

studi italiani



# Содержание

Предисловие . . . . .	7
I. Сюжет и не-сюжет . . . . .	8
II. Вокруг «Трех философов» . . . . .	27
III. Лаборатория толкований . . . . .	59
1. <i>Огонь и тайна</i> . . . . .	59
2. <i>«Семья» и музыка</i> . . . . .	71
3. <i>В поисках сюжета</i> . . . . .	77
4. <i>Рентгенография и pentimento</i> . . . . .	94
5. <i>Правила пазла</i> . . . . .	98
IV. «Гроза» Джорджоне и ее толкование . . . . .	103
V. Скрытый сюжет . . . . .	142
Послесловие к русскому изданию . . . . .	181
<i>Марина Лопухова. Сальваторе Сеттис</i> и его толкование на «Грозу» . . . . .	185
Список иллюстраций . . . . .	204
Указатель имен ( <i>сост. М.А. Петровских</i> ) . . . . .	208



# Предисловие

Я бы, вероятно, не написал эту книгу, если бы не получил грант Фонда Александра фон Гумбольдта, благодаря которому я смог провести разыскания сначала в Бонне (Институт археологии и Институт истории Боннского университета), а затем в Лондоне (Институт Варбурга). Помимо благодарности Фонду, который всегда щедро помогает своим стипендиатам и поддерживает их, я хочу выразить особую признательность своему коллеге Николаусу Химмельманну, чье сердечное и ненавязчивое участие сделало столь приятными месяцы, проведенные в Бонне.

Я с благодарностью хочу отметить тех, кто целиком или выборочно прочел эти страницы и своими критическими замечаниями и предложениями внес особый вклад в книгу: это Кьяра Фругони, Грация и Альфредо Стусси, Паола и Альдо Дж. Гаргани, Гвидо Падуано, Джованни Превитали, Франческо дель Пунта. Указания Марино Беренго и Марио Роза сыграли большую роль в написании последней главы; а мои обсуждения и дружеские отношения с Карло Гинзбургом оставили глубокий след во всей книге. Микела Сасси и Адриано Соффри помогли мне вычитать черновые варианты монографии.

Я посвящаю свой труд моим родителям — Рокко Сеттису и Кармелине Менья: это не просто жест сыновней преданности, но свидетельство того, сколь сильно их неизменная и постоянная любовь помогала мне именно в тот период, когда я писал эту книгу.

# I. Сюжет и не-сюжет

1. Очень старый человек с огромными крыльями из одноименного рассказа Габриэля Гарсиа Маркеса появился в одном сонном южноамериканском доме внезапно. Под любопытными взглядами соседей он увяз в грязи двора и долгое время жил вместе с курами в огромной клетке. Кто он — становится ясно не только из его описания, но и из названия другой повести, которая в сборнике рассказов<sup>1</sup> следует *после*, но была написана несколькими годами *раньше*: «Море исчезающих времен». Величественное время, которое обнаруживает Истину и, приводя в движение свою косу, напоминает людям о скоротечности их жизни, быстрое, ускользающее и вечное время превратилось в огромного щуплого цыпленка, не потеряв своей неуклюжей торжественности. Гарсиа Маркес разом высвобождает огромное количество символов, являя безграмотным и изнуренным нищетой крестьянам невероятного персонажа, который в силу этой невероятности вызывает исключительно разумные вопросы. Облекая потускневший со временем образ в плоть и кровь, писатель показывает одновременно наготу и величие этого образа.

До тех пор пока уже лишенное всякой предостерегающей силы Время являлось лишь в осыпающихся фресках, эстампах в пыльных рамах на стенах гостиных да в книгах-эмблемниках, расставленных на элегантных полках к радости ученых, оно могло представлять случайным фрагментом голословной и безвредной системы символов, тяжелой пешкой в интеллектуальной игре, где интеллектуальность служила самоцелью. Мы могли равнодушно или

1. Речь идет об издании «Невероятная и печальная история о протодушной Эрендире и ее бессердечной бабушке», опубликованном в 1972 году. Итальянский перевод вышел годом позже. — *Примеч. ред.*

уважительно любоваться красотой этой системы символов и снова и снова описывать ее словами: в праздности богатых людей создание полотен и наслаждение при их созерцании могли представлять двумя сторонами одной медали. Мы могли улыбаться или задаваться вопросом о том, кого изображает та или иная фигура, исследуя ее генеалогию и значения: и это тоже — интеллектуальная игра, упражнение в эрудиции, далекое от того шума и той пошлости, которые, увы, неизменно являются частью мира богатства и самой жизни. Быть «знатоком» означает манипулировать формулами, которые позволяют восхвалять произведение искусства, угадывать его автора, назначать ему цену, конечно же, ради прибыли, все больше в угоду рынку антиквариата; расшифровка значений вовсе не обязательна для продажи и обстановки интерьеров, это лишь дополнительный любопытный факт для покупателя.

Но Время, вырванное из бесплотной, неоднозначной и доступной немногим системы символов, может жить рядом с горсткой крестьян и без крыльев. Облекая его в плоть и кровь, мы можем раз и навсегда понять, что символ живет среди нас; он не чужд нам; он не принадлежит лишь немногим; он позволяет задавать вопросы.

Изысканный парадокс Хорхе Луиса Борхеса гласит, что забвение есть наивысшая форма памяти. Возможно, именно поэтому в его рассказе обреченный на невыносимое бессмертие Гомер мудро разучился говорить, превратившись — как и Время у Гарсиа Маркеса — в необразованного и дикого старика, который отказывается — или не способен — отвечать на задаваемые ему вопросы. Но если бы его новые собеседники не требовали от него отдавать назойливую дань вечной и неизменной «классике», Гомер, вновь обретя дар речи, вероятно, смог бы со страстью и силой рассказать о приключениях Ахиллеса и Одиссея, а Время в облике старца представило бы нашему беспокойному взгляду истину. Если мы научимся чувствовать красоту внутри значения, а не за его пределами, внутри истории, а не вне ее, если мы научимся понимать, а не только любоваться, атрибутировать и покупать, возможно, мы

действительно сможем уничтожить то созданное нами «искусство», освободив его от надуманного бессмертия; и тогда, наконец, мы *все* научимся наслаждаться искусством во всей его полноте.

**2.** «Во всех областях окончательный шаг — это реинтеграция содержания в форму», — пишет Жан Пиаже, цитируя Клода Леви-Стросса. В искусствоведении более чем где-либо история формы отделилась от истории содержания: «художественная критика», разрабатывающая списки атрибуций и выносящая суждения об эстетической ценности произведения, на деле противостоит иконологии, стремящейся расшифровать значение образов, передаваемых из поколения в поколение.

По крайней мере, с тех пор как Винкельман заявил о стремлении искать в античных изваяниях «сущность искусства», культ и исследование высшей Красоты, которая проявляется или не проявляется в произведениях скульптуры и живописи и соответственно превращает или не превращает их в «произведения искусства», стали неотъемлемой частью буржуазной культуры, несмотря на то что Прекрасное определялось сотнями различных способов и не всегда через явные мистические и метафизические характеристики. Таким образом, в XIX веке искусствоведение приобрело очевидные черты науки об эстетическом наслаждении и техниках его передачи другим с помощью перевода опыта в слово. Крупный искусствовед — это нередко коллекционер и рисовальщик, часть своего времени посвящающий отделению интуиции художника от интуиции критика. Таким образом, он показывает, как критика стремится стать, если можно так выразиться, искусством искусства.

Вкус буржуазного обустройства интерьеров, проглядывающий на заднем плане подобной эволюции, опирается, с одной стороны, на великие декоративные начинания, часто связанные с претенциозными воззваниями к прошлому (как неоготика — готическое «возрождение», *revival*), а с другой — на появление и распространение

музеев, которое, вдохновленное примером Наполеона, культивировалось при монарших дворах и внесло свой вклад в создание особого облика некоторых европейских городов. Большой королевский и общедоступный музей с представительным собранием произведений искусства и буржуазный салон с его картинами и безделушками являются, таким образом, двумя полюсами, между которыми движется вкус человека, оттачивающего собственное эстетическое восприятие. Как в первом, так и во втором случае статуя или картина вырваны из своего изначального контекста, который очерчивал координаты их значения; они предложены посетителю только в силу своей эстетической ценности.

В том же XIX веке наступает конец того длительного периода, когда художник тысячелетиями создавал свои произведения практически только по заказу и, следовательно, почти всегда находился, образно говоря, «внутри» намерения заказчика. Теперь он творит, за редким исключением, по собственной инициативе. На смену *заказчику* пришел *покупатель*: в мастерской художника или в галерее он оценивает, выбирает, торгуется, платит за картину, которая должна отвечать общепринятому вкусу, но при этом была создана не по его заказу и без его участия. Художественный критик притом — словно мост между художником и покупателем, он вносит решающий вклад в создание и изменение условий и цен рынка<sup>1</sup>. Как следствие, ремесло критика, роль которого прежде брали на себя сами художники (Гиберти, Вазари...), радикальным образом отделяется от занятия искусством; «закваска критики» (выражение, ставшее заголовком статьи Эрнста Гомбриха) теперь продается в отдельной лавке.

Когда в моду вошло коллекционирование (со всеми его имплицитными коннотациями: обладание произведением искусства как экономическая инвестиция, как символ общественного статуса (*status symbol*), как принадлежность к какой-либо культурной партии; наконец, мода эта имела прямое отношение к техникам и формулам «обустройства

1. *Reitlinger G. The Economics of Taste. Vol. I-III. London, 1961-1970; см. особенно: Vol. I: The Rise and Fall of Picture Price.*

интерьеров»...), те же самые условия рынка распространились как на современное, так и на старое искусство. От критика требовалось не только вынести суждение о ценности картины, которую следовало продать или купить, но также установить ее автора: «Боттичелли», «Боттичелли и ученики», «мастерская Боттичелли», «последователь Боттичелли» — эти нюансы атрибуции (и не только они) не просто являются частью языка критика, но также соответствуют разным рыночным ценам. Таким образом, требования рынка направляют деятельность критика преимущественно в сторону атрибуции и эстетической оценки. Формулы, язык «знатока» развиваются в основном в том же направлении, даже когда они не служат напрямую рынку или их объектом становятся картины из государственных собраний, отобранные (навсегда ли?) у антикваров.

В то же время размышления современных художников глубоко меняют отношение коллекционера, а также критика, к искусству прошлых веков: и пока Морис Дени заявляет от имени всех художников, что картина (каждая картина) — прежде всего холст, на котором в определенном порядке расположены разные краски, и лишь потом — изображение лошади или обнаженной женщины, критики классического искусства приходят к тому, что ищут *и* в нем, прежде всего, «порядок красок». Отсюда искать красоту *за пределами* значения в первую очередь значит предпочитать форму, а во вторую — отрицать существенность содержания для эстетического суждения. В то же время вкус к искусству и способность к эстетическому наслаждению характеризуют доминирующий класс общества, что само по себе создает подходящую шкалу ценностей, в которой умение оценить формальные качества «произведения искусства» (а также признать его таковым) выходит на бесспорное первое место.

Таким образом, критика искусства породила как нескладные панегирики, так и изысканные страницы художественной прозы, которая умышленно соперничала в области стилистических эффектов с комментируемой

картиной. Но и в том и в другом случае цена оказалась слишком высокой: отдавая предпочтение форме, критика в большей или меньшей степени скрывает значение статуи или картины как носителя определенного *сообщения*, представлявшего собой политическую пропаганду, свидетельство набожности или династическое воспевание. Изучение технических аспектов (например, наложения красок), изыскания филологические (например, архивные исследования) и «археологические» (реставрация, перенос изображения с одной основы на другую...), то есть работы, связанные с устойчивыми характеристиками произведения, рассматривались лишь как «вспомогательные» по отношению к высшей деятельности критика. Скорее они находились в его услужении, а не на его стороне. Поиск значений ценится еще меньше, являясь «препятствием к пониманию произведения искусства» (Лионелло Вентури). Этот путь приводит к невольному парадоксу Абрама Городища, согласно которому только тот, кто вообще не знал не только испанского языка, но и даже латинского алфавита<sup>1</sup>, мог насладиться формальным совершенством того, как Пикассо перевел в живопись сонет де Гонгоры.

Пока филологические и архивные изыскания поддерживают (и снабжают доказательствами) практику атрибуции, которую превосходный дилетант Джованни Морелли своим «достоверным» методом возвел в статус науки, великий романтический миф о художнике-творце вдохновляет критиков на превращение списков атрибуций в большую биографическую картину. Одновременно этот миф порождает тенденцию определять «личность» художника через эстетическое суждение о каждом из его произведений, и эта тенденция совсем скоро превратится в радикальное противопоставление искусства и не искусства, поэзии и не поэзии. Критика, которая, если можно так сказать, не без бесстыдства стремится описать привилегированную встречу художника и знатока, открывает драматическое противоречие *внутри* биографии художника.

1. *Wind E. Art and Anarchy. London, 1963. P. 137.* Высказывание Л. Вентури цит. по: *Storia della critica d'arte. Torino, 1964. P. 232.*

Другие критики, используя более тонкие и изощренные филологические методы, пытались вывести из анализа формы нечто вроде новой и совершенно независимой исторической дисциплины. От стены или холста отделяется тонкий слой красок, и смешивание этих красок само по себе создает «историю», рассказывает об учителях художника и его путешествиях в юности на родину Искусства; обнаруживает отдельные фрагменты и мазки работы помощников и последователей из его мастерской; указывает мудрому критику на вершины и закаты Искусства. И таким образом новые изыскания обновляют древнюю модель занимательной биографии художника, поскольку повествование строится отчасти на документах, но также и даже в большей степени на анализе формы, «внутренне присущей художнику»: атрибуции и оценочные суждения погружаются внутрь биографического сюжета, а встреча с критиком превращается в канву рассказа. Но *эта* жизнь художника, который рассматривается только в рамках своего искусства, лишена контекста его времени и общества: ход истории очерчивают не войны, не религиозные конфликты и не классовая борьба, но *иное* (лучшее?) измерение, представляющее собой «историю формы».

Рассматриваемое как привилегированный продукт человеческого духа (в тех случаях, когда оно расценивается не как фрагмент познания божественного), «произведение искусства» опускается исключительно на декоративный уровень и становится объектом индивидуального эстетического наслаждения (которое скрывает, оправдывает и увековечивает рыночные механизмы), а НЕ человеческой коммуникации. «Интерьер — прибежище искусства. Коллекционер — истинный обитатель интерьера. Его дело — просветление вещей. Ему выпал сизифов труд приобретением предметов в свое владение смахнуть с них товарный характер. Однако вместо потребительской стоимости он придает им лишь любительскую стоимость. Коллекционер в своих мечтах уносится не только в удаленный мир или мир прошлого, но и в более совершенный мир, в котором люди хотя так же мало наделены тем, в чем они нуждаются,

как и в мире обыденном, но вещи в нем свободны от тяжелой обязанности быть полезными» (Вальтер Беньямин)<sup>1</sup>.

При всем том окружающая нас городская атмосфера как ни в какую другую эпоху истории человечества наполнена образами — неподвижными и подвижными: телевидению, кино абсолютно чужда декоративность, однако они насыщены значением. Перегруженные рекламными афишами стены, газетные страницы и умно используемые фотографии актеров и политиков постоянно предлагают нам определенные модели поведения и с помощью самых утонченных техник подталкивают нас к одобрению или покупке. Совершенно очевидно, что в мире повсеместно сопровождающих нас изображений разница состоит в уровнях стилистического качества — это *всегда* лишь способ лучшей передачи сообщения в отношениях, существующих между «художником», заказчиком и зрителем. Однако развитие различных техник убеждения с помощью рекламных образов происходит параллельно с утратой Искусством с большой буквы содержания, поскольку оно существует и составляет наслаждение исключительно на уровне формы. Итак, между повседневным опытом, который впитывает в себя тысячи визуальных сообщений, организованных вокруг *содержания*, и памятью об «истории Искусства», которая есть исключительно или главным образом история *формы*, возникает драматичный разрыв.

Но сами «художники» и их «искусство», которое свелось к декоративной функции обустройства интерьеров, не могут смириться с ролью отверженных. «Провокация», которая занимает все более важное место в творчестве современных художников и развивается в различных направлениях, открывает желание встряхнуть зрителей, привыкших к сугубо эстетическому наслаждению, и заставить их осознать, что образы — не менее действенный инструмент коммуникации, чем слова.

1. *Benjamin W. Angelus novus. Saggi e frammenti.* Torino, 1962. P. 148; рус. пер.: *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. М., 1996. С. 153.*

В основе искусствоведения, утратившего связь между прошлым и настоящим, лежит двойная мистификация. С одной стороны, критика вновь представила «произведение искусства» как предмет исключительно эстетического наслаждения, придав всеобщее значение вкусу крупных буржуазных критиков XIX века и увековечив разделение формы (занимающей более высокое иерархическое положение) и содержания. С другой, привыкнув к чисто формальному прочтению образов, она способствовала тому, что за пределами рассмотрения остались все механизмы создания иконографической программы, чья скрытая сила внушения на протяжении веков осталась неизменной. Современные техники убеждения через образы исторически являются продолжением этих механизмов. И чем дольше мир изображений определяется через двусмысленную невинность эстетического созерцания, тем успешнее эти техники могут применяться<sup>1</sup>.

**3.** В Америке в 1950-х годах понятие «иконолог» (iconologist) в самых отсталых и ретроградных кругах превратилось в синоним «интеллектуала»: оба слова употреблялись в уничижительном смысле<sup>2</sup>. Противопоставление старых школ «историков стиля» (*historians of style*) и новой методологической волны приобрело выраженную политическую окраску. Последняя была представлена в Соединенных Штатах главным образом Эрвином Панофским и другими учеными, которые, как и он, оказались вынуждены искать убежище от преследований нацистов в Англии или Америке<sup>3</sup>.

1. Об иконографической традиции в рекламе см. в: *Бергер Дж. Искусство видеть* / Пер. с англ. Е. Шраги. СПб., 2012; особенно: С. 147 и далее.
2. *Gilbert C. On Subject and Non-Subject in Italian Renaissance Pictures // Art Bulletin. 1952. Vol. 34. P. 202–216; особенно: P. 202.* Автор сообщает об этом использовании термина в качестве забавного факта, но, разумеется, этот факт имеет гораздо большее значение.
3. Ср.: *Панофский Э. История искусства в Соединенных Штатах за последние тридцать лет / Смысл и толкование изобразительного искусства* / Пер. с англ. В. Симонова. СПб., 1999. С. 363–393.

Полемика с приверженцами «иконологии» еще не закончена, хотя теперь она редко дает о себе знать в явном виде и утратила выраженный политический подтекст. Противники иконологии, используя многочисленные негативные аллюзии и общие суждения, замалчивали собственные аргументы и действовали всегда в области формальной критики: подобная точка зрения очевидным образом подразумевает отказ от изучения значений, которые не могут находиться в центре внимания критика. Изучение значений порой считается «вспомогательной» работой, в любом случае второстепенной по отношению к пониманию «ценности» «произведения искусства» как такового. Заслуга процитированной выше статьи Крейтона Гилберта состоит в том, что в ней перечислены аргументы против приверженцев «иконологии», поясняющиеся примерами; это противопоставление, удачно выраженное через оппозицию *сюжет — не-сюжет*, заявлено в самом названии статьи. Обращаясь к итальянскому Возрождению как излюбленной области иконологии, Гилберт пытается доказать, что картины «без сюжета» появились достаточно рано, в пейзажной живописи. Желая сохранить идеи Панофского, автор заявляет, что проблема смысла и проблема стиля имеют для него «одинаковый и независимый друг от друга вес». Но дабы доказать это утверждение, в качестве реакции на слишком усердные поиски символов, Гилберт стремится найти в творениях художников раннего Возрождения очевидные случаи «отказа от сюжета и от символа».

Как уже было замечено другими исследователями<sup>1</sup>, выбранные автором примеры не очень удачны. Самый выразительный из них — отрывок из Паоло Джовио, который восхваляет пейзажи Доссо Досси, называя их *parerga*

1. *Gombrich E. H. Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting // Gazette des Beaux-Arts. 1953. Vol. 41. P. 360; Battisti E. Rinascimento e Barocco. Torino, 1960. P. 148–149; Ginzburg C. Da Aby Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo // Studi Medievali. 1966. Ser. 3. Vol. 7. P. 1042 (см. рус. пер.: Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме / Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. Сборник статей / Пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. М., 2004. С. 51–132).*

(зр. дополнения), — можно опровергнуть простым замечанием о том, что *parerga* (термин, взятый, конечно, у Плиния) означает для Джовио, равно как и для художника, о котором он пишет, *второстепенные детали* фона картины, но не саму ее как таковую. Любопытно, что Гилберт повторяет ошибку Евстафия Солунского (XII век), который назвал парергоном куропатку, изображенную греческим художником Протогеном, как если бы она составляла главный сюжет картины, тогда как из Страбона мы знаем, что куропатка была лишь деталью, второстепенной по отношению к Сатиру. Плиний рассуждает о *parerga* в связи с тем же художником и в том же смысле<sup>1</sup>. Столь же простым примером недопонимания является трактовка «Бичевания Христа» Пьеро делла Франческа в Урбино. Гилберт отмечает, что священный сюжет вторичен по отношению к трем таинственным, монументальным фигурам «без сюжета», которые занимают правую половину картины. Однако, как было установлено, изначально под этими фигурами находилась надпись «Convenerunt in unum» из псалма, читаемого в Великую пятницу. Следовательно, Пьеро делла Франческа вкладывал в изображение фигур точный смысл, пусть сегодня и трудно прийти к единому мнению о том, какой именно<sup>2</sup>. В качестве примера живописи без сюжета историк также приводит длинное описание мифологических картин в «Аркадии» Саннадзаро, поскольку в них не содержится никакой «определенной аллегии».

Это терминологическое расхождение (от «сюжета» до «аллегии») достаточно типично для автора, поэтому стоит отдельно проследить его через серию противопоставлений, предлагаемых Гилбертом по ходу статьи:

1. Все эти фрагменты приведены в: *Reinach A. Recueil Millet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Vol. I. Paris, 1921. P. 363–367, 372 (пар. 491, 500, 501).* Источник высказывания Джовио был идентифицирован Гомбрихом (см.: *Gombrich E.H. Norm and Form. Oxford, 1966. P. 113–114* и далее).
2. Ср.: *Battisti E. Piero della Francesca. Roma, 1971. Vol. I. P. 318–330; Vol. II. P. 49–52.* Гилберт уточнил интерпретацию в своей книге: *Gilbert G. Piero della Francesca. New York, 1968. P. 105–106.*

название	сюжет	не-сюжет
Р. 204	сюжет и символ	[не-сюжет]
Р. 204	продуманное иконологическое содержание	без символического сюжета
Р. 205	символизм	эмоциональный отклик зрителя
Р. 207	символическое значение	

Таким образом, «сюжет» отождествляется, в первую очередь, с «символом», с «аллегорией», с «продуманным иконологическим содержанием». Во-вторых, как «не-сюжет» классифицируется отклик наблюдателя на картину, понимаемый как эмоциональный ответ или религиозное отношение. Но совершенно очевидно, что «сюжет» — это не то же самое, что «символ» или «аллегория»: например, у придуманной Саннадзаро живописи *сюжет* есть, это происходящие из древних мифов «сказки», каждая из которых имеет свое название. Кроме того, пусть ни одна из сказок и не стремится скрывать в себе символ, *намерение* Саннадзаро заключается в создании вокруг его персонажей атмосферы «античности», как это часто делалось и в студиоло (кабинетах) в эпоху раннего Возрождения. Зритель должен был в той или иной степени идентифицировать себя с героями мифологической или религиозной картины, и подобный замысел, конечно, нельзя классифицировать как «не-сюжет». В этом эмоциональном ответе исследователь будет искать точку пересечения между запросом заказчика и предложением художника, документальное свидетельство определенной религиозности или определенного видения древнего мира, иначе говоря, фрагмент истории.

Из сказанного следует, что противопоставление *сюжета* и *не-сюжета* — это слишком радикальный жест, поскольку ни один «историк стиля» не будет отрицать, что изображение Рождества Христова есть Рождество Христово, а ни один приверженец иконологии не будет спорить с тем, что миф

может и не быть аллегорией. Вероятно, излишне упрощая иконологию, Гилберт отождествляет ее с изучением символов и аллегорий, исходя из того, что ее сторонники преимущественно анализируют картины, предлагающие наибольшее разнообразие символов. Из противопоставления «иконологов» и «историков стиля», которых лишь по ошибке можно называть представителями двух разных школ, автор *фактически* выводит противопоставление стиля и значения. Тем не менее в своих, разумеется, ложных, рассуждениях Гилберт, возможно, невольно, приходит к важнейшей мысли. Если, с одной стороны, существуют исследователи, которые, не отрицая сюжета, на практике изучают только стиль, а с другой — исследователи, которые, не стремясь любой ценой обнаружить символы и аллегории, на практике изучают только значение, то разделение формы и содержания само по себе превратилось в противопоставление и привело к драматичному разрыву не только в личности художника, но также и *внутри* каждого отдельного «произведения искусства».

Изучение подобного разделения и история формирования этого явления в науке являются насущной задачей искусствоведения; для того чтобы в полной мере понять статую или картину, проблема стиля должна быть, образно говоря, перенесена *внутри* самого тщательного изучения значения этой статуи или картины как способа осуществления коммуникации и стиля как выразителя этого значения. Повторим прописную истину: форма и содержание рождаются вместе; стиль меняется, стремясь к наилучшему выражению сюжета<sup>1</sup>.

В статье Гилберта ясно прослеживается наложение двух терминов, которое свойственно не только его работам: слово «сюжет» используется на самом деле в двух различных значениях. Существует общепринятый сюжет («Бичевание

1. Проблема отношений, существующих между изучением содержания и стилей, тщательно рассматривалась в целом ряде работ. Исследование этого вопроса достигло своей наивысшей точки в работах Э. Гомбриха; см. важную статью: *Ginzburg C. Da Aby Warburg a E.N. Gombrich. P. 1015–1065* (см. рус. пер.: *Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха*).

Христа» Пьеро делла Франческа является таковым для всех). Однако также существует сюжет сторонников иконологии, которые постоянно задаются вопросом о значении трех «собранных воедино» (*convenerunt in unum*) торжественных немых свидетелей, изображенных на картине. Никто не отрицает, что картина имеет название, хотя за пределами того, что Гилберт именуется «сюжетами на поверхности», попытки объяснить композицию картины через выбор *содержаний*, а не только *стиля*, являются не только допустимыми, но и полезными. При этом тенденция отрицать, насколько это возможно, существование определенного сюжета, который можно проанализировать лишь с позиций иконологии, выражает нетерпимость к исследованиям содержания «произведения искусства» и неприятие содержания как такового, ибо оно «препятствует» наслаждению картиной. В этом случае картина рассматривается лишь как средство получения удовольствия, но не как способ коммуникации. И поскольку никто не может отрицать, что, по крайней мере, в некоторых случаях имеет место «продуманное иконологическое содержание» (*elaborate iconological content*), такие произведения расцениваются как исключения. Кроме того, сам художественный результат не зависит от сюжета и при необходимости превосходит во имя Искусства требования заказчика, переходя в некоторое высшее вневременное измерение, где заказчик и сюжет уже не имеют никакого значения. В этом и состоит миссия истинного художника.

Так на первый план выходит представление о художнике как о творческой личности, которая в момент создания произведения не считается с пожеланиями заказчика и отказывается от любых уступок зрителю. Вместе с этим взглядом на художника складывается идеалистическая традиция, которая делает ставку на оценочное суждение «знатока», отдавая предпочтение форме вплоть до отмены содержания. Исследования биографии художника или его связей с обществом и историей его времени принимаются при условии, что они не затрагивают центральное ядро художественного творчества, которое по своей природе

свободно от сюемиинутных ограничений. «Разбор» картины ради анализа механизмов выражения сообщения дозволен только тогда, когда полученные лингвистические элементы можно свести к особенностям стиля: поиск ограничен лишь формальными характеристиками сообщения.

Проблема происхождения самостоятельного пейзажа, который по определению считается примером не-сюжета, может использоваться как лакмусовая бумажка. Любовь к утверждениям оказывается сильнее исторических обстоятельств: два небольших пейзажа, представленные в Национальной пинакотеке Сиены под именем Амброджо Лоренцетти, объявляются «исключительным чудом всего Треченто». Однако можно с уверенностью доказать, что эти пейзажи были выпилены из картин большего размера<sup>1</sup>; для того, кто их выпиливал, пейзаж мог заполнить все пространство картины, но тот, кто их написал, рассуждал иначе. Однако истина заключается в том, что и пейзаж, разумеется, является сюжетом, даже когда в нем нет скрытых символов. Эрнст Гомбрих искусно продемонстрировал<sup>2</sup>, что появление пейзажа также следует исследовать не как воплощение свободной фантазии художника, но в отношении художника с заказчиками, которые привили вкус к экзотическому фону, отличавшему живописцев с другой стороны Альп, и чей запрос позволил пейзажам стать *сюжетом* картины. Вместе с переосмыслением античной мифологии альпийские обрывы, леса и хижины начинали занимать разум знатных особ и стены их домов.

4. В итальянской традиции, возможно, больше, чем в какой-либо другой, «монография» о том или ином художнике является, прежде всего, его биографией. После проведенной и доказанной атрибуции следующий шаг, соответственно, — это размещение картины в ряду «точно или не точно принадлежащих его кисти» полотен, которые определяют для

1. *Ronen A.* Detail of a Whole? // *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz.* 1961–1963. Vol. 10. S. 286–294.

2. *Gombrich E.H.* The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape / *Gombrich E.H.* Norm and Form. P. 107–121.

каждого художника биографию не столько как последовательность событий, сколько как спектр чувств: особенного живописного ощущения. Такого рода биографии, ограничивающие повествование и область исследования личностью того или иного художника, на самом деле переносят его творчество в некоторое обособленное пространство, где о времени сомнительно свидетельствуют лишь искусственные иерархии формальных ценностей.

В 1960-х годах и далее, вплоть до сегодняшнего дня, некоторые итальянские исследователи все же поддались влиянию моды на иконологию, с которой познакомились в Гамбурге и Принстоне. Для многих из них она стала обязательной больше в силу американского успеха идей Панофского, а не из-за обдуманного согласия с ее принципами. Черпая у иконологии пояснительные шаблоны и методы исследования, эти ученые стремятся показать значение «за» формой «произведения искусства». Однако цепочка связей, которая исходит из изображенной художником фигуры, развивается через последующие ассоциации в различных направлениях и ослабевает по мере отдаления от конкретной реальности картины: поскольку указывать три разных *одновременно присутствующих* в одной и той же фигуре значения хуже, чем не указывать вовсе никакого значения. Еще хуже — предлагать «символическую» ценность фигуры, не предоставляя тому доказательств, относящихся к этому или другим тщательно указанным контекстам. Историческая реконструкция значения, которую представляет филологический метод, таким образом, заменяется некоторой *атрибуцией* символов, по большей части не имеющей под собой оснований. Подобранные общие, туманные и многозначные символы затем подтверждаются — но *задним числом* — цитатами из текстов, которые сама картина никогда бы не вызвала в памяти.

Поверхностные приверженцы иконологии быстро обличились в пошитые другими одежды, но за новой оболочкой суть осталась прежней. Старая система классификации, которой пользовался критик при атрибуции, была не более надежна, чем ивовый прут в руках лозоходца. Без точной

научной дисциплины и методологии рассуждения о значении сводятся к разговорам о художнике-творце, сегодня, возможно, более чем когда-либо. Эта одновременно биографическая, эстетическая и атрибуционная модель поглотила иконологию, не изменив своей сути. На поверхности остался именно поиск значений, подтверждаемых документально.

5. «Поэтому, взявшись за работу [в Фондако деи Тедески, то есть в Немецком подворье], Джорджоне не преследовал иной цели, как писать там фигуры, исключительно следуя своей фантазии, дабы показать свое искусство. И действительно, там не найти истории, которые следовали бы одна за другой по порядку и которые изображали бы деяния того или иного героя, прославленного в древности или в современности; и, что касается меня, я никогда не мог понять этого произведения и сколько ни расспрашивал, не встречал никого, кто бы его понял; в самом деле — здесь женщина, там мужчина в разных положениях; около одной фигуры голова льва, около другой — ангел, вроде купидона, и в чем дело, так и не разберешь. Правда, над главной дверью, выходящей на Мерчерию, изображена сидящая женщина, у ног которой голова мертвого гиганта — нечто вроде Юдифи, поднимающей голову и меч и переговаривающейся с немецким солдатом, который находится внизу; но я так и не мог уяснить себе, в качестве кого он хотел представить эту женщину, разве только он намеревался изобразить так Германию»<sup>1</sup>.

Свидетельство Вазари о том, насколько были трудны для понимания сюжеты Джорджоне даже спустя столь короткое время после его смерти, исчерпывающе объясняет, почему творчество этого художника стало одной из излюбленных тем иконологов, а также — знаменем для первопроходцев концепции «не-сюжета». Даже Вазари не

1. *Vasari G. Le Vite. IV / A cura di G. Milanese. Firenze, 1879. P. 96–97; рус. пер. цит. по: Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с ит. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М., 2008. С. 468–469.*

смог понять фантазию Джорджоне, из чего последовал вывод, будто художник был совершенно свободен от намерений подавляющего творческую личность заказчика. Так, исследователи говорят о «свободе Джорджоне» (Людвиг Юсти) и называют его «первым современным художником» (Анджело Конти).

Но, вероятно, Вазари был слишком рассеян, когда смотрел на четыре фасада Фондако деи Тедески, поэтому он забыл упомянуть, что два из них расписывал не Джорджоне, а Тициан, и что именно кисти Тициана принадлежит фигура «над главной дверью, выходящей на Мерчерию». Кроме того, эту фигуру уверенно можно интерпретировать как Юдифь-Юстицию (ил. 2). То немногое, что мы знаем о росписи Немецкого подворья, свидетельствует о продуманной иконографической программе<sup>1</sup>, фрагменты которой сегодня разрознены: Венера, Ева, возможно, Адам, Компаньон Общества Чулка (*Compagno Della Calza*), головы императоров древности во внутреннем дворе. Та же Юдифь-Юстиция над главной дверью, безусловно, повторяет фигуру Венеции-Юстиции, возвышающейся над парадным входом Дворца дождей со стороны Пьяццетты (ил. 3).

Однако Вазари вовсе не был первым в ряду многих интерпретаторов, настаивавших на сложности понимания произведений Джорджоне, которые то заявляли об отсутствии сюжета в его картинах, то пытались разгадать их тайну. Самое таинственное его произведение — «Гроза» (ил. 1). Многочисленные толкования этой картины, кажется, противостоят любой попытке ее прочтения. Она сама вручает себя исследователям, которые первыми заговорили о «не-сюжете»: как часто утверждается, ее невозможно расшифровать, ибо расшифровать здесь нечего. Выходит, это просто «небольшой пейзаж... с грозой, цыганкой и солдатом», как описывал картину один из современников автора? Или же значение картины потерялось

1. *Wind E.* Giorgione's Tempesta, with Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford, 1969. P. 12–13; *Muraro M.* The Political Interpretation of Giorgione's Frescoes on the Fondaco dei Tedeschi // *Gazette des Beaux-Arts.* 1975. Ser. 6. Vol. 86. P. 177–184.

с течением времени и по-прежнему от нас скрыто? Как бы то ни было, имеем ли мы дело с ранним примером бессюжетной живописи или с нераскрытым сюжетом, тот факт, что Джорджоне казался непонятым младшим современникам и что впоследствии ни один художник не удостоился такого количества интерпретаций, превращает его творчество в исключительный и особенно притягательный для исследователей случай. Особенно сложными для расшифровки предстают «монтаж» (и значение) такой картины, как «Гроза».