом, часто упоминающиеся в его описаниях 23 часа венецианского времени — это всегда «золотой час» перед закатом, а 23:30 в любой день любого времени года точно соответствует заходу солнца. См. подробнее: [Arnaldi, 2006].



Ил. 3

Джованни Гревемброх (Ян ван Гревенбрук, 1731–1807). Театр Мира. 2-я пол. XVIII в. Акварель. Кодекс Gradenigo Dolphin 155. Музей Коррер, Венеция

воде и цветные дымы создавали поистине фантастическую картину [Korsch, 2013, p. 80].

Из интересных деталей — Санудо упоминает платформы, видимо со скульптурами или живыми картинами: Мир в виде сферы, Город в виде Венеции и Ад. Судя по всему, и здесь Град земной, Венеция, предстает как воплощение Мира.

Следующий театр Мира был сооружен по заказу общества «Любезных» (Cortesi) уже не в честь памятной даты, а по случаю приезда знатной персоны — Франческо д'Эсте (1516–1578), о котором Санудо говорит как о сыне на тот момент здравствующего герцога Феррары Альфонсо д'Эсте (1476–1534). Празднества начались 8 июня 1533 года и продолжались несколько дней. Театр, построенный неким маэстро Доменико, имел круглую форму со зрительным залом в форме театрона. Как и в первом случае, над театром было устроено «небо» — натянутый на золотых канатах небесно-голубой тент. Франческо Д'Эсте был искушенным зрителем. Более того, он в своем юном возрасте уже успел принять участие в двух постановках по пьесам Лудовико Ариосто: «Сводне» (1528) и «Сундуке» (1529). Интересно, что лучшие — нижние — места в ступенчатом зрительном зале были в духе куртуазного этикета предложены тем самым 115 дамам, так что Франческо и членам венецианского Совета Десяти пришлось довольствоваться верхними ступенями. Музыканты, расположившиеся на верхней галерее, были скрыты от глаз зрителей. Устроителями бала, как и в предыдущий раз, были юноши из общества «Любезных». Театр проплыл достаточно большой маршрут: от Джудекки к Сан-Поло и затем — к Риальто и обратно к Джудекке, где 21 июня он встал у пристани Ка-Вендрамин, поскольку один из семерых братьев Вендрамин состоял в обществе «Любезных». В этот же день около полуночи «пришла гроза с сильнейшим ветром и дождем» (*“un temporal grandissimo di vento e pioza”*) — устойчивая метеорологическая формула в «Дневниках» Санудо, как правило, указывающая на скорую драматическую смену событий. Так произошло и на этот раз. Кто-то из заказчиков строительства театра, возможно речь идет о ком-то из семейства Вендрамин, но автор дневниковых записей не указывает, кто именно, пожалев искусно сделанный и дорогостоящий (500 дукатов!) театр, захотел выкупить его у общества «Любезных», чтобы укрыть от непогоды. Однако, если верить Санудо, они не сошлись в цене. Ночью разыгрался шторм, театр сорвало с причала, и дальше он, влекомый ветром и волнами, проплыл достаточно большой, хотя и несколько причудливый по траектории, путь: от Ка-Вендрамин на Джудекке к крытой пристани острова Сан-Джорджо-Маджоре, где в то время находился бенедиктинский монастырь, — и еще дальше, к Сант-Антонио в Кастелло, где и перевернулся. Театр завершил свое недолгое земное существование в бурю, среди настоящих волн и молний, словно бы выбрав трагическую и яркую судьбу корабля, а не благополучное существование дорогостоящего музейного экспоната.

Записи Марино Санудо заканчиваются в 1533 году, поэтому о следующих по времени плавучих театрах приходится узнавать уже из других источников.



Ил. 4

Чезаре Вечеллио. Вид на площадь Сан-Марко и Театр Мира. 1590. Гравюра. Cesare Vecellio. De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due, In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590, I, c. 39r. Национальная библиотека Франции, Париж

Франческо Сансовино в разделе «Праздники» (“Feste”) своей знаменитой книги «Венеция, город благороднейший и единственный в своем роде...» (“Venezia, città nobilissima et singolare...”), впервые опубликованной в 1581 году, вспоминает о двух театрах Мира: «Помню, что в свое время я видел две компании, „Вечных“ и „Пылких“, первую в 1541 году, вторую — в 1562. „Вечные“ устроили свое главное празднество, представив на Большом Канале Машину Мира, в центре которой было пространство, царственно украшенное золотом и шелком, где 200 избранных благородных дам танцевали в сопровождении более ста музыкальных инструментов, в то время как [сам театр] легко вели по течению весельные лодки и другие суда: причем все дома, окна, крыши и набережные были заполнены мужчинами и женщинами, лодками, веселящимися людьми и масками, под звуки общего ликования. В следующую ночь была представлена комедия, на подготовку которой была потрачена значительная сумма дукатов. Остальное время провели в других разнообразных развлечениях, пируя, устраивая регаты и делая другие вещи, соответствующие [статусу] их компании. Впоследствии „Пылкие“ устроили на Большом канале роскошное зрелище, не сильно отличающееся от вышеупомянутого [театра] Мира. Ко всеобщему большому удовольствию праздник был организован во дворце Ка-Дольфин возле Риальто, потому что тогда одним из компаньонов [„Пылких“] был Андреа Дольфин⁴⁰, ныне прокуратор Сан-Марко. Поставили трагедию так, что не возникло нужды завидовать древним: театр (зрительный зал — Н. В.) вмещал несколько тысяч человек. Напротив него была сделана роскошнейшая Сцена, напоминающая Город, с таким прекрасным расположением колонн и других перспектив, что это вызывало изумление» [Sansovino, 1663, p. 407].

Историк Бернардо Джустиниани, подробно описавший общества Чулка в числе других венецианских военных и рыцарских объединений в книге «История и хронология происхождения военных и всех рыцарских орденов, учрежденных в мире до настоящего времени» (“Historie cronologiche dell’origine degl’ordini militari e di tutte le religioni cavalleresche infino ad hora instituite nel mondo”), указал в качестве автора театра Мира, созданного для «Вечных», Тициана Вечеллио [Giustiniani, 1692, pp. 114–115, 118]. Это предположение, не основанное на каких-либо официальных документах, возникло все же не на пустом месте. Тициан Вечеллио действительно входил в общество «Вечных», а его родственник Чезаре Вечеллио (1521–1601) в книге «О древних и современных костюмах разных частей света» (“De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo”, 1590), на которую Джустиниани ссылается как на источник своих сведений, опубликовал гравюру с изображением театра Мира на фоне Пьяццетты (Ил. 4). Однако, судя по

⁴⁰ В данном случае имеется в виду Андреа Дольфин, сын Джованни ди Лоренцо, из ветви Сан-Сальвадор ди Рива дель Ферро, в 1573 году он стал прокуратором Сан-Марко с выплатой 20 000 дукатов в казну республики. О нем и его полном тезке, банкире Андреа Дольфин, см.: [Borgo, 2009, pp. 421–437].



Ил. 5
Неизвестный художник. Театр Мира. 1564 (?). Перо, бумага. 20,3×32,3 см. Британский музей, Лондон

всему, Джустиниани здесь спутал и двух разных Тицианов [Padoan Urban, 1980, p. 145]; [Tafari, 1995, p. 260n], поскольку «Театр Мира» для «Вечных» спроектировал Тициан Аспетти, прозванный Минио (ок. 1517–1552), в том же 1542 году работавший вместе с Джорджо Вазари и с «Вечными» над созданием временного театра для постановки комедии «Таланта» Пьетро Аретино. А также спутал и два разных театра, поскольку гравюра в книге Чезаре Вечеллио относится к более позднему по времени «театру Мира», о котором речь пойдет ниже. Таким образом, о проекте 1542 года мы достоверно знаем лишь то, что он имеет много общего с «театром Мира» 1564 года. Тем интереснее представляется версия о влиянии на замысел «театра Мира» Минио, трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре», впервые переведенного Чезаре Чезариано (1475–1543)⁴¹ на итальянский язык и опубликованного с его комментариями в Комо в 1521 году [Scocchera, 1995, pp. 375–376]. Если это действительно так, это означает, что и сами заказчики из общества Чулка, и архитектор искали не только «концептуального», но и «физического» воплощения образа *Theatrum Mundi*.

Следующий повод для создания впечатляющего театра Мира появился в 1564 году, когда общество «Пылких» (*Accesi*) торжественно приняло в свои ряды юного Франческо Мария II делла Ровере (1549–1631), отец которого, Гвидобальдо II, был главнокомандующим войск Венецианской республики. По крайней мере до 1608 года Франческо Мария II делла Ровере, будучи герцогом Урбинским, оставался и членом венецианского общества Чулка. В честь его торжественного приема в компанию, по эскизу архитектора Джованни Антонио Рускони был построен один из самых известных и впечатляющих венецианских театров Мира. Проект Рускони был реализован двумя братьями-скульпторами: Лудовико и Тро-яно Моденини. Театр имел характерную круглую форму, был водружен на две большие плоскодонные лодки и представлял собой "*scarra marina a guisa del mondo*" [Lazzarini, 1909, p. 192] — «морскую раковину в виде Мира». Карниз и балюстраду, увенчанную куполом и фонарем со статуей, поддерживали 16 Атлантов или, точнее, Терминов, поскольку опоры, как это записано в договоре, предполагались со скульптурным изображением Термина, римского божества межей и границ, — это ли не свидетельство того, что плавучие театры действительно воплощали идею «своего мира», замкнутого, но вместе с тем доступного для созерцания. Внутри находились дамы и кавалеры-иностранцы. Под звуки серенад театр переплыл Большой канал — вечер можно было считать состоявшимся. Сохранились несколько изображений этого театра Мира: одно на пергаменте, выполненном для Джироламо Фоскари, приора общества «Пылких» — его можно увидеть в публикациях Лины Падоан-Урбан [Padoan Urban, 1966, 1980]; второе — акварельный рисунок Джованни Гревемброха (Ян ван Гревенбрук, 1731–1807) в кодексе *Gradenigo Dolfin* в Музее Коррер в Венеции (Ил. 3),

41 О «Витрувии» Чезариано см.: [Ревзина, 2024, с. 18–36].



Ил. 6
Неизвестный художник. Отплытие Морозины Морозини-Гримани от Палаццо Гримани. 1597. Холст, масло. 141×238 см. Музей Коррер, Венеция

представляющий собой свободную копию миниатюры с пергамента Фоскари. Гревемброх очевидно не соблюдает изначальные пропорции театра, вытянув его в высоту, и не копирует первоначальное описание, заменив его собственным [Padoan Urban, 1980, pp. 147–151].

Третье изображение — иллюстрация в томе «О древних и современных костюмах разных частей света» (*“Degli abiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo”*) Чезаре Вечеллио, родственника Тициана Вечеллио (Ил. 4).

Наконец, изящный рисунок из Британского музея, приписываемый Тинторетто (Ил. 5), о котором известно, что он охотно и плодотворно сотрудничал с «юными эрудитами» из обществ Чулка в их театральной деятельности, а его сценографические *bizzari capricci* вызвали восторг современников [Ridolfi, 1835, p. 253]. Изящная театральная ротонда Рускони покачивается на волнах, словно боттичеллиевская Венера на морской раковине. Вряд ли надо сомневаться, что такой аллегорический смысл здесь был заложен изначально, поскольку венецианцев ревнители нравов зачастую язвительно именовали «венерианцами». Венера — одна из персонификаций их «прекраснейшего» города [Muir, 1981, p. 15], основанного, как гласит легенда, изложенная Марино Санудо и подтверждаемая точными астрономическими расчетами [Centani, 2015, p. 106], «в день Венеры», то есть в пятницу, 25 марта 421 года⁴².

Самый известный, в том числе и лучше всего задокументированный, театрализованный праздник, связанный с театром Мира, — коронация догарессы Морозины Морозини 4 мая 1597 года. Тут уже, во всех смыслах, в ход была пущена тяжелая артиллерия: от выстрелов корабельных мортир и пушек, приветствующих оглушительным грохотом и дымом прибытие догарессы в гавань Сан-Марко, до привлечения в качестве архитектора плавучего театра Винченцо Скамоцци. Заказчиками театра выступили 40 юношей из знатных семейств, входящих в свиту Морозины Морозини-Гримани.

Коронация догарессы — ритуал, который и до этого проходил в Венеции (хотя в XVI веке он состоялся лишь два раза) и означал, по сути, не столько прославление супруги дожа, сколько принесение ею многочисленных клятв и обещаний, данных республике. Марино Гримани, занимавший пост дожа с 1595 года, в 1597 году решил, что обладает достаточной властью и средствами для организации торжественной коронации своей жены, Морозины Морозини-Гримани. Церемония проходила в течение всего дня 4 мая и была подробнейшим образом задокументирована и в текстах [Rota, 1597, pp. 129–163]; [Tutio, 1597]; [Sansovino, Martinioni, Stringa, 1663, pp. 416–432], и в произведениях изобразительного искусства. Точные изображения театра также сохранились в ряде живописных работ и гравюр эпохи. Самые известные из них — картина неизвестного венецианского художника «Отплытие

42 «...Этот город на острове Риальто начал строиться, и был заложен фундамент церкви Сан-Джакомо... 25 марта 421 года, в день Венеры (в пятницу), около девятого часа, при восходящем в 25-м градусе знаке Рака, как это показано в астрологической таблице. В тот день, как свидетельствуют Священные писания, был со-

здан первый человек Адам при сотворении мира рукой Господней; также в тот же самый день архангел Гавриил принес Благовест Деве Марии, и также Сын Божий, Иисус Христос, чудесным образом вошел в ее непорочное чрево, и, согласно богословскому мнению, в этот же самый день он был распят иудеями» [Sanudo, 2011].



Ил. 7
Андреа Вичентино. Прибытие Морозины Морозини-Гримани на площадь Сан-Марко. 1597–1606. Холст, масло. 314×763,5 см. Музей Коррер, Венеция

Морозины Морозини от Палаццо Grimani» (Ил. 6) и «Прибытие Морозины Морозини-Гримани на площадь Сан-Марко» Андреа Вичентино (Ил. 7) — обе хранятся в Музее Коррер в Венеции.

Кроме того, в нашем распоряжении есть три гравюры Джакомо Франко из его книги «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции» (Ил. 8, 9).

Главной организационной сложностью в данном случае была необходимость сохранить баланс между царственным великолепием обряда и его исконно республиканской сутью. В этом отношении интересно отметить два момента. Роскошь праздника, драгоценные (в буквальном смысле) одеяния свиты и самой догарессы — ее знаменитое золотое платье, оставшееся в веках как абсолютное воплощение венецианского вкуса и моды, — безоговорочно восхитили всех собравшихся и не встретили нареканий даже со стороны *popolo minuto*, поскольку выражали великолепие и мощь самой республики. А вот факт *совместного*, хотя и кратковременного, появления дожа и догарессы на площади Сан-Марко вызвал шквал неодобрительных комментариев, поскольку здесь можно было увидеть намек на совместное правление и узурпацию власти. Скамоцци, получив в свое распоряжение всю Венецию и, как можно понять, огромные средства, изначально хотел отказаться от строительства традиционного театра Мира, поскольку — резон архитектора был очевиден — к тому моменту он уже дважды воплотил свои амбиции как строитель театральных зданий: завершив проект Андреа Палладио в Виченце (театр Олимпико, 1585) и создав свой собственный Олимпийский театр в Саббионете (1590). К венецианской Синьории Скамоцци обратился с поистине грандиозным урбанистическим проектом: он предложил построить на площади Сан-Марко... ипподром, то есть, освоив форму античного театра, он хотел обратиться к еще никем не реализованной форме — цирку. Идея не встретила одобрения у властей, и Скамоцци пришлось в сжатые сроки соорудить плавучий театр, который он сам и его современники именовали уже не на старый манер «театром Мира», но «Одеоном», «Зеркалом Мира», «Портиком Адриатики» и «Портиком Аргонатов».

Уже одного взгляда на театр Скамоцци достаточно, чтобы увидеть: этот проект не относится к числу «эфемерных» и сугубо развлекательных. Перед нами серьезный архитектурный эскиз, напоминающий — совершенно сознательно — знаменитую виллу Ротонда в частности и великую палладианскую архитектуру в целом. Четыре портика с фронтонами на восьми колоннах композитного ордера. Колонны поддерживали большой архитрав и две балюстрады, обходившие театр внутри и снаружи, — мера предосторожности, позволявшая музыкантам, расположившимся на верхней галерее, чувствовать себя в безопасности даже при заметном ветре и качке. Фронтоны расписал Паоло Пьяцца, изобразив на одном из них дожа Марино Grimani, на другом — его супругу Морозину Морозини-Гримани (заметим, супруги изображены отдельно друг от друга), они оба преклонили колени перед святым Марком, венчающим их Шапкой Дожа. На третьем фронто-



Ил. 8

Джакомо Франко. Буцентавр и театр Мира. В книге: «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции». 1610. Гравюра. 26,8×17,9 см. Национальная библиотека Франции, Париж

была изображена земная сфера со звездным небом, а на четвертом — гербы дожа и догарессы, знаки Зодиака и надпись: *Moventi Obsequium*. Кроме того, верх фронтонов был украшен двенадцатью фигурами (по три на каждом), представляющими знаки Зодиака, с соответствующей эмблемой в руке. Венчал конструкцию достаточно массивный позолоченный купол с шестнадцатью круглыми окошками внизу и фонарем на шести колонках, с маленьким куполом и статуей на нем. На корме скульптор Джероламо Кампанья поместил огромную скульптуру Нептуна. Сам театр был водружен на большую платформу, замаскированную под кита, и приводился в движение барками в форме рыб.

Конструкция, возможно, уступала в изяществе театру Рускони, но, конечно, превосходила его в размерах и монументальности. Переключку между колоннами театрального портика и колоннами библиотеки Сансовино, которую Скамоцци именно в это время достраивал, невозможно не заметить [Wilson, 2005, p. 165]. Впрочем, такое архитектурное «эхо» было свойственно Венеции как таковой, где балконы, лоджии и колоннады своей ажурной легкостью словно пытаются избавиться от своего веса — не удивительно, что архитектура плавучего театра перекликалась с архитектурой такого же плавучего города. На картине Вичентино, так же как и в подробном описании театра, сделанном Джованни Рота (1597), отдельное внимание уделено зрителям, по венецианскому обычаю, занимающим балконы и лоджии. Отчасти становится понятным не только ритуальное, но и вполне практическое назначение золотого платья догарессы — именно его сияние позволяет мгновенно заметить Морозину Морозини среди сотен пышно одетых придворных дам и знатных особ. Догаресса стоит под колонной Справедливости, рядом со специально сооруженной для этой церемонии триумфальной аркой. Справа торжественно и мощно всплывает театр Мира, предваряемый роскошной колесницей Венеции-Амфитриты, чье золотое одеяние очевидно рифмуется с платьем догарессы.

Несколько особняком, но все же, несомненно, в одном ряду с плавучими театрами Мира, стоит урбанистический проект реконструкции гавани Сан-Марко, предложенный Алвизе Корнаро (1484–1566). Проект, вызывающий и по сей день живой интерес архитекторов-урбанистов, предполагал возведение в гавани Сан-Марко двух искусственных островов. На одном из них планировалось строительство огромного открытого и общедоступного театра по образцу римского. На другом — своего рода идеальный сад с открытой лоджией и местом для философского созерцания в центре — очевидная отсылка к «Гипнэротомехии» Франческо Колонны [Tafuri, 1995, p. 155]. Корнаро, считавший себя потомком венецианских патрициев из семьи Коррер, все же не смог подтвердить это родство неопровержимо и документально в Совете Десяти, поэтому, несмотря на свое богатство, блестящий ум и вполне уважаемое положение падуанского землевладельца, он так и не смог стать своим среди тех, кто мог претендовать на право решать судьбу лагуны и города. Венеция не отвергла Корнаро, но и не признала его своим законным сыном — двойственность положения, которая очень досаждала



Ил. 9

Джакомо Франко. Театр Мира. В книге: «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции». 1610. Гравюра. 16,3×22,2 см. Музей Коррер, Венеция

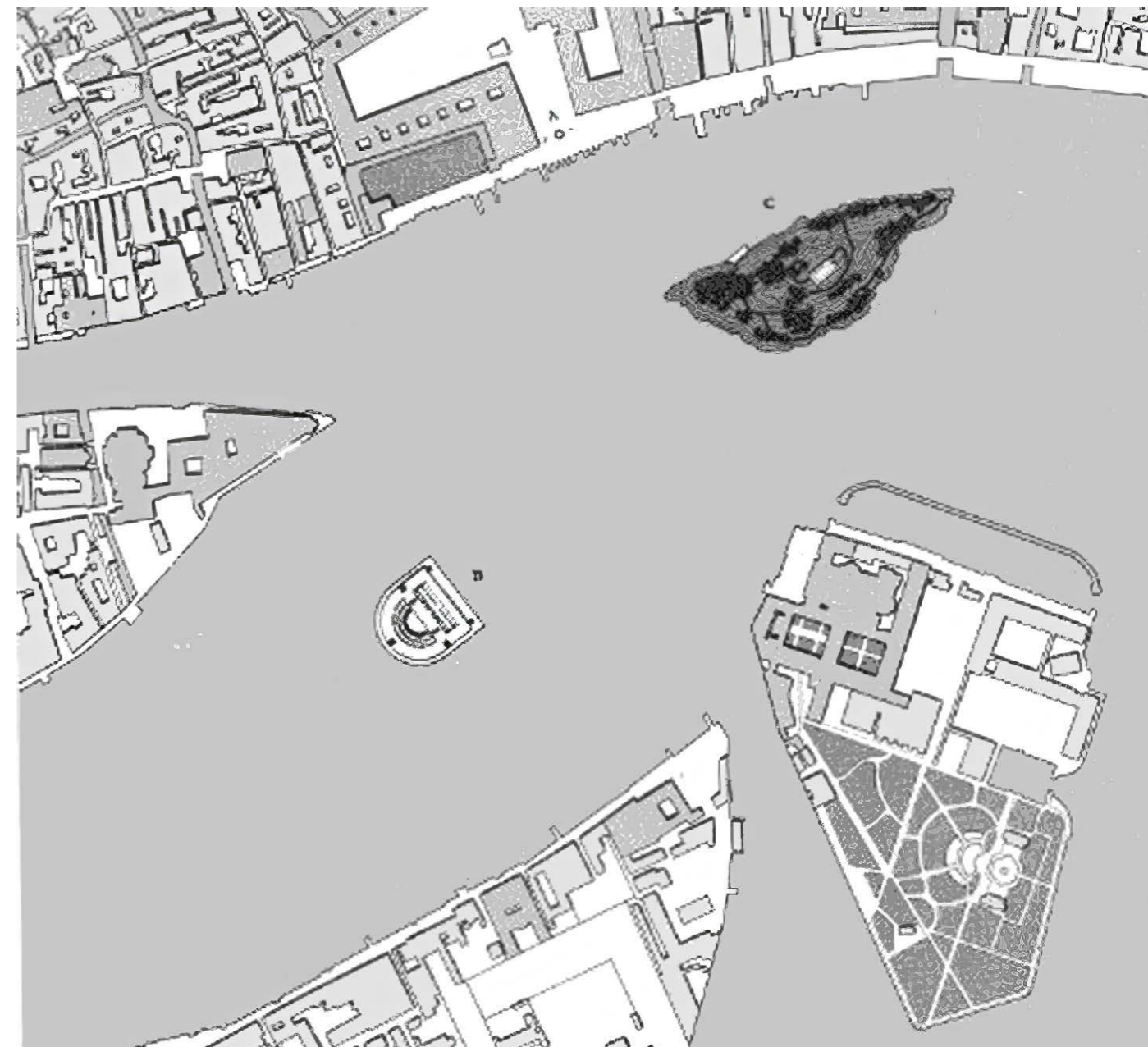
честолюбивому падуанцу. Впрочем, авантюризм Корнаро и его умение подтасовывать факты вынуждают отчасти согласиться с решением венецианской Синьории.

Известно, что после написания своего знаменитого трактата «О трезвой жизни» (*De vita sobria*) Корнаро начал исподволь прибавлять себе года, так что по официальным бумагам получалось, что он прожил — в соответствии со своим трактатом о долголетию — без малого сто лет. Правда, впоследствии выяснилось, что 18 из них Корнаро приписал себе постфактум, но это не отменяет ценности его трактата, действительно пропагандирующего здоровый и умеренный образ жизни. Что касается увлечения Корнаро театром, то оно было давним и на редкость последовательным для его авантюриной жизни. В возрасте 18 лет Алвизе Корнаро, если верить его собственным словам, вступил в венецианское общество Чулка под названием «Садовники» (*Zardinieri*). Они первыми — здесь нам вновь придется поверить ему на слово — среди венецианских обществ начали ставить комедии и музыкальные интермедии, чему способствовали превосходные вокальные данные нескольких участников, в том числе самого Корнаро, сочинявшего и тексты комедий, и песни [Tafuri, 1995, p. 146]. Корнаро был другом и покровителем актера и драматурга Анджело Беолько (ок. 1496–1542), известного под своим сценическим псевдонимом Рудзанте, а также архитектора Джованни Мария Фальконетто (ок. 1468–1535), построившего для него во дворе падуанского дома Лоджию (1524) в виде фасада сцены (*scaenae frons*) римского театра. Там же, по проекту Фальконетто, но уже после его смерти, был построен Одеон, предназначенный для музыкальных представлений. Кроме того, известно, что в 1528 году в своем поместье Фоссон-ди-Лорео он построил театр, где, как и в его Лоджии, выступал Рудзанте со своей труппой⁴³. Вероятно, протекция Корнаро позволила Рудзанте, незаконному сыну падуанского врача, войти в круг венецианской золотой молодежи. Во всяком случае, первое представление Рудзанте в Венеции было устроено именно «Садовниками» 16 февраля 1520 года в доме Доменико Тревизана⁴⁴.

Проект реконструкции гавани Сан-Марко относится к 60-м годам XVI века (Ил. 10). В нем нашли отражение многие дорогие Корнаро идеи, в том числе его увлечение сельским хозяйством, гидравликой и театром — все три разом и в довольно гармоничном сочетании. Документально подтверждено, что в Управление Водными путями сообщения Венеции (*Savi alle Acque*) практически одновременно были поданы два соперничающих проекта реконструкции гавани: падуанцем Алвизе Корнаро, успешным землевладельцем и инженером-дилетантом, и Кристофоро Саббадино, профессиональным инженером-гидравликом, который к тому же сам входил в число *Savi*. Проект Саббадино предусматривал отвод речного течения от

43 О театре Корнаро в Фоссон см.: [Berti, 1990, pp. 25–29].

44 См.: Sanudo. *Diarii*. XXVIII: 264. См. также: Jordan, Peter. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*. Routledge, 2013. P. 91.



Ил. 10
Проект Театра, Острова и Фонтана, предложенный Алвизе Корнаро. Графическая реконструкция Луки Ортелли. Ок. 1560 [Tafuri, 1995, ил. 115.]

прибрежной территории и очистку каналов таким образом, чтобы свежая морская вода без помех могла их заполнять, а добытые в результате очистных работ ил и строительный мусор он предлагал использовать для укрепления и расширения венецианской фондаменты, набережной, так, чтобы на ней можно было возводить новые дома. Корнаро, напротив, отказался от строительной экспансии Венеции в сторону лагуны и предложил альтернативный план, связанный с мелиорацией и окультуриванием заболоченной материковой земли, поскольку, будучи падуанским землевладельцем, живо интересовался аграрными вопросами, а непревзойденным авторитетом в таковых считал римского автора Марка Теренция Варрона и его трактат *De Re Rustica* («О сельском хозяйстве», 39 г. до н.э.). Римский аграрий, как ни странно, оказался полезным советчиком и в другом страстном увлечении Корнаро — театре. Во всяком случае, план Одеона в падуанском доме Корнаро позаимствован у идеального «Птичника» Варрона. Корнаро предлагает возвести театр из обожженного кирпича на отмели между Джудеккой и Пунта-делла-Догана, устроив его по образцу античного: с полукруглым ступенчатым театроном, постоянным фасадом сцены и орхестрой, которую вслед за Альберти он именует «площадью» (*piazza*). В театр предполагался свободный доступ для всех желающих, независимо от принадлежности к социальному слою: здесь нельзя не заметить, что Корнаро и сам числился в ряду «отверженных» среди венецианской знати, поэтому живо интересовался темой социальной справедливости. Репертуар театра должны были определять те же общества Чулка, но к числу традиционных момарий, комедий и музыкальных интермедий Корнаро добавил некое подобие гладиаторских сражений, турниров, травли зверей (обычай, увы, распространенный и в Венеции того времени) и даже — как обуздать воображение! — навмахию по образцу римской.

К театру прилагался также проект создания искусственного острова с садом и фонтана на площади Сан-Марко — воплощенный сон Полифила с его чудесными видениями острова Киферы. Проект реконструкции гавани и строительства театра, предложенный Алвизе Корнаро, традиционно считают утопическим, но, заметим, он был таковым разве что с социальной точки зрения. От воплощения своих идей Корнаро отделяли не фантастические инженерные проблемы, вызванные его дилетантской некомпетентностью, но вполне осязаемые 50 000 дукатов — сумма вовсе не чрезмерная и даже, учитывая размах строительства, разумная и обоснованная. Однако Совет Водных путей сообщения Венеции не захотел рисковать ни своей репутацией, ни городской казной — проект Корнаро был решительно отвергнут в пользу куда менее поэтического и театрального, но проще реализуемого плана Кристофоро Саббадино.

В 1979 году итальянский архитектор Альдо Росси (1931–1997) спроектировал для венецианской Архитектурной и Театральной биеннале 1980 года свою версию плавучего «Театра Мира», рассчитанного на 400 стоячих и 250 сидячих мест. Во время Биеннале театр, управляемый небольшим катером, совершал променады по гавани Сан-Марко, а кульминацией его недолгого



Ил. 11
Альдо Росси. Театр Мира. 1980

существования стало путешествие от Пунта-делла-Догана к хорватскому Дубровнику — таким далеким путешествием не мог похвастаться ни один из его исторических предшественников. В 1981 году театр, как и было предопределено его конструкцией, разобрали. В 2004 году он был экспонатом архитектурной выставки в Генуе, а на Архитектурной биеннале 2010 года уже и сам стал объектом исторического исследования⁴⁵. Для Росси обращение к этой теме было более чем закономерным в контексте его собственной концепции города как места коллективной памяти⁴⁶. «Театр Памяти» Камилло, уже прошедший «апробацию» у венецианских архитекторов XVI века, совершив магический круг, вернулся на родину — в Лагуну, в гавань Сан-Марко. Помимо очевидной параллели с плавучими венецианскими театрами XVI века, Росси отмечает идейное сходство своего проекта с падуанским Анатомическим театром и с шекспировским «Глобусом». «А театр „Глобус“ был самым настоящим „Театром мира“⁴⁷, как, по венецианской традиции, был назван мой проект» [Росси, 2015а, с. 65–66]. Росси отмечает, что его театр, подобно маяку, «дому света», создан, «чтобы наблюдать и, в еще большей степени, быть наблюдаемыми» [Росси, 2015а, с. 62] (Ил. 11).

Идея, связывающая воедино гуманистическую теорию, венецианские празднества 400-летней давности и современную архитектурную концепцию человека-номада, для которого неустойчивость мира, его постоянный дрейф и отсутствие точных ориентиров — лишь повод, чтобы в самом себе, как в маяке, открыть источник путеводного света. Удивительно, что лишь благодаря проекту Росси зрители XX и XXI веков заново пережили, в самом буквально смысле, уникальный опыт венецианских зрителей XVI века: «...Театр был кораблем и как корабль подчинялся движениям лагуны, легким колебаниям, поднимался и опускался так, что на самых высоких балконах некоторые могли ощутить легкую тошноту, которая отвлекала от зрелища и усиливалась из-за линии воды, виднеющейся за окнами» [Росси, 2015а, с. 64]. Обаяние венецианских плавучих театров и заключается в этой двойственности их природы. Эфемерная архитектурная фантазия, неуловимый, как след на воде, «момент счастья»⁴⁸, драгоценная безделушка, лишенная практического смысла, беззащитная перед капризами погоды, — и плавучая крепость, оберегаемая самой грозной венецианской стихией; круг

45 Выставка "La Biennale di Venezia 1979–1980. Il Teatro del Mondo "edificio singolare". Omaggio a Aldo Rossi" («Венецианская биеннале 1979–1980. Театр Мира — „уникальное сооружение“. Посвящение Альдо Росси») проходила с 10 февраля по 31 июля 2010 года в Ка-Джустиниан.

46 «...Так же как память привязана к фактам и местам, город представляет собой локус коллективной памяти. Эта связь между локусом и горожанами формирует главенствующий образ, архитектуру, пейзаж; и так же, как факты входят в память, новые факты встраиваются в город». Цит. по: [Росси, 2015а, с. 121].

47 Здесь Альдо Росси почти дословно цитирует Фрэнсис Йейтс, которая в своей книге «Театр Мира» утверждала, что надпись "Theatrum Orbi(s)" на гравюре,

представляющей некий условный «театр» в «Истории двух миров» (1619) английского врача, алхимика и философа-мистика Роберта Фладда (1574–1637), является прямым указанием на театр «Глобус», который, как она полагала, и был изображен на гравюре [Йейтс, 2019, с. 340]. О знакомстве с этой книгой Йейтс архитектор сам упоминает в своей «Научной биографии» [Росси, 2015а, с. 65].

48 «Но сейчас я заговорил о Венеции в связи со своим последним проектом — Театром на воде для Биеннале 1979–1980 годов. Я очень люблю эту работу, и о ней тоже могу сказать, что она выражает момент счастья; может быть, все работы, выражающие момент действия, принадлежат к той странной сфере, которую мы называем счастьем» [Росси, 2015b, с. 66].

избранных — и диковиное зрелище для всех желающих; машина мира — и театр памяти, видение столь редкостное в своей красоте, что даже искусственным венецианским зрителям казалось, будто они грезят наяву.

Вместо заключения

«Автор называет этот свой театр... искусно сделанным умом и душой (mentem et animum fabrefactum)...», — эта фраза Виглиуса, тщетно пытавшегося объяснить устройство Театра Джулио Камилло одному из самых умнейших людей в мире, кажется сейчас едва ли не пособием по освоению Искусственного интеллекта. Театр как «искусственный разум» (mens artificialis) — новая, но на самом деле древняя метафора, которая позволяет, как и надеялся Камилло, превратить «ученых в зрителей» ("gli studiosi come spettatori"). Идея театра Мира как безграничного средоточия всех знаний, соединенных в единую сеть ассоциаций, аллюзий и визуальных образов, традиционным образом соединяет в себе энциклопедию и зрелище, предлагая соединить, что тоже совсем не ново, обучение и развлечение.

Если и «строить» сейчас театры Мира, то очевидно, что не с помощью молотка и гвоздей. Следующие иллюстрации — попытка пообщаться с одной из ранних версий Midjourney на тему венецианских театров Мира, как если бы они существовали и продолжили бы существовать в прошлом и будущем (Ил. 12–16). Эти «Невидимые театры», созданные «искусственным разумом», отсылка к «Невидимым городам» (Le città invisibili) Итало Кальвино: «С городами как со снами: все, что можно вообразить, может быть увидено во сне».

ПРИЛОЖЕНИЕ. ПЕРЕВОДЫ ДОКУМЕНТОВ

1. Сведения о «театрах Мира» из венецианских «Дневников» Марино Санудо:

17 июля 1530 года [Sanudo, 1899, pp. 355–356]

В назначенный день в послеобеденное время на Большом Канале обществом «Цветущих» (Floridi) был устроен праздник, распорядителем которого был синьор сер Франческо Диедо ди Пьеро и один из советников, поэтому Совет [Десяти] не собирался. На двух грузовых лодках (*burchi*) был установлен просторный и удобный театр — такой, что на него можно было подняться; с искусно сделанным небом, украшенный коврами и двумя морскими чудовищами в виде старика и женщины (передние половины фигур были на корме, а задние, с рыбьими хвостами, — на носу), его тянули за собой лодки в достаточном для этого количестве, и на нем находились 87 дам, которые сошли на берег у дома синьора распорядителя [Франческо Диедо], что в Сан-Поло, у переправы Сан-Бенето. Затем дамы поднялись обратно и танцевали, а на корме маэстро Пеллегрин с несколькими главными персонажами в превосходных костюмах представил момарию на сюжет...⁴⁹ Между танцующими были несколько певцов, исполняющих песню на сюжет [момарии]. Так они доплыли до моста Риальто, а потом вернулись к Сан-Марко. В это время начался дождь с ветром, из-за чего пришлось отменить прежнее распоряжение, и вместо того, чтобы устроить банкет на (понтонном — *H. V.*) мосту, по которому можно перейти к Джудекке, все отправились ужинать в дом синьора Диедо и были там до шести часов (от захода солнца — *H. V.*). Эти барки Джованни Виттури украсил коврами и штандартами, из коих красивейший, взятый в Ланчано, принадлежал маркизу Васто, и все эти ковры и штандарты полностью вымокли.

Пять веселых лодок (*paraschelmi*) [Crifò, 2016, p. 435] были превосходно снаряжены Обществом, на одной из них устроили изящные танцы. И на суше нынче все тоже праздновали, если только дождь этому не препятствовал. В 23:30 была устроена регата с призами от Общества. Во вторник, если Господу будет угодно, состоится положенный праздник на мосту со сладкими закусками, полностью сервированными на серебре. Вечером же на набережной Джудекки будет момария, и танцы на мосту, на которые стоит посмотреть. Все эти расходы возьмет на себя названное Общество. Надо заметить, что театр, устроенный на лодках, украшали четыре надписи⁵⁰, белые на красном фоне. Они гласили: «„Арго“ уступает мне в богатстве». «Добродетель сильнее молвы». «Порой мне недостает искусности, но никогда — благих намерений». «Ты здесь — средь избранного общества». «Аромат наших цветов столь изыскан, что принесет нашей родине почет и славу!»

<...>

49 Многоочие, оставленное Марино Санудо, видимо, не случайно, а для того, чтобы позже вставить название момарии.

50 Надписей, как нетрудно заметить, пять. Возможно, 2-ю и 3-ю предложения следует объединить в одну.



Ил. 12
Театр Мира на сваях
или помост посреди лагуны.
AI (Midjourney). 2023

19 июля 1530 года [Sanudo, 1899, pp. 361–362]

В этот день, предназначенный для завершения праздника, устроенного обществом Цветущих (Floridi), сначала, до вечерни, женщины собрались в доме синьора Дьедо в Сан-Поло, и начался небольшой дождь. После остановки дамы поднялись на буцентавр, то есть плавучий театр на лодках, и в нем, танцуя, плыли по каналу. У Ка-Фоскари некий человек прыгал в воду с самого высокого балкона, и, прыгнув дважды, он получил в награду 4 дуката. После этого большая лодка [театр] с женщинами остановилась за мысом [Пунта-делла-Догана], и была устроена регата из 11 лодок, на которую было приятно смотреть, а за победу полагались дукаты. Затем упомянутая большая лодка, или буцентавр, была доставлена к помосту, установленному на трех галерах у Джудекки, к которой на 5 галерах и двух лодках был перекинут [понтонный] мост. Когда дамы, числом... сошли на помост, начались танцы, и прибыли послы Флоренции и Феррары. Легат не явился, он остался в Мурано, а послы Мантуи и Урбино были приглашены, но не пришли, чтобы не уступать друг другу за столом более почетное место. Также там были граф Кастро и его супруга графиня. Все эти посланники находились вместе с дамами на помосте, и им сервировали легкие закуски (col/l/ation).

После 23 часа подали закуски, приготовленные в Ка-Марчелло на Джудекке, и было только 225 подач, что стало величайшим позором. Сначала были только сахарные фигурки Святого Марка и другие плохо сделанные скульптуры из сахара: замки, корабли, галеры, буцентавр и прочее, не как это всегда подавалось на [праздничных] блюдах и подносах, с такими сладостями, как калисони и пиноккиати, но в таццах, так что, в итоге, за такую подачу было стыдно. И к тому же там не было ни сторти, ни буччеллато, все состояло из одних только сладостей и пиноккиати, калисони, фунги, конфетти, ракушек, терций, сахарных фруктов и т. д.⁵¹ Эти закуски были доставлены по мосту, ведущему на Джудекку, неумелыми и плохо обученными слугами до помоста, построенного у дома... И потом прибыли остальные гости, всего их было..., они принесли... на участника общества; всего на празднике был 21 участник. После танцев, продолжавшихся до позднего вечера, они отправились ужинать на помост, а затем явился герольд, и, наконец, состоялась момария с факелами числом... на набережной Джудекки, и были платформы (soleri)..., которые держали носильщики, платформы были сделаны в форме различных животных, еще там были Мир в виде сферы, Город в виде Венеции и Ад.

51 Калисони — род сладких равиоли, пиноккиати — печенья с «орешками» пинии, тацца — широкая плоская чаша на ножке; сторти (стортини) — сладкие печенья-завитки, буччеллато — сладкий пирог в виде кольца с цукатами и кусочками фруктов; фунги — сахарные грибочки; конфетти, ракушки — сахарные конфеты; терци (терцие) — специи в сахаре. В 1562 году порядок подачи и состав колационов был регламентирован, чтобы избежать излишеств и показной роскоши, официально порицаемых республикой [Scorel, 2008, pp. 27–28].



Ил. 13
«Большая морская раковина
в форме Мира».
AI (Midjourney). 2023

8 июня 1533 года [Sanudo, 1903, pp. 263–264]

После обеда, из-за праздника, устраиваемого обществом [Чулка], не было ни Большого Совета, ни заседания Коллегии.

Итак, в этот день, назначенный для проведения праздника на Большом канале вплоть до моста Риальто, дальше которого не могут проходить крупные суда, 21 участник общества, из которых сер Джироламо Морозини, сын сера Пандольфо, отправился на Запад⁵², приняли вновь прибывшего синьора Франческо, сына герцога Феррарского, так что их вновь стало 21. Синьором-распорядителем был сер Агостино Кверини, сын покойного сера Джованни Стампалья.

В эти дни на двух больших плоскодонных лодках было построено прекраснейшее круглое сооружение (macchina) из дерева, закрытое сверху небесно-голубым полотном, натянутым на нескольких золотых канатах, и поделенное на квадраты. В центре были скамьи, расположенные ступеньками⁵³. Распорядитель праздника и сын герцога Феррарского вместе с членами Совета заняли места на верхней ступени. Под ними, на скамьях, расположенных по кругу, сидели 115 дам, а сверху, так чтобы их не было видно, — музыканты с трубами и флейтами. Выше всего развевался штандарт дожа Вендрамин и три высоко поднятых золотых знамени. Внизу, до уровня воды, эта машина была задрапирована расписными тканями, поэтому к ней нельзя было причалить. Юноши из Общества [«Любезных»] (Cortesi) танцевали с дамами, здесь же присутствовали некоторые из их слуг, и всем можно было на это смотреть со стороны. Происходило все это на Джудекке, у набережной Ка-Вендрамин, поскольку один из членов семьи Вендрамин состоит в обществе [«Любезных»]. Машина была задумана и построена мастером Доменико (maistro Domenego) и обошлась в 500 дукатов: прекраснейшая вещь, достойная, чтобы на нее посмотреть! Театр буксировали вдоль набережной и утром доставили к Сан-Поло, рядом с переправой, что у пристани, где стоит дом сера Фантина Диедо, компаньона Общества. Все дамы взошли на борт, и тогда театр направился к Риальто: члены Общества танцевали с дамами на нижнем уровне, также там была одна французская женщина, плясавшая на платформе и на каком-то животном⁵⁴. Все это сопровождалось музыкой и пением.

Канал был весь запружен лодками, представлявшими собой великолепнейшее зрелище, это были большие весельные барки, или бригантены, с сидящими в них музыкантами, украшенные золотыми штандартами

52 Западом (Ponente) в венецианской традиции называли страны, расположенные к западу от Венеции, в том числе Францию, Португалию и Англию, куда многие венецианские аристократы отправлялись по делам службы.

53 То есть, театрона.

54 "Una femena francese, la qual balla su zante e sora uno animal". "Zante" — это, возможно, "zanche", ходули, но из контекста скорее можно предположить "zattere" — плоты, платформы. По описанию Санудо можно понять,

что французенка была акробаткой или же представляла какую-либо аллегорическую фигуру, подобно тем, которые он описывал ранее, в феврале 1533 года, в своем «Дневнике», рассказывая о карнавальном представлении на площади Сан-Марко: «Во-первых, там была богиня Паллада, держащая щит и книгу, верхом на змее. Во-вторых, Правосудие, держащее меч и весы, верхом на слоне. В-третьих, Согласие верхом на лошади, с мечом и щитом, и с пальмовой ветвью...» [Sanudo, 1902, p. 531].



Ил. 14

«И вот из-за непогоды ветер порвал канаты и протащил театр вдоль набережной Джудекки, в море...». AI (Midjourney). 2023

и гербами. Герцог Феррарский наблюдал за празднеством с [балкона палаццо] Ка-Фоскари, а все [выходящие окнами на канал] дома были заняты дамами и синьорами. Затем сооружение отбуксировали по Большому каналу к мысу Пунта-делла-Догана, и, тем временем, прошла первая регата маленьких лодок, в которой я видел только четыре лодки из тех, что были заявлены, и призом были 30, 10 и 5 дукатов. Должны были также участвовать в регате большие лодки до Санта-Кроче, но поскольку обманым образом эти 4 лодки стартовали раньше, их заставили участвовать в гонке заново, но эти 4 лодки больше не захотели участвовать, и позже прошли другие 10 лодок, которые соревновались между собой.

Сооружение, освещенное по периметру зажженными факелами, которые держали слуги Общества, проплыло вместе со всеми танцующими до Сан-Поло и причалило к нижней пристани палаццо Ка-Лоредан. Сер Винченцо Гримани, прокуратор, предоставил им свой дом, великолепно украшенный для ужина и завершения праздника. Он сам за свой собственный счет устроил для своих друзей ужин, где за столом разместилось не менее ста человек. Когда в третьем часу ночи театр пристал к берегу, все 107 дам сошли с него. 15 из них отправились в дом [Винченцо Гримани] на ужин и танцы, продолжавшиеся почти до рассвета.

21 июня 1533 года [Sanudo, 1903, p. 349]

Минувшей ночью около полуночи пришла гроза с сильнейшим ветром и дождем. Лодки, то есть театр, находились у Джудекки, у пристани Ка-Вендрамин, и тот, кто велел его (этот театр — Н. В.) сделать, хотел выкупить его у «Любезных» (Cortesi), чтобы поместить под навес и сохранить в целости, и предлагал Обществу... дукатов, но они запросили больше. И вот из-за непогоды ветер порвал канаты и протасил театр вдоль набережной Джудекки, в море и дальше — вплоть до крытой пристани острова Сан-Джорджо-Маджоре, а потом он, не останавливаясь (di lungo), доплыл до Сант-Антонио,⁵⁵ где и опрокинулся.

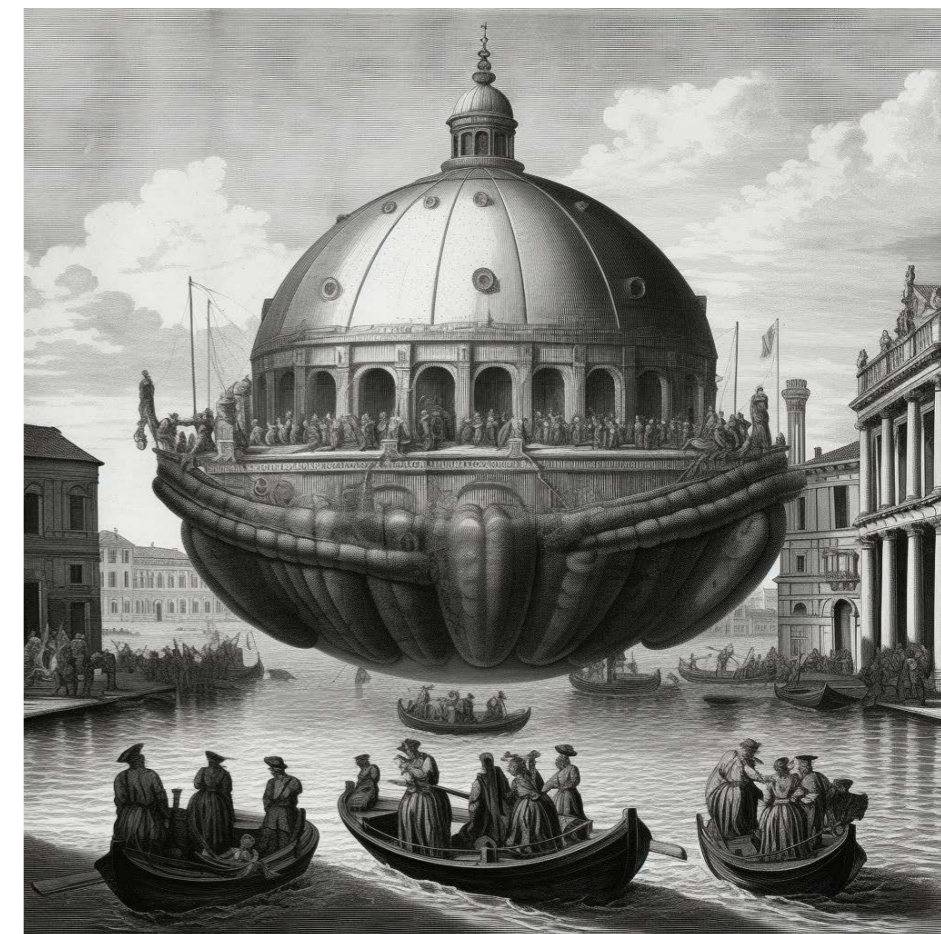
2. Пергамент Фоскари. Пергамент, перо и чернила, темпера, 56,1x76 см. Вилла Фоскари, Венеция. Отрывок.

Описание театра Мира и празднества 1564 года

Текст переведен с транскрипции Лины Падоан-Урбан [PadoanUrban, 1980, p. 148]

В воскресенье двести прекраснейших дам и иностранных кавалеров, сидевших по кругу на ступенях [театра] и украшавших его своим присутствием, отправились в путешествие на этой большой пирамидальной [морской] раковине (ит., венец. — gran Сарра piramidata), которую приводили в движение две лодки: одна спереди, а другая сзади, с праздничной музыкой

⁵⁵ Видимо, речь идет о не сохранившейся до наших дней церкви Сант-Антонио-ди-Кастелло. В 1808 году церковь была снесена по приказу Наполеона, а на ее месте устроен городской парк.



Ил. 15
Театр плавучий или парящий. AI (Midjourney). 2023

и с фейерверками, являя собой великолепное, прекрасное и восхитительное зрелище для всего города. Множество лодок впереди и позади наполнили Большой канал от моста Риальто до площади Сан-Марко перед Дворцом Дожей, и было представлено потрясающее зрелище подъема и спуска турка по канату, протянутому от больших колонн (имеются в виду колонны Святого Марка и Святого Теодора на площади Сан-Марко — Н. В.) к балкону Кампанилы собора Святого Марка, с изумляющими, восхищающими и пугающими движениями [канатоходца]. Не менее величественным и прекрасным было зрелище роскошного и разнообразного ночного угощения (collatione), доставленного от моста Риальто и Фондако-деи-Тедески, по Мерчерии, освещенной тремя сотнями факелов по десять либр каждый, которые держали триста слуг, а еще более тысячи других несли двести изысканных сахарных скульптур с шестьюдесятью двойными подарками для компаньонов, а также более тысячи блюд со всевозможными сладостями: фигурными, цветными и позолоченными, с фисташками, с корицей и с марципанами, и со многими другими редкостями, такими как засахаренные фрукты, инжир, персики, дыни, абрикосы и груши. Их пронесли по площади мимо этой огромной [морской] раковины (театра Мира — Н. В.), а затем — в зал Большого Совета. Там, при свете прекраснейшего светильника, дамы и иностранные кавалеры получили чудесные подарки, после чего всем было позволено отправиться на отдых, а прекраснейшую машину оставили стоять у площади на всеобщее обозрение еще в течение трех дней, как это можно сейчас увидеть.

3. Договор «Пылких» (Accesi) со скульпторами Лудовико и Трояно Моденини на строительство театра Мира 1564 года

Текст переведен с транскрипции Лины Падоан-Урбан [Padoan Urban, 1980, pp. 148–149]

Венеция, Государственный архив, нотариальные акты Мартино Контезелло, протокол 2601, 2 марта 1564 года.

2 марта [надпись на полях: Договор эти благороднейшие компаньоны должны будут предоставить все, что потребуется: как деревянные, так и железные изделия]

Благороднейшие синьоры Санто Веньер и Джованни Малипьеро, назначенные высокочтимым Обществом [Чулка] для устройства празднества на [Большом] канале, с правом заключения любых договоров с какими угодно [исполнителями], как следует из решения, принятого высокочтимым Обществом, с одной стороны, и синьоры скульпторы Лудовико и Трояно Моденини, родные братья, сыновья покойного синьора Джованни Моденини с другой стороны, заключили следующий договор, с каковой целью запросили меня, нотариуса, составить публичный документ, подтверждающий нижеследующее, а именно: благороднейшие Санто и Джованни от своего лица обещают, что высокочтимое Общество обязуется выдать и заплатить названным братьям Моденини 225 золотых дукатов, по 6 лир 4 сольдо за дукат, засчитав 50 дукатов, которые благороднейшие синьоры Санто и Джованни записали



Ил. 16
Ночной праздник на воде. Театр — дом света. AI (Midjourney). 2023

на братьев Моденини в банке Дольфин⁵⁶. За какую сумму названные Моденини обещают и обязуются сделать 16 скульптурных опор ("termeni" — от имени римского божества границ Термина, бюст которого выполнял функцию межевого знака — *H. V.*)⁵⁷ высотой по 20 пьеди (около 6 метров — *H. V.*) каждая, в точном соответствии с выданным им чертежом, и один рельефный фриз из стукко, высотой в три пьеди (около 0,9 метра — *H. V.*), с декором в виде выпуклых и вогнутых круглых элементов (*a basinete e ghusse*), прочный и из такого состава, чтобы мог противостоять дождю. [Фриз] должен опоясывать все сооружение, согласно вышеназванному чертежу синьора Джованни Антонио Рускони. Кроме того, они также обязуются сделать еще один фриз согласно первому чертежу, прочный, как указано выше, высотой в 3 пьеди (около 0,9 метра — *H. V.*). Помимо этого, они обещают и обязуются изготовить одну статую, установленную наверху данного сооружения, высотой в 15 пьеди (около 4,5 метра — *H. V.*), либо сделать ее выше или ниже — на усмотрение самих высокочтимых синьоров Санто и Джованни. Также обязуются сделать 16 фестонов (гирлянд — *H. V.*), точно по чертежу, выданному вышеназванными Санто и Джованни, каковые фестоны должны иметь лицевую и оборотную сторону со своими гербами, посередине верхнего фриза размером 1½ пьеди (около 0,45 метра — *H. V.*). Каковые скульптурные опоры должны быть выполнены из такого же стукко, того же состава, что и фризы.

За изготовление каждой скульптурной опоры им полагается 6 дукатов, итого за все — 96 дукатов.

Статуя наверху — 9 дукатов.

Нижний фриз высотой 3 пьеди — 50 дукатов.

Верхний фриз высотой 1½ пьеди — 20 дукатов.

Фестоны — 50 дукатов.

Оставшуюся сумму из вышеупомянутых 225 дукатов благороднейшие господа Санто и Джованни обещают и обязуются выдавать и выплачивать по мере продвижения работ. В свою очередь братья [Моденини] обязуются в соответствии с договоренностью выполнять работы для благороднейших компаньонов [Общества] по их запросу, однако завершить работы требуется не позднее второй половины грядущего апреля. Упомянутые братья, равно

⁵⁶ Долгое время исследователи считали, что упомянутый в данном договоре банк Дольфин возглавлял Андреа Дольфин, будущий прокуратор Сан-Марко. Однако, как убедительно показала в своем исследовании Франческа Борго, речь идет о двух разных людях, хотя и полных тезках. Андреа Дольфин, прокуратор Сан-Марко, упоминался Сансовино как компаньон «Пылких» и один из организаторов праздника с участием театра Мира в 1562 году (см. описание данного театра выше в тексте статьи). Банкир Андреа Дольфин, сын Джованни ди Даниэля, также компаньон «Пылких», принадлежал к другой ветви знатного рода, называемой дель Банко, то есть «Банковской». Судя по тексту цитируемого выше договора, банк Дольфин вполне процветал в 1564 году, но менее чем через десять лет банк разорился, его владелец Андреа Дольфин за неуплату долгов был посажен

в долговую тюрьму, в начале 1573 года, через десять месяцев заключения, был освобожден, но, не вынеся потрясений и позора, обрушившегося на некогда самое богатое семейство Венеции, умер в апреле того же года. Оставив своим сыновьям, наследникам и правопреемникам заботы о выплате оставшихся долгов, а также бесконечные судебные разбирательства и тяжбы [Borgo, 2009, pp. 421–423].

⁵⁷ Опоры-«термини» представляли собой основание в виде перевернутой пирамиды, наверху завершаемое бюстом Термина. Интересно, что карниз плавучего театра Мира держат не Атланты или Кариатиды, а именно Термин, божество границ, что как бы подчеркивает сакральную обособленность внутреннего пространства театра от окружающего, находящегося буквально за его пределами, мира.

как и вышеназванные благороднейшие синьоры компаньоны, без каких-либо исключений, обязуются подтвердить и заверить подписью настоящий договор. Следовательно, упомянутые благороднейшие компаньоны от своего лица, от лица высокочтимого Общества и его благороднейших компаньонов, а также упомянутые братья от своего лица, а также от лица своих наследников и правопреемников, со всем своим имуществом любого рода, подтверждают данные обязательства, запрашивая меня нотариуса, и т. д.

Договор составлен в Венеции, в [квартале] Риальто, за моим, нижеподписавшегося нотариуса, столом, в присутствии господина Антонио Родиани, сына синьора Джованни Баттиста, венецианского гражданина, и синьора Антонио, сына покойного сера Андреа из Венеции, плотника в приходе Санта-Марина, приглашенных и призванных в качестве свидетелей.

4. Договор «Пылких» (*Accesi*) с плотниками Помпонио Пикьярелли и Джеронимо Ригетти на строительство театра Мира 1564 года

Текст переведен с транскрипции Лины Падоан-Урбан
[Padoan Urban, 1980, pp. 149–150]

Венеция, Государственный Архив, Акты нотариуса Мартино Контезелло, протокол 2601, 3 марта 1564 года.

Третьего дня месяца марта [на полях: Договор]

Высокочтимый синьор Джованни Малипьеро, сын светлейшего синьора Никколо, и синьор Санто Веньер, сын покойного светлейшего синьора Даниеле, действующие как единственные организаторы (в связи с отказом высокочтимого синьора Винченцо Пизани, принятого высокочтимыми синьорами приором, советниками и синдиками названного Общества), назначенные высокочтимым Обществом, именуемым «Пылкие», для проведения праздника на [Большом] канале, согласно чертежу, имеющемуся в названном великолепном Обществе под номером 2, подписанному рукой моей, нотариуса, с одной стороны, и мастера Помпонио римлянина, сына покойного сера Акилле, и Джеронимо Ригетти из Фельтре, сына покойного сера Антонио Витторе, плотников, с другой стороны, запросили меня, нотариуса, составить публичный документ на народном наречии, как следует ниже, а именно:

Мы, Джованни Малипьеро и Санто Веньер, компаньоны, назначенные высокочтимым обществом Пылких организаторами праздника на [Большом] канале, заключили договор с мастером Помпонио Пикьярелли, римлянином, и мастером Джеронимо Ригетти из Фельтре, плотниками, работающими совместно, на строительство такого сооружения за триста пятьдесят дукатов, с выплатой в три платежа, а именно: в настоящий момент выплатить им задаток в сто пятьдесят дукатов, в середине работы — сто дукатов, и когда работа будет близка к завершению, еще сто дукатов, что составляет в сумме упомянутые 350 дукатов. Каковые мастера Помпонио и Джеронимо обещают и обязуются выполнить сооружение согласно чертежу, выданному им синьорами Лудовико и Трояно Моденини и в соответствии с тем, как эти синьоры распорядятся, подписав это собственноручно. Все расходы на все необходимые вещи, как из дерева, так и железа, которые потребуются

согласно упомянутому чертежу, подписанному мастерами-плотниками, и будут нужны для их работы, берут на себя означенные мастера.

Мы же дадим им две плоскодонные лодки в том месте, где мы сочтем уместным построить названное сооружение, и они должны будут его сделать, а мы должны будем доставить туда за наш счет, то есть за счет высокочтимого Общества, а также одну кадку и шесть труб, причем плотники должны сделать 32 желоба, чтобы вода вытекала так, как им будет приказано означенными Моденини, а также дать им веревки, которые понадобятся для крепления названного сооружения, и два плота, на которых они должны будут сделать морскую раковину (ит., венец. сарра) согласно вышеупомянутому чертежу, причем эти плотники обязаны вернуть названные два плота без какого-либо ущерба.

Каковые мастера Помпонио и Джеронимо обещают и обязуются сделать названное сооружение со всеми необходимыми видами работ, согласно рисунку, как выше сказано, к восьмому дню после ближайшего Апостольского воскресенья, что будет 17 апреля 1564 года⁵⁸. Если же плотники не закончат названную работу к указанному сроку, то в этом случае упомянутые высокочтимые синьоры Санто и Джованни могут нанять столько людей, сколько им покажется необходимым, и поставить их заканчивать строительство названного сооружения, и могут им заплатить за счет плотников, которые должны оставить само сооружение на восемь дней после того как высокочтимые компаньоны им воспользуются. Также вышеназванные высокочтимые синьоры компаньоны и мастера Помпонио и Джеронимо обязуются соблюдать настоящий документ, а посему высокочтимые синьоры компаньоны обязуются от собственного лица, от лица высокочтимых синьоров компаньонов Общества и их имущества, а названные плотники от своего лица и всего своего движимого и недвижимого имущества, настоящего и будущего, запросив меня, нотариуса, и т. д.

Составлено в Венеции, в собственном вышеназванного высокочтимого синьора Санто Веньера жиллом доме, находящемся в приходе Святых Апостолов, в присутствии синьора скульптора Лудовико Моденини, сына покойного синьора Джованни. Каковой Лудовико удостоверяет в отношении вышеуказанных плотников, и Франческо, сына покойного сера Джованни Костантино из Кадубрио, слуги вышеназванного высокочтимого синьора Санто Веньера, приглашенных и призванных в свидетели.

58 Пасхальное воскресенье в 1564 году пришлось на 2 апреля, следовательно, Апостольское воскресенье было 9 апреля, через восемь дней после него — понедельник 17 апреля, день сдачи работ.

5. «Двести новелл синьора Челио Малеспини, в которых рассказывается о различных происшествиях, как радостных, так и печальных, а также необычайных».

Новелла XLI. «Великолепнейшее празднество Общества Чулка и приключения, произошедшие с неким сицилийцем»

Отрывок с описанием meampa Mupa (Malespini, Celio. Ducente novelle del Signor Celio Malespini, nelle quali si raccontano diversi avvenimenti così lieti come mesti & stravaganti. Venetia, MDCIX.

Pp. 110–111)

...Некоторые компаньоны Общества Чулка, входившие в определенное число богатейших и благороднейших людей города, вложили каждый поровну крупную сумму с тем, чтобы всегда сохранять и поддерживать в городе праздничное и радостное настроение, а также устраивать в нем самые разные великолепные турниры, театральные представления, пиры и другие подобные роскошные развлечения и увеселения. И для этого они построили театр, прекраснейший и превосходнейший, весь расписанный под белый мрамор, с золотыми фризами, украшенный изысканной и удивительной живописью, с сотней ниш, расположенных по кругу, в каждой из которых стояла благородная дама из числа самых прекрасных и грациозных в городе, каковые дамы все были в белоснежных одеждах, с жемчугами, драгоценными камнями и другими роскошными украшениями, так что своей красотой и блеском они затмевали звезды на небе, — и все это в сопровождении всех видов музыкальных инструментов, какие только можно найти в мире или себе представить. Театр был проведен двумя галерами по Большому каналу до моста Риальто, а затем вернулся обратно к Сан-Марко, чтобы дамы сошли с него, и затем их сопроводили в зал Большого Совета, который пришлось полностью освободить от всего, что могло бы помешать празднованию, поскольку другого подходящего места для него не смогли найти. И вместо множества скамей, которые там стояли и по сей день стоят, приказали расставить бесчисленные столы для разнообразнейшего и роскошнейшего угощения, доселе в наши дни невиданного, дабы прекраснейшие дамы могли им насладиться. Итак, эти благороднейшие молодые люди, желая увидеть этот столь блистательный и роскошный праздник, все вместе отправились на площадь Сан-Марко, с колокольни которой должен был спуститься по канату, специально для этого натянутому, один турок. И еще прежде того как удивительнейший Театр вернулся, дамы сошли на берег, а турок, к малому потрясению и восхищению зрителей, спустился [по канату] вниз, день подошел к концу. И желая устроить свое обычное празднество, они направились к Мерчерии, чтобы потом пройти к Сан-Джакомо-даль'Орио, в дом купца Гаццуолы, чья очередь была устраивать пиршество и праздник в тот вечер. Не успели они дойти до Сан-Джулиано, как появились компаньоны Общества Чулка, неся угощения для ночного празднества, кто больше, кто меньше, и все они были роскошно одеты в длинные одежды, кто из парчи, кто из бархата, кто из дамаска, а кто из атласа разных цветов, и в других богатых и пышных нарядах, джуппоне (камзолах — *Н. В.*) и в чулках, расшитых

золотом и серебром, жемчугом и мелкими драгоценными камнями. И особенно богато был отделан правый чулок, весь в бриллиантах, рубинах, изумрудах, сапфирах, крупном жемчуге и других драгоценных камнях огромной стоимости. За каждым компаньоном Общества следовали по четыре пажа, превосходно одетые в шелковые ткани разных прекрасных расцветок. Далее шли бесчисленные слуги с подносами, блюдами, чашами, кубками, вазами (*tazze*) из золота, серебра и с другой прекраснейшей разнообразной посудой, полной сладостей в форме различных лесных животных, фруктов, рыб, птиц и многих других подобных вещей, какие только можно найти в поднебесном мире, изготовленных и составленных из сахара непревзойденными мастерами столь искусно, что казались настоящими, обманывая зрение. Я уж не говорю про галеры, фигурки тритонов и другие бесчисленные композиции, тоже сделанные из сахара, и это помимо других изысканных сладостей, коих было такое изобилие, что они вызывали немалое изумление и восхищение зрителей. Порядок этого шествия был таков. Сначала выступали два пажа с двумя огромнейшими зажженными факелами, белыми, как молоко, затем компаньон Общества Чулка, а за ним еще два пажа с такими же зажженными факелами и несколько слуг. Затем шел слуга с несколькими прекрасными [сахарными] скульптурами определенного размера и с какой-либо прекраснейшей эмблемой на золотом или серебряном подносе или в чаше, украшенной тысячами разных прелестных цветов. Далее следовали двое слуг, каждый с зажженным факелом в руке, а за ними еще один, несущий в каждой руке золотое блюдо, наполненное изысканными сладостями, искусно и красиво разложенными. И еще с другими вещами, упомянутыми выше, следовали все остальные, согласно очередности. И самое незатейливое и скромное одеяние было из атласа, и еще у многих были золотые цепи на шее и на поясе. И один из компаньонов Общества, если мне не изменяет память, был в таком виде, как было сказано, в сопровождении более шестисот человек. Так что прежде, чем они вошли в зал Большого Совета, где сидели все знатнейшие и благороднейшие дамы города, которые из-за света бесчисленных пылающих там факелов, а также из-за бесконечной красоты, изящества, богатства и несметной роскоши их окружения, блистали так, что казались сверкающими звездами на небе, большая часть ночи уже прошла. И еще до того, как они смогли удалиться, конфетти и другие упомянутые сахарные угощения, упавшие на пол, засыпали его так густо, что могло и вправду показаться, что там выпал снег.

6. Проект реконструкции гавани Сан-Марко, представленный Алвизе Корнаро в Департамент водных путей Венеции. Ок. 1560 года⁵⁹
(*ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque, b. 986, fasc. 4. C. 23–25*)

Показав, как сохранить девственную чистоту моей дорогой родины и ее титул Владычицы Морей, что заключается в сохранении ее порта и лагуны,

⁵⁹ Впервые данный документ опубликовал Никола Манджини в 1974 году [Mangini, 1974, pp. 26–28].

а также, как уберечь ее от недостатка хлеба, превратив невозделанные земли в обработанные поля, я нашел способ сделать ее намного прекраснее, мощнее и безопаснее и улучшить чистоту ее воздуха. Кроме того, я продемонстрировал способ, благодаря которому она сможет постоянно держать на море такую же армаду, как и сейчас, за счет средств, которые сейчас она тратит на то, что не является необходимым. Еще там я показал виртуозный и угодный Господу способ, благодаря которому ее жители смогут жить долго и сохранять здоровье, избегая излишеств, и я не забыл также описать отличный способ строительства с небольшими затратами, при этом строительства зданий долговечных и удобных.

Сейчас же я покажу способ, как весь ее народ, как знатный, так и простой, сможет наслаждаться развлечениями, прекрасными зрелищами, каковые будут устроены в свое время, будучи необходимыми для сохранения человеческого и для того, чтобы избавиться от дурного, низкого и постыдного бычьего⁶⁰, и в свою очередь будут прекрасными и почетными и так, чтобы народ любого рода смог их посмотреть, чтобы у каждого было свое место и положение, какие ему даровал Бог и как того требует природа, чтобы каждый этим наслаждался. Способ этот — построить большой и удобный для всех каменный театр, предназначенный для таковых зрелищ и праздников. Входы там будут открыты для всех желающих, в отличие от нынешнего. Ведь если сейчас кто-либо захочет прийти и посмотреть праздник общества Чулка, или послушать комедию, он не сможет войти, если не относится к богатым и знатным: вещь, которую нельзя назвать ни справедливой, ни честной, но приводящей к размежеванию. Следовательно, чтобы избежать этих ошибок, необходимо построить большой каменный театр, но не из тесаного камня, а из обожженного: он обойдется менее чем в половину стоимости, а постройка из него будет такой же прочной, как из тесаного камня, поскольку обожженный кирпич будет отделан стукко, гипсовой штукатуркой, а стукко, как известно, превращается в камень, поскольку и сам он сделан из камня. Строить его будут несколько лет. И вместе с ним будет построена гостиница для приехавших посмотреть на этот поистине удивительный город, открытая для всех и удобная, так как сейчас нет такого публичного места. И общества Чулка смогут там разместиться, поскольку там будет постоянно устроенная сцена, а также место для представления и танца. Площадка в центре будет окружена ступенями для сидения, каковых будет так много, что каждому достанется свое место. И первые [верхние] ступени будут на высоте вровень с театром, а от его основания — на высоте 8 пьеди (2,4 метра — *H. V.*). На этой площади можно устраивать бой медведей с собаками, диких быков с людьми и тому подобные зрелища. Кроме того, можно будет

⁶⁰ Корнаро имеет в виду чрезвычайно популярный в Венеции бой быков на площади Сан-Марко и в то же время, возможно, отсылает к мифу о Пасифае, намекая на двойственную природу человека, соединяющего в себе, подобно Минотавру, высокое разумное начало и низменное животное.

увидеть сражение, как и сейчас это делается, и как это принято в городе, — вещь прекрасная и любимая иностранными синьорами.

Сражающиеся будут в закрытом шлеме и в нагрудных латах, и с палкой, а не с мечами, как это происходит сейчас, и не смогут ранить друг друга до крови, но станут хорошенько колотить по рукам и ногам палками — отличное и приятное для взгляда зрелище. Кроме того, означенную площадь можно будет легко заполнить водой и затем быстро эту воду спустить — так можно устроить превосходное морское сражение, как это делали римляне. Это будет уже другая прекрасная битва — на воде, а мужчины тем самым смогут подготовиться к настоящим сражениям и к войне. Само это здание будет великолепно выглядеть и будет построено в самом удобном месте, на отмели между Джудеккой и Пунта-делла-Догана. Эта отмель сейчас занимает много места и лишь несколько часов в день покрыта водой, так что вреда от нее больше, чем пользы. Тогда же там станет больше пространства для воды и вокруг будет устроена широкая и красивая набережная со ступенями и причалами, чтобы можно было удобно сходить и подниматься на борт, так что не возникнет неудобства из-за большого числа лодок. Здание это будет отлично видно с площади Сан-Марко, что создаст прекраснейший вид, и такого здания не будет больше ни в одном другом городе, потому что там, где они были, они уже разрушились. Впрочем, и в виде руин они представляют собой удивительное зрелище, заставляя судить о Городе, как о большом и прекрасном. И если уж сами такие руины являются признаком величия и красоты городов, то что говорить об этом здании, которое все увидят целым и построенным заново, в то время как остальные театры разрушаются. В целом расходы составят пятьдесят тысяч дукатов.

И кроме такого замечательного здания, которое весьма украсит город, можно еще устроить фонтаны с питьевой водой не только на площади Сан-Марко, но и в разных местах города, что также придаст ему поистине изумительную красоту. Провести же воду с небольшими затратами получится от русла Силе и от верховий Brenty.

Для того же, чтобы сделать этот город самым прекрасным и совершенным из всех когда-либо существовавших, можно возвести гору на отмели между монастырем Сан-Джорджо и Сан-Марко, что обойдется совсем недорого. Ее можно соорудить без особых трудностей, используя ил и мусор со дна каналов. На этой горе будут посажены деревья, устроены прекрасные аллеи и чудесное место для отдыха, где можно будет приятно провести время, а на вершине будет лоджия, открытая, но защищенная навесом от солнца. Означенную гору будет видно с площади [Сан-Марко], где к тому же появится фонтан с проточной питьевой водой. Таким образом, стоя на одном месте, можно будет одновременно увидеть фонтан, гору и театр, а между ними — большие корабли, входящие в порт. Замечательное получится зрелище и прекраснейший вид, самый чарующий и поражающий своим разнообразием из всех, которые когда-либо существовали, либо будут существовать в целом мире! И это вполне разумно, ведь никогда не было и не будет другого города, подобного этому: ни столь девственно-чистого,

поскольку нет ни одного другого такого целомудренного города во всем мире! Тогда [Венецию] можно будет назвать столицей мира за все ее прекрасные качества и могущество, коим никогда не было равных. Все эти вещи я сейчас вспоминаю, поскольку вижу, что их можно легко и за короткое время воплотить в жизнь. К тому же я нашел способ раздобыть деньги без процентов и не за счет общественных или частных вложений, но к пользе многих, способных умножить свои доходы, как я уже показал это ранее в моем трактате о невозделанных землях.

7. Коронация догарессы Морозины Морозини

4 мая 1597 года. Джованни Рота,

«Письмо, в котором описывается вступление во дворец

Дожей светлейшей Морозины Морозини-Гримани, принцессы

Венецианской» / Giovanni Rota, Lettera nella quale si describe

l'ingresso nel palazzo ducale della serenissima Morosina Morosini

Grimani principessa di Vinetia

[Rota, 1597, pp. 129–163]

Все двери и окна, обращенные на канал, а также берега, мосты, набережные, улицы — все вплоть до крыш домов заполнено людьми, мужчинами и женщинами, собравшимися, чтобы увидеть ее [догарессу]. Как только она явилась, поднялся необычайный шум, и тут же раздались дивные и сладостные звуки множества музыкальных инструментов, наполнивших воздух согласным звучанием, и сам воздух, резонируя с полостями кораблей, усиливал музыку. Все так страстно желали увидеть эту достойнейшую Даму, столь любимую и почитаемую прежде всего за ее доброту и добродетель, что, увидев ее, вознесли голоса к небесам в знак своей радости и без усталости восхваляли ее. Когда все взошли на борт, прибыли сорок участников общества Чулка на судне, самом потрясающем и прекрасном из всех когда-либо виденных. Оно было сделано в форме корабля по образу античных и украшено со всех сторон морскими триумфами с маскаронами и картушами и другими рельефными украшениями, живописью, имитацией драгоценных металлов. В центре его находилась просторная прямоугольная лоджия с выступами, образующими четыре портика с фронтонами: один на носу, второй на корме и два по бокам. Каждый фронтон поддерживали четыре пары колонн композитного ордера, декорированные под самый изысканный мрамор. Другие же восемь колонн, похожие на эти, были поставлены так, что образовывали внутри почти овальное пространство и поддерживали массивный архитрав с карнизом, на котором была сделана балюстрада с ограждением с внешней и внутренней стороны. Помещенная на карниз крыша этого чудесного сооружения представляла собой круглый купол с круглым же люком, или окном, и с шестью фигурными колонками, поддерживающими над ним небольшое навершие — все это было устроено подобно фонарю, а в нижней части купола были расположены 16 окон такой же круглой формы.

На одном из боковых фронтонов было написано изображение Светлейшего дожа, а на другом — Светлейшей догарессы, которые преклонили колени

у ног святого Марка, короновавшего их Шапкой Дожа (Corno Ducale)⁶¹. На двух других фронтонах — глобус (карта мира) с девизом: *Moventi Obsequium*. На фронтонах находились 12 статуй из стукко — по три с каждой стороны, и каждая из них в одной руке держала знак Зодиака. Снаружи, в верхней части кормы, возвышалась фигура Нептуна невероятной величины. В левой руке он держал трезубец, а правой направлял движение этой потрясающей машины. Следует упомянуть и живопись, которой было украшено изнутри небо, и великолепие самого неба, выполненного из прекраснейшего материала, сияющего, подобно золоту. Все взоры были обращены к этой дивной и редкостной вещи, и многие застыли в восхищении, думая, что им это чудится, изумленные и потрясенные не только великолепием и красотой этого сооружения, но и его невиданной новизной. Всю эту огромную машину тянули за собой четыре большие рыбы и — не было видно, как именно — они увлекали ее за собой и поворачивали, как им заблагорассудится. На этом судне, названном его архитектором маэстро Винченцо Скамоцци Портиком Аргонатов, прибыли, прогуливаясь в большой лоджии, знатные господа в окружении большого числа слуг. На балюстраде стояли 24 музыканта, которые играли на трубах и били в барабаны. И все в целом создавало невероятно прекрасный и приятный вид.

8. Джованни Стринга. Коронация догарессы Морозины Морозини 4 мая 1597 года

[*Sansovino, Martinioni, Stringa, 1663, pp. 416–432*]

Поскольку Сансовино описал вышеупомянутые городские праздники, причисляя к ним также и тот, что был торжественно устроен 18 сентября 1557 года по случаю коронации Дзилии Дандоло, догарессы, супруги дожа Лоренцо Приули, то и мы сочли уместным добавить здесь описание того, что имело место в 1597 году, когда была коронована как догаресса Морозина Морозини, супруга нынешнего дожа Гримани, что воистину было великолепнейшим и царственным празднеством, ничуть не уступавшим предыдущему. И потому я, присутствовавший при столь значительном событии и внимательно наблюдавший все происходящее, пожелал взять на себя труд описать здесь наилучшим образом порядок [церемонии], коего придерживались и каковой, хотя и был почти таким же, как и вышеупомянутый, однако, мне хотелось бы и о нем сделать особое упоминание, дабы сохранить для потомков память о столь торжественном событии. <...>

Когда же это решение сообщили народу, догаресса тотчас по установленному обычаю послала приглашение 400 знатым и благородным дамам, дабы они, как это было принято, сопровождали ее до и во время коронации, каковые дамы все как одна постарались — и преуспели — явиться в самых роскошных нарядах и дорогих украшениях. Со своей стороны дож, призвав

61 Corno Ducale (буквально «Рог дожа») — парадный головной убор венецианского дожа, расшитый золотом и украшенный драгоценными камнями, по форме напоминающий рог.

к себе гастальдов и старшин городских цехов, коим по древнему обычаю надлежит празднично убрать дворец и сопровождать в подобных случаях Буцентавр с бригаantinaми, украшенными шелковыми тканями и коврами, сообщил им, как должен был сделать по своей должности, об этом решении, добавив затем, что доводит это до их сведения лишь затем, чтобы соблюсти то, что делали в таких случаях его предшественники, и что от них он желает не более того, что каждый, не утруждая себя и с наименьшими издержками, почувствует себя готовым сделать. <...> Когда же настал назначенный для церемонии день, то, дабы она прошла со всем возможным спокойствием и получилась самой великолепной и торжественной, были избраны сорок благородных мужей, возрастом от 25 до 35 лет, каковые по распоряжению Коллегии решили приложить все свое усердие к тому, чтобы празднество прошло с тем успехом, коего все желали. <...> Тем временем, принеся клятву соблюдать все, что содержится в обещании дожа, представленном ей тогда великим канцлером, и подарив вышеназванным шести советникам и великому канцлеру семь золотых кошельков, принесенных ей рыцарем, в каждом из которых была золотая медаль с ее портретом и с надписью “*Maugocena Maugocena*” на одной стороне, и на другой — “*Munus Maugocena Grimani Ducissae Venet. 1597*” («Дар Морозины Гримани, Догарессы Венецианской, 1597»), она поднялась с трона и спустилась вниз в сопровождении приглашенных знатных дам, которые парами взошли на Буцентавр и в прекраснейшем порядке там расположились. Шестидесят сенаторов с оруженосцами и другими придворными из свиты дожа не поднялись на Буцентавр, но заняли места в лодках дожа, только советники, главы Совета сорока и прокураторы, коих было семеро, вместе с Альморо Гримани и Пьетро Ландо, из коих первый был родным братом дожа, а второй его родственником, взошли с догарессой на Буцентавр, который, отчалив от пристани, направился оттуда к Сан-Марко в сопровождении прекраснейших бригаантинов всех цехов и особенно одного корабля (театра Мира — *H. V.*), прекраснее и удивительнее которого никогда не было, изготовленного названными сорока знатыми молодыми людьми, которые сами находились в нем. Его тянули за собой две галеры, подобно крыльям. Количество же гондол и других лодок, следовавших за ними, было бесконечным, как бесконечным и неподдающимся счету было и число мужчин, женщин и детей, которых можно было видеть на балконах, в окнах, на галереях, чердаках, террасах и других местах домов и дворцов вдоль Большого канала, собравшихся поглядеть на проплывающий Буцентавр со всеми названными лодками, что воистину представляло собой удивительное и необычайное зрелище.

Прибыв на Пьяцетту, рядом с первой колонной, увенчанной скульптурой святого Марка в образе льва, то есть между этой колонной и углом дворца Дожей, догаресса сошла в сопровождении всех названных знатных людей на деревянный помост, специально сооруженный там на нескольких плоскодонных лодках и простиравшийся на большое расстояние от берега в сторону моря. На этом помосте цех мясников установил великолепную и очень высокую арку, открытую со стороны воды и суши, квадратную по форме, со

всех сторон украшенную живописью на холстах, с замечательными сюжетами, девизами и фигурами, самыми удивительными и прекрасными. <...> И так, после того как догаресса сошла на названный помост и прежде чем она достигла упомянутой триумфальной арки, в честь нее был устроен прекраснейший салют, помимо многих других приветственных залпов, сделанных почти по всему Большому каналу, пока она проплывала, на полях у Сан-Самуэле, Сан-Витале, Каритá, Сан-Вито и Санта-Мария-Дзобениго, не считая бесчисленных пушечных выстрелов, которые производили многие корабли. Затем в ее честь салютовала залпом из аркебуз рота бомбардиров, коих было великое число. Они, построившись впереди, так и шли строем, за ними следовало множество юношей, около тысячи тех ремесленников, что построили бригадины, все они были в нарядной шелковой одежде и ливреях, шли по двое под своими знаменами, чтобы можно было отличить один ремесленный цех от другого, и знаменосцы несли знамена так, словно это идет войско. Затем шли двадцать четыре человека, одетые в ливреи, они били в барабаны и трубили в трубы, и еще двенадцать, одетые в багряные одежды, которые делали то же самое, играя на флейтах и коротких серебряных трубах; за ними шли командоры, затем оруженосцы дожа, позади них — самые юные благородные дамы в богатых белых шелковых платьях разного кроя, с золотыми и серебряными украшениями и белоснежными веерами в руках. Они шли парами, и поскольку их было более двухсот, представляли собой замечательное и прекрасное зрелище. Затем следовали другие, старше возрастом, и они были одеты не в белое, а в другие цвета, например, в зеленый, оттенок увядшей розы и павонаццо (пурпурно-лиловый оттенок — *H. V.*), в зависимости от того, что им больше казалось подходящим их возрасту, и у всех на шее была нить крупного жемчуга, помимо других золотых украшений, которые каждая из них обычно носила. Всего дам было около трехсот, и рядом с каждой шел благородный юноша или горожанин, роскошно одетый на иностранный манер, и вел ее под руку, чтобы она с его помощью могла легко и с большим достоинством ступать, избежав опасности упасть при ходьбе, что весьма часто случается с нынешними дамами из-за чрезмерной высоты каблучков, которые сейчас носят⁶². <...>

Затем появилась догаресса, поддерживаемая двумя оруженосцами, по одному с каждой стороны. Еще двое, идущие позади, несли ее мантию, которая вся была расшита золотом с серебряными цветами, разбросанными по ней, и из того же материала был и рог (то есть шапка догарессы — *H. V.*) у нее на голове с обычной золотой повязкой, из-под которой тончайшая белая шелковая вуаль спускалась ей на плечи. На ней было роскошное платье из золотой парчи, а на груди — прекраснейший крест из великолепных бриллиантов. Рядом с ней по левую сторону шла названная посланница императора, на которой было ожерелье величайшей ценности, и наконец

62 Хронист здесь ничуть не преувеличивает проблему, поскольку платформы туфель венецианских модниц порой достигали 60 см в высоту, и обойтись без опоры в таком случае было просто невозможно.

следовали советники, главы совета Сорока, прокураторы и остальные сенаторы. И когда эта благороднейшая и длиннейшая процессия прибыла по дороге, по которой ежегодно совершается процессия Тела Господня, с цехами и балдахинами, к главным дверям собора Сан-Марко, заранее закрытым, чтобы в нем не столпились люди, в огромном количестве стекавшиеся на площадь, чтобы увидеть столь поразительное и благородное зрелище, то по прибытии барабанщиков двери были открыты, и они, выстроившись в ряд вместе с трубачами и флейтистами, пропустили в церковь всех упомянутых благородных дам, которые расположились на скамьях, поставленных по обеим сторонам церкви. Когда же догаресса входила в собор, указанная рота бомбардиров, стоявших у дверей, произвела прекраснейший залп из аркебуз под звуки барабанов, флейт и труб, отчего воздух наполнился сладостным звучанием.

Библиография

- Барбьери, Дж. (2014).** *В театре памяти: неоднозначность как исследовательский признак* // Память как объект и инструмент искусствознания. Материалы Первого международного конгресса историков искусства имени Д. В. Сарабьянова, Москва, ГИИ. С. 80–86.
- Езерницкая, А. Б. (2016).** *Compagnie Della Calza (Общества Чулка) в контексте венецианского мифа* // Культура и искусство. № 6. С. 842–853.
- Езерницкая, А. Б. (2017).** *Фондако деи Тедески в Венеции: фреска Тициана Compagno della Calza* // Искусствознание. № 3. С. 92–121.
- Езерницкая, А. Б. (2018).** *Compagnie della Calza (Общества Чулка) в произведениях венецианской живописи XV–XVI веков.* Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена».
- Йейтс, Ф. (1997).** *Искусство памяти.* Санкт-Петербург: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга».
- Макиавелли, Н. (1998).** *История Флоренции* // Сочинения. СПб.: Кристалл.
- Патронникова, Ю. С. (2014).** *Роман Ф. Колонны «Гипнэротомехия Полифила» (1499) в контексте ренессансной культуры рубежа XV–XVI вв.* Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. М.: МГУ имени М. В. Ломоносова.
- Подосинов, А. В. (2020).** *Alter orbis terrarum: «другие миры» в античной географии* // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Vol. 24. No.1. Pp. 607–631.
- Ревзина, Ю. Е. (2024).** *«Ломбардский Витрувий»: Чезаре Чезариано и его издание «Десяти книг об архитектуре» 1521 года* // Architecture and Modern Information Technologies. № 1 (66). С. 18–36.
- Росси, А. (2015а).** *Архитектура города.* М.: Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».
- Росси, А. (2015б).** *Научная автобиография.* М.: Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».
- Соколов, Б. М. (2005).** *«Чистосердечный читатель, расскажи о снах Полифила выслушай...»: Архитектура, эрудиция и неоплатонизм в романе Франческо Колонны; Франческо Колонна, «Любовное бореие во сне Полифила» [Главы XXI–XXIV. Путешествие на остров Киферу].* Перевод с итальянского и комментарии // Искусствознание. № 2. С. 414–472.
- Соколов, Б. М. (2013, 2014).** *Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное бореие во сне Полифила» (Венеция, 1499).* Часть I // Искусствознание. № 3–4. С. 199–235.
- Соколов, Б. М. (2013, 2014).** *Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное бореие во сне Полифила» (Венеция, 1499).* Часть II // Искусствознание. № 1–2. С. 150–192.
- Arnaldi, M. (2006).** *Le ore italiane. Origine e declino di uno dei piu’ importanti sistemi orari del passato (prima parte)* // Gnomonica Italiana — rivista di storia, arte, cultura e tecniche degli orologi solari, bollettino del Coordinamento Gnomonico Italiano (CGI), n11.
- Baldwin, T. W. (1944).** *William Shakespeare’s Small Latine Lesse Greeke* (Vol. 1). Urbana: University of Illinois Press.

Barbieri, G. (1980). *L’artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo* // Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento / L. Puppi (a cura di). Milan: Electa. Pp. 209–212.

Beltramini, M. (2001). *Le illustrazioni del trattato d’architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna* // Annali Di Architettura Rivista Del Centro Internazionale Di Studi Di Architettura Andrea Palladio. Pp. 25–52.

Bernheimer, R. (1956). *“Theatrum Mundi”* // Art Bulletin. 38. Pp. 225–247.

Berti, M. (1990). *Alla ricerca del teatro di pietra perduto* // Ruzante: i luoghi, Sala della Gran Guardia, Padova, Comune di Padova, Assessorato allo spettacolo — Università degli Studi di Padova, Istituto di storia del Teatro e dello Spettacolo. 16–26 maggio. Pp. 25–29.

Bolzoni, L. (1984). *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo.* Padova: Liviana.

Bolzoni, L. (1985). *“Eloquenza e alchimia in Giulio Camillo, nuovi appunti”* // “Quaderni utinensi”, III. Pp. 48–50.

Borgo, F. (2009). *Il procuratore e il banchiere: una nota per Andrea Dolfin* // Studi Veneziani, n.s. LVIII. Pp. 421–437.

Bortoletti, F., Gobbo, B., Elli, T., Gerbino, G., Ciuccarelli, P. (2018). *Venezia, la “Festa Mobile”: per un atlante in fieri* // La Rivista di Engramma. No. 160, nov. “Città come teatro”. Pp. 47–89.

Botero, G. (1589). *Della ragion di stato, libri dieci, con tre libri delle cause della grandezza, e magnificenza delle città.* Venezia: Giovanni e Giovanni Paolo Giolito de Ferrari.

Branca, V. (1980). *Momarie veneziane e Fabula di Orfeo / Umanesimo e Rinascimento: studi offerti a Paul Oskar Kristeller.* Firenze: L. S. Olschki. Leo S. Olschki. Pp. 57–73.

Brezek, T. & Wallen, L. (2017). *The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture.* London: Bloomsbury Methuen Drama.

Canova, M. (2017). *Una “finta innocenza”. Ruzante e il “circolo di Pernumia” (tra Lutero ed Erasmo)* // Quaderni Veneti. Vol. 6. Num. 1. Giugno. Pp. 43–60.

Cartwright, J. (1903). *Beatrice d’Este, Duchess of Milan, 1475–1497, a study of the Renaissance.* New York: E. P. Dutton and Co.; London: J. M. Dent and Co.

Casini, M. (2011). *The “Company of the Hose”: Youth and Courtly Culture in Europe, Italy, and Venice* // Studi Veneziani. 62. Pp. 133–154.

Casini, M. (2013). *A Compagnia della Calza in January 1475 / Chong A., Pegazzano D., Zikos D. (Eds.).* Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown (pp. 90–95). Milan: 5 Continents Editions. Pp. 54–61.

Centanni, M. (2015). *Venezia/Venusia nata dalle acque* // Lezioni Marciane 2013–2014. Venezia prima di Venezia archeologia e mito, alle origini di un’identità. Roma: “L’Erma” di Bretschneider (Venetia / Venezia; 1). Pp. 77–111.

Cornaro, A. (1983). *Scritti sulla vita sobria. Elogio e lettere,* a cura di Marisa Milani. Venezia: Corbo e Fiore.

Cornaro, A. (2014). *Writings on the Sober Life: The Art and Grace of Living Long (Lorenzo Da Ponte Italian Library).* Toronto: University of Toronto Press.

Crifò, F. (2016). *I “Diarii” di Marin Sanudo (1496–1533): Sondaggi filologici e linguistici.* Beihefte zur Zeitschrift fur romanische Philologie. Berlin: De Gruyter.

Curtius, E. R. (1991). *European Literature and the Latin Middle Ages.* Princeton: Princeton University Press.

Daddario, W. (2017). *Baroque, Venice, Theatre, Philosophy.* London: Palgrave Macmillan.

Damerini, G. (1962). *“Il trapianto dello spettacolo teatrale veneziano del seicento nella civiltà barocca europea”* // Barocco europeo e barocco veneziano. Ed. Vittore Branca. Venezia: Sansoni. Pp. 223–239.

Giustiniani, B. (1692). *Historie cronologiche dell’origine degli ordini militari e di tutte le religioni cavalesche infino ad hora instituite nel mondo.* Venezia: Combi e LàNoù Giovanni.

Guarino, R. (1995). *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia.* Bologna: Il Mulino.

Johnson, E. J. (2002). *The Short, Lascivious Lives of Two Venetian Theaters, 1580–85* // Renaissance Quarterly, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Vol. 55. No. 3. Autumn. Pp. 936–968.

Johnson, E. J. (2018). *Inventing the Opera House: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jordan, P. (2013). *The Venetian Origins of the Commedia dell’Arte.* London: Routledge.

Labalme, P. H. (Editor), Sanguineti White, Laura (Editor), Carroll, Linda L. (Translator). (2008). *Venice, Cità Excelentissima: Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lazzarini V., Occioni-Bonaffons, G., a cura di: (1909). *Nuovo Archivio Veneto, Nuova Serie — Anno IX, Tomo XVII — Parte I* // Periodico storico trimestrale della R. Deputazione Veneta di Storia Patria. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.

Mancini, F.; Muraro, M.T.; Povoledo, E. (1995). *I Teatri del veneto — Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori.* Venezia: Regione del Veneto, Corbo e Fiore.

Mangini, N. (1974). *I teatri di Venezia.* Milano: Mursia.

Menegazzo, E. (1966). *Altre osservazioni intorno alla vita e all’ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro* // Italia medioevale e umanistica. Vol. 9. Pp. 229–263.

Molmenti, P. (1887). *La dogaresa di Venezia.* Torino-Napoli: Roux e C.

Moretti, L. (2010). *“Quivi si essercitaranno le musiche”: La sala della musica presso la “corte” padovana di Alvise Cornaro* // Music in Art. Vol. 35. No. 1/2. Rethinking Music in Art: New Directions in Music Iconography. Spring–Fall. Pp. 135–144.

Muir, E. (1981). *Civic Ritual in Renaissance Venice.* Princeton: Princeton University Press.

Muir, E. (2007). *The Culture Wars of the Late Renaissance: Skeptics, Libertines, and Opera (The Bernard Berenson Lectures on the Italian Renaissance Delivered at Villa I Tatti).* Cambridge: Harvard University Press.

Mulryne, J. R.; De Jonge, K.; Morris, R. L. M.; Martens, P. (2018). *Occasions of State: Early Modern European Festivals and the Negotiation of Power.* London: Routledge.

Muraro, M. T. (1981). *Le feste a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e Le Momarie / G. Arnaldi & M. Pastore Stocchi (Eds.),* Storia della cultura veneta, III, 3. Vicenza: Neri Pozza Editore. Pp. 315–341.

Padoan, G. (1978). *La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo* // Momenti del Rinascimento veneto, Padova, Antenore. Pp. 68–93.

Padoan Urban, L. (1966). *Teatri e “Teatri del Mondo” nella Venezia del Cinquecento* // “Arte Veneta”, 20. Pp. 137–146.

Padoan Urban, L. (1980). *Gli spettacoli urbani e l’utopia* // Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento / L. Puppi (a cura di). Milan: Electa. Pp. 156–166.

Padoan Urban, L. (1998). *Processioni e feste dogali. “Venetia est mundus”.* Vicenza: Neri Pozza Editore.

Pogliano, C. (2000). *Teatro, mondo, sapere: un percorso di lettura sulle origini della modernità* // Belfagor, 55 (1). Pp. 9–30.

Puppi, L. (a cura di). (1980). *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento.* Milano: Electa.

Refini, E. (2010). *Teatro del mondo, teatro dell’anima. Sondaggi sul codice allegorico nel dramma morale del tardo Rinascimento.* Tesi di Perfezionamento in Discipline Filologiche

e Letterarie Moderne, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa. URL: <https://ricerca.sns.it/handle/11384/86072> (дата обращения: 07.06.2024).

Ridolfi, C. (1835). *Le maraviglie dell’arte: ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Vol. II.* Padova: Tipografia e Fonderia Cartallier.

Robinson, K. (2005). *The celestial streams of Giulio Camillo.* // History of Science, 43 (3). Pp. 321–341.

Rota, G. (1597). *Lettera nella quale si describe l’ingresso nel Palazzo Ducale della Serenissima Morosina Morosini Grimani, Prencipessa di Vinetia: co’ la cerimonia della Rosa benedetta, mandatale à donare dalla Santità di Nostro Signore.* Vinetia: Gio. Anto. Rampazetto.

Ruffini, F. (1983). *Teatri prima del teatro: visioni dell’edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento.* Roma: Bulzoni.

Rusconi, G. A. (1590). *Dell’architettura libri dieci.* Venetia: appresso i Gioliti.

Sansovino, F. (1581). *Venetia città nobilissima, et singolare.* Venetia: Appresso Iacomo Sansovino.

Sansovino, F.; Martinioni, G.; Stringa, G. (1663). *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in 14 libri.* Venetia: Appresso Steffano Curti.

Sanudo, M. (1899). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall’ autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 53.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, M. (1902). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall’ autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 57.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, M. (1903). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall’ autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 58.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, M. (2011). *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero La Città di Venezia, (1493–1530),* a cura di Angela Caracciolo Aricò. Venezia: Centro di studi medievali e rinascimentali “E. A. Cicogna”.

Scopel, M. (2008). *Tipologia dei pasti e restrizioni alimentari nella legislazione rinascimentale veneta* // Appunti di gastronomia n. 57. Milano: Condeco Editore. Pp. 9–45.

Seip, O. S. (2020). *Giulio Camillo’s Theatro della sapientia: Theatres of Knowledge in the Early Modern period (Doctoral thesis).* Manchester: University of Manchester, Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures.

Soranzo, C. (2018). *Nascita del teatro “alla Veneziana”* // La Rivista di Engramma. No. 160. Novembre. Pp. 113–122.

Tafari, M. (1995). *Venice and the Renaissance.* Cambridge: The MIT Press.

Tamburini, E. (2014). *Il teatro di Giulio Camillo e il teatro dei comici: un’ipotesi, in Culture del Teatro moderno e contemporaneo* // Angela Paladini Volterra, Atti delle Giornate di Studi. Roma. 3–4 ottobre. A cura di R. Caputo e L. Mariti, Roma, Edicampus. Pp. 1–14.

Tucker, E. F. J. (2019). *A Critical Edition of Ferdinando Parkhurst’s Ignoramus, The Academical-Lawyer.* London: Routledge.

Tutio, D. (1597). *Ordine et modo tenuto nell’incoronazione delta Serenissima Moresina Grimani Dogaresa di Venetia. L’anno MDXCVII. Adi 4 di Maggio. Con le Feste, e Giochifatti.* Venetia: per Nicolò Peri libraro all’insegna di Fiorenza à S. Giuliano.

Vecellio, C. (1590). *Degli abiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo.* Venetia: presso Damian Zenaro.

Vecellio, C. (1598). *Degli abiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo.* Venetia: presso Giovanni Bernardo Sessa.

Venturi, L. (1983). *Le Compagnie della Calza sec. XV–XVI*. Venezia: Filippo Editore Venezia, (Ristampa dell’edizione del 1909).

Wenneker, L. B. (1970). *An Examination of L’idea del teatro of Giulio Camillo, Including an Annotated Translation, with Special Attention to His Influence on Emblem Literature and Iconography*. Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Wilson, B. (1999). *“Il bel sesso, e l’austero Senato”*: *The Coronation of Dogaressa Morosina Morosini Grimani* // *Renaissance Quarterly*, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Vol. 52, No. 1 (Spring). Pp. 73–139.

Wilson, B. (2005). *The World in Venice: Print, the City, and Early Modern Identity. Studies in Book and Print Culture*. Toronto: University of Toronto Press.

Zefferino, M. (2014). *Dramatic Figures in the Venetian Republic: Performance, Patronage, and Puppets*. Submitted in part fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy in the History of Art at the University of Warwick. // URL: https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/69994/1/WRAP_THESIS_Zefferino_2014.pdf (дата обращения: 07.06.2024).

Zorzi L., Muraro M. T., Prato G., Zorzi E., a cura di. (1971). *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII–XVIII), catalogo della mostra documentaria*. Venezia: La Biennale di Venezia.

Zorzi, L. (1988). *Carpaccio e la rappresentazione di Sant’Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*. Torino: Einaudi.

Список иллюстраций

Ил. 1. Якопо де Барбари. Карта Венеции. 1500. Гравюра на дереве. 134,5×282 см. Музей Коррер, Венеция. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/%28Venice%29_View_of_Venice_by_Jacopo_de%27_Barbari_-_Museo_Correr.jpg (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 2. Джакомо Франко. Фронтиспис в книге: Giacomo Franco. *Habiti d’huomeni et donne venetiane*. 1610. Гравюра. 29,6×20,3 см. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84467592/f9.item> (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 3. Джованни Гревемброх (Ян ван Гревенбрук). Театр Мира. 2-я пол. XVIII в. Аquarelle. Кодекс Gradenigo Dolfin 155. Музей Коррер, Венеция. Источник изображения — URL: <https://i0.wp.com/hombredepalo.com/wp-content/uploads/2019/04/Giovanni-Grevembroch.jpg> (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 4. Чезаре Вечеллио. Вид на площадь Сан-Марко и Театр Мира. 1590. Гравюра. Cesare Vecellio. *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due*, in Venetia: presso Damian Zenaro, 1590, I, с. 39r. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d/f133.item.r=vecellio%20cesare> (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 5. Неизвестный художник. Театр Мира. 1564 (?). Перо, бумага. 20,3×32,3 см. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1938-1008-169 (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 6. Неизвестный художник. Отплытие Морозины Морозини-Гримани от Палаццо Гримани. 1597. Холст, масло. 141×238 см. Музей Коррер, Венеция

Ил. 7. Андреа Вичентино. Прибытие Морозины Морозини-Гримани на площадь Сан-Марко. 1597–1606. Холст, масло. 314×763,5 см. Музей Коррер, Венеция. Источник изображения — URL: https://www.meisterdrucke.de/kunstwerke/1260px/Andrea_%281539-1614%29_Vicentino_-_Arrival_of_the_Dogaressa_Morosina_Morosini_Grimani_at_the_Ducal_Palace_Venice_c1_-_%28MeisterDrucke-932308%29.jpg (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 8. Джакомо Франко. Буцентавр и театр Мира. В книге: «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции». 1610. Гравюра. 26,8×17,9 см. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84467592/f26.item#> (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 9. Джакомо Франко. Театр Мира. В книге: «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции». 1610. Гравюра. 16,3×22,2 см. Музей Коррер, Венеция. Источник изображения — URL: <https://www.palladiomuseum.org/img/schede/142.jpg?v=1374699780> (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 10. Проект Театра, Острова и Фонтана, предложенный Алвизе Корнаро. Графическая реконструкция Луки Ортелли. Ок. 1560 [Tafuri, 1995, ил. 115.]

Ил. 11. Альдо Росси. Театр Мира. 1980. Источник изображения — URL: <https://www.archweb.com/gallerie/teatro-del-mondo/> (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 12. Театр Мира на сваях или помост посреди лагуны. AI (Midjourney). 2023

Ил. 13. «Большая морская раковина в форме Мира». AI (Midjourney). 2023

Ил. 14. «И вот из-за непогоды ветер порвал канаты и протасил театр вдоль набережной Джудекки, в море...». AI (Midjourney). 2023

Ил. 15. Театр плавучий или парящий. AI (Midjourney). 2023

Ил. 16. Ночной праздник на воде. Театр — дом света. AI (Midjourney). 2023

References

Arnaldi, Mario (2006). *Le ore italiane. Origine e declino di uno dei piu’ importanti sistemi orari del passato (prima parte)*. // *Gnomonica Italiana* — rivista di storia, arte, cultura e tecniche degli orologi solari, bollettino del Coordinamento Gnomonico Italiano (CGI), n11.

Barbieri, Giorgio (1980). *L’artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo* // *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento* / L. Puppi (a cura di). Milan: Electa. Pp. 209–212.

Barbieri, Giorgio (2014). *V teatre pamuati: neodnoznachnost kak issledovatel’skij priznak* [In the Theater of Memory: Ambiguity as a Research Feature] // *Memory as an Object and Tool of art History. Materials of the First International*

Congress of Art Historians named after D. V. Sarabyanov, Moscow: State Institute for Art Studies. Pp. 80–86. [In Russ.]

Beltrami, Maria (2001). *Le illustrazioni del trattato d’architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna* // *Annali Di Architettura Rivista Del Centro Internazionale Di Studi Di Architettura Andrea Palladio*. Pp. 25–52.

Bernheimer, Richard (1956). *Theatrum Mundi* // *Art Bulletin*. № 38. Pp. 225–247.

Berti, Maurizio (1990). *Alla ricerca del teatro di pietra perduto* // *Ruzante: i luoghi, Sala della Gran Guardia, Padova, Comune di Padova, Assessorato allo spettacolo* — *Università degli Studi di Padova, Istituto di storia del Teatro e dello Spettacolo*, 16–26 maggio. Pp. 25–29.

Bolzoni, Lina (1984). *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*. Padova: Liviana.

Bolzoni, Lina (1985). *“Eloquenza e alchimia in Giulio Camillo, nuovi appunti”* // *“Quaderni utinensi”*, III. Pp. 48–50.

Bortoletti, Francesca; Gobbo, Beatrice; Elli, Tommaso, Gerbino, Giuseppe; Ciuccarelli, Paolo (2018). *Venezia, la “Festa Mobile”: per un atlante in fieri* // *La Rivista di Engramma*. No. 160, nov., “Città come teatro”. Pp. 47–89.

Branca, Vittore (1980). *Momarie veneziane e Fabula di Orfeo* // *Branca, V. Umanesimo e Rinascimento: studi offerti a Paul Oskar Kristeller*. Firenze: L. S. Olschki. Leo S. Olschki. Pp. 57–73.

Brejzek, Thea; Wallen, Lawrence. (2017). *The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture*. London: Methuen Drama.

Canova, Mauro (2017). *Una “finta innocenza”. Ruzante e il ‘circolo di Pernumia’ (tra Lutero ed Erasmo)* // *Quaderni Veneti*. Vol. 6. Num. 1. Giugno. Pp. 43–60.

Casini, Matteo (2011). *The “Company of the Hose”: Youth and Courtly Culture in Europe, Italy, and Venice* // *Studi Veneziani*. № 62. Pp. 133–154.

Casini, Matteo (2013). *A Compagnia della Calza in January 1475* / Chong, Alan; Pegazzano, Donatella; Zikos, Dimitrios. (Eds.). *Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown* (pp. 90–95). Milan: 5 Continents Editions. Pp. 54–61.

Cartwright, Julia (1903). *Beatrice d’Este, Duchess of Milan, 1475–1497, a study of the Renaissance*. New York: E. P. Dutton and Co.; London: J. M. Dent and Co.

Cornaro, Alvise (1983). *Scritti sulla vita sobria. Elogio e lettere*, a cura di Marisa Milani, Venezia, Corbo e Fiore.

Cornaro, Alvise (2014). *Writings on the Sober Life: The Art and Grace of Living Long (Lorenzo Da Ponte Italian Library)*. Toronto: University of Toronto Press.

Christian, Lynda G. (1987). *Theatrum Mundi: The History of an Idea*. Harvard dissertations in comparative literature. New York: Garland.

Criò, Francesco (2016). *I “Diarii” di Marin Sanudo (1496–1533): Sondaggi filologici e linguistici. Beihefte zur Zeitschrift fur romanische Philologie*. Berlin: De Gruyter.

Daddario, Will (2017). *Baroque, Venice, Theatre, Philosophy*. London: Palgrave Macmillan.

Damerini, Gino (1962). *“Il trapianto dello spettacolo teatrale veneziano del seicento nella civiltà barocca europea”* // *Barocco europeo e barocco veneziano*. Ed. Vittore Branca. Venezia: Sansoni. Pp. 223–239.

Ezernitskaya, Anna Borisovna (2016). *Compagnie Della Calza (Obshestva Chulka) v kontekste venecianskogo mifa* [Compagnie Della Calza (The Calza Societies) in the Context of the Venetian Myth] // *Culture and Art*. No. 6. Pp. 842–853. [In Russ.]

Ezernitskaya, Anna Borisovna (2017). *Fondaco dei Tedeschi v Venecii: freska Ticiano Compagno della Calza* [Fondaco dei Tedeschi in Venice: Titian’s Fresco Compagno della Calza] // *Art Studies*. No. 3. Pp. 92–121. [In Russ.]

Ezernitskaya, Anna Borisovna (2018). *Compagnie della Calza (Obshestva Chulka) v proizvedeniyah venecianskoj zhivopisi XV–XVI vekov* [Compagnie della Calza (The Calza Societies) in the Works of Venetian Painting of the 15th–16th centuries]. Dissertation for the degree of Candidate of Art History. Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “A. I. Herzen Russian State Pedagogical University”. [In Russ.]

Giustiniani, Bernardo (1692). *Historie cronologiche dell’origine degli ordini militari e di tutte le religioni cavalesche infino ad hora institute nel mondo*. Venezia: Combi e LàNoù Giovanni.

Guarino, Raimondo (1995). *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*. Bologna: Il Mulino.

Johnson, Eugene J. (2002). *The Short, Lascivious Lives of Two Venetian Theaters, 1580–85*. // *Renaissance Quarterly*, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Vol. 55. No. 3 (Autumn). Pp. 936–968.

Johnson, Eugene J. (2018). *Inventing the Opera House: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jordan, Peter (2013). *The Venetian Origins of the Commedia dell’Arte*. London: Routledge.

Labalme, Patricia H. (Editor), Sanguinetti White, Laura (Editor), Carroll, Linda L. (Translator) (2008). *Venice, Città Excelentissima: Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Machiavelli, Niccolò (1998). *Istoriya Florencii* [History of Florence]. In *Works*. St. Petersburg: Kristall. Pp. 5–362. [In Russ.]

Mancini, Franco; Muraro, Maria Teresa; Povoledo, Elena (1995). *I Teatri del veneto — Venezia — Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*. Venezia: Regione del Veneto, Corbo e Fiore.

Mangini, Nicola (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia.

Menegazzo, Emilio (1966). *Altre osservazioni intorno alla vita e all’ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro* // *Italia medioevale e umanistica*. Vol. 9. Pp. 229–263.

Moretti, Laura (2010). *“Quivi si essercitaranno le musiche”: La sala della musica presso la “corte” padovana di Alvise Cornaro* // *Music in Art*. Vol. 35, No. 1/2. *Rethinking Music in Art: New Directions in Music Iconography* (Spring–Fall). Pp. 135–144.

Muir, Edward (1981). *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton: Princeton University Press.

Muir, Edward (2007). *The Culture Wars of the Late Renaissance: Skeptics, Libertines, and Opera (The Bernard Berenson Lectures on the Italian Renaissance Delivered at Villa I Tatti)*. Cambridge: Harvard University Press.

Muraro, Maria Teresa (1981). *Le feste a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e Le Momarie, in Storia della cultura veneta, III, 3*. Vicenza: Neri Pozza Editore. Pp. 315–341.

Mulryne, Ronnie; De Jonge, Krista; Morris, Richard; Martens, Pieter (2018). *Occasions of State: Early Modern European Festivals and the Negotiation of Power*. London: Routledge.

Padoan Urban, Lina (1966). *Teatri e “Teatri del Mondo” nella Venezia del Cinquecento Cinquecento* // *“Arte Veneta”*, 20. Pp. 137–146.

Padoan, Giorgio (1978). *La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo* // *Momenti del Rinascimento veneto, Padova, Antenore*. Pp. 68–93.

Padoan Urban, Lina (1980). *Gli spettacoli urbani e e l'utopia // Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento /* L. Puppi (a cura di). Milan: Electa. Pp. 156–166.

Padoan Urban, Lina (1998). *Processioni e feste dogali. "Venetia est mundus"*. Vicenza: Neri Pozza Editore.

Patronnikova, Yuliya Sergeevna (2014). *Roman F. Kolonny "Gipnerotomachia Polifila" (1499) v kontekste renessansnoj kultury rubezha XV–XVI vv.* [The Novel by F. Colonna "Hypnerotomachia Poliphili" (1499) in the Context of the Renaissance Culture at the Turn of the 15th–16th centuries]. Dissertation for the degree of Candidate of Philosophical Sciences. Moscow: Lomonosov Moscow State University. [In Russ.]

Podosinov, Aleksandr Vasil'yevich (2020). *Alter orbis terrarum: "drugie miry" v antichnoj geografii* [Alter orbis terrarum: "Other Worlds" in Ancient Geography] // Indo-European Linguistics and Classical Philology. 24(1). Pp. 607–631. [In Russ.]

Pogliano, Claudio (2000). *Teatro, mondo, sapere: un percorso di lettura sulle origini della modernità. // Belfagor, 55 (1).* Pp. 9–30.

Puppi, Lionello (a cura di) (1980). *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento.* Milan: Electa.

Quondam, Amadeo (1980). *Dal teatro della corte al teatro del mondo // Teatro italiano del Rinascimento, a cura di Maristella De Panizza Lorch.* Milan: Comunità. Pp. 135–150.

Refini, Eugenio (2010). *Teatro del mondo, teatro dell'anima. Sondaggi sul codice allegorico nel dramma morale del tardo Rinascimento.* Tesi di Perfezionamento in Discipline Filologiche e Letterarie Moderne, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa. URL: <https://ricerca.sns.it/handle/11384/86072> (access date: 07.06.2024).

Revzina, Yuliya Yevgen'yevna (2024). *"Lombardskij Vitruvij": Chezare Chezariano i ego izdanie "Desyati knig ob arhitekture" 1521 goda* ["The Lombard Vitruvius": Cesare Cesariano and his 1521 edition of "The Ten Books on Architecture"] // Architecture and Modern Information Technologies. № 1 (66). Pp. 18–36. [In Russ.]

Ridolfi, Carlo (1835). *Le maraviglie dell'arte: ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Vol. II.* Padova: Tipografia e Fonderia Cartallier.

Robinson, Kate (2005). *The celestial streams of Giulio Camillo // History of Science № 43 (3).* Pp. 321–341.

Rossi, Aldo (2015a). *Arhitektura goroda* [The Architecture of the City]. Moscow: Strelka Institute for Media, Architecture and Design. [In Russ.]

Rossi, Aldo (2015b). *Nauchnaya avtobiografiya* [A Scientific Autobiography]. Moscow: Strelka Institute for Media, Architecture and Design. [In Russ.]

Rota, Giovanni (1597). *Lettera nella quale si describe l'ingresso nel Palazzo Ducale della Serenissima Morosina Morosini Grimani, Prencipessa di Vinetia co' la cerimonia della Rosa benedetta, mandatale à donare dalla Santità di Nostro Signore.* Vinetia: Gio. Anto. Rampazetto.

Rusconi, Giovanni Antonio (1590). *Dell'architettura libri dieci.* Venetia: appresso i Gioliti Ruffini, Franco (1983). *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento.* Roma: Bulzoni.

Sansovino, Francesco (1581). *Venetia città nobilissima et singolare.* Venetia: Appresso Iacomo Sansovino.

Sansovino, Francesco; Martinioni, Giustiniano; Stringa, Giovanni (1663). *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in 14. libri.* Venetia: Appresso Steffano Curti.

Sanudo, Marino (1899). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 53.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, Marino (1902). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 57.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, Marino (1903). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 58.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, Marino (2011). *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero La Città di Venezia, (1493–1530), a cura di Angela Caracciolo Aricò.* Venezia: Centro di studi medievali e rinascimentali "E. A. Cicogna".

Scopel, Marina (2008). *Tipologia dei pasti e restrizioni alimentari nella legislazione rinascimentale veneta //* Appunti di gastronomia. № 57. Milano: Condeco Editore, ottobre. Pp. 9–45.

Seip, Oscar S. (2020). *Giulio Camillo's Teatro della sapientia: Theatres of Knowledge in the Early Modern period (Doctoral thesis).* Manchester: University of Manchester, Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures.

Sokolov, Boris Mikhaylovich (2005). *"Chistoserdechnyj chitatel, rasskaz o snah Polifila vyslushaj...": Arhitektura, erudiciya i neoplatonizm v romane Franchesko Kolonny; Franchesko Kolonna, "Lyubovnoe borenje vo sne Polifila" [Glavy XXI–XXIV. Puteshestvie na ostrov Kiferu] ["Sincere reader, listen to the story of Poliphilo's dreams...": Architecture, Erudition and Neoplatonism in the Novel by Francesco Colonna; Francesco Colonna, "Hypnerotomachia Poliphili" [Chapters XXI–XXIV. Journey to the Island of Cythera]. Translation from Italian and commentary // Art Studies. № 2. Pp. 414–472. [In Russ.]*

Sokolov, Boris Mikhaylovich (2014). *Duhovnyj put geroya i avtora v romane Franchesko Kolonny "Lyubovnoe borenje vo sne Polifila" (Veneciya, 1499). Chast I* [The Spiritual Path of the Hero and the Author in the Novel by Francesco Colonna "Hypnerotomachia Poliphili" (Venice, 1499). Part I] // Art Studies. № 3–4. Pp. 199–235. [In Russ.]

Sokolov, Boris Mikhaylovich (2014). *Duhovnyj put geroya i avtora v romane Franchesko Kolonny "Lyubovnoe borenje vo sne Polifila" (Veneciya, 1499). Chast II* [The Spiritual Path of the Hero and the Author in the Novel by Francesco Colonna "Hypnerotomachia Poliphili" (Venice, 1499). Part II] // Art Studies. № 1–2. Pp. 150–192. [In Russ.]

Soranzo, Caterina (2018). *Nascita del teatro "alla Veneziana" // La Rivista di Engramma. № 160, novembre.* Pp. 113–122.

Tafari, Manfredo (1995). *Venice and the Renaissance.* Cambridge: The MIT Press.

Tamburini, Elena (2014). *Il teatro di Giulio Camillo e il teatro dei comici: un'ipotesi, in Culture del Teatro moderno e contemporaneo //* Angela Paladini Volterra, Atti delle Giornate di Studi, Roma, 3–4 ottobre 2013, a cura di R. Caputo e L. Mariti, Roma, Edicampus. Pp. 1–14.

Tucker, Edward Frederick John (2019). *A Critical Edition of Ferdinando Parkhurst's Ignoramus, The Academical-Lawyer.* London: Routledge.

Tutio, Dario (1597). *Ordine et modo tenuto nell'incoronatione delta Serenissima Moresina Grimani Dogaressa di Venetia. L'anno MDXCVII. Adi 4 di Maggio. Con le Feste, e Giochifatti.* Venetia: per Nicolò Peri libraro all'insegna di Fiorenza à S. Giuliano.

Vecellio, Cesare (1590). *Degli habiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo.* Venetia: presso Damian Zenaro.

Vecellio, Cesare (1598). *Degli habiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo.* Venetia: presso Giovanni Bernardo Sessa.

Venturi, Lionello (1983). *Le Compagnie della Calza sec. XV–XVI.* Venezia: Filippo Editore Venezia, (Ristampa dell'edizione del 1909).

Wenneker, Lu Beery (1970). *An Examination of L'idea del teatro of Giulio Camillo, Including an Annotated Translation, with Special Attention to His Influence on Emblem Literature and Iconography.* Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Wilson, Bronwen (1999). *"Il bel sesso, e l'austero Senato": The Coronation of Dogaressa Morosina Morosini Grimani // Renaissance Quarterly, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Vol. 52. No. 1 (Spring).* Pp. 73–139.

Yates, Frances (1997). *Iskusstvo pamyati* [The Art of Memory]. St. Petersburg: Foundation for the Support of Science and Education "Universitetskaya kniga". [In Russ.]

Zefferino, Melanie (2014). *Dramatic Figures in the Venetian Republic: Performance, Patronage, and Puppets.* Submitted in part fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy in the History of Art at the University of Warwick // URL: https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/69994/1/WRAP_THESIS_Zefferino_2014.pdf (access date: 07.06.2024).

Zorzi L., Muraro M. T., Prato G., Zorzi E., a cura di (1971). *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII–XVIII), catalogo della mostra documentaria.* Venezia: La Biennale di Venezia.

Zorzi, Lodovico (1988). *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento.* Torino: Einaudi.