Содержание

1. Что видит Джорджоне 8

Три возраста, это очевидно. Тайна художника без биографии и без каталога. Признать некоторые вопросы неразрешимыми: урок точности от Ива Бонфуа. «Там не найти историй, которые следовали бы одна за другой по порядку». Исправления, раскаяние и сокрытие смысла. Три острова времени на фоне заходящего солнца. Античность, Средневековье, Возрождение: неужели дело именно в этом?

2. История в полоску 27

Арабская мысль — досадная помеха. Пантеллерия, 1589–2011: истории кораблекрушений и похищений. Великое открытие Великих открытий. Европа присваивает себе монополию на любознательность. Политические причины стремления вдаль. Каждому народу — свои пятнадцать минут славы. Следовать по пятам за мировыми богатствами. «Великие нашествия», или Мистика укоренения народов. Вместе с Ницше, вместе с Фуко не «обретать себя». Возвращение к «Трем философам»: иудаизм нарушает последовательность времен. Петрарка и аверроисты: останется, где стоим.

3. Зазоры, где прячется политика 52

Философия как резкая остановка. Политика возникает повсюду, кроме тех мест, которые специально для нее предназначены. Замедлить темп: в складке слабого слова. Надменное главенство имени собственного. Studium, palatium, общественная площадь: несколько слов из области политического несогласия. Все и почти все. Уклончивое слово. Франциск — профан. Сополагать свидетельства, играть на их несовпадениях. Искусство убеждать и примирять. Этот человек стал святым Франциском Ассизским. Развенчивать славные начала.

4. Нечто ломкое 81

Пыль от обвалов: поэтический бунт. Естественная история, история людей. Неужели они пришли слишком поздно? Спор о Древних и Новых. Семейные сцены веков. Средневековье и Возрождение: почему нужно с ними покончить? Эксперимент со столетиями: как выбить их из привычной колеи? Лезвие поражения. Ибн Халдун и Макиавелли: читать будущее. Фукидид и слова распри. «Но разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный жалкий век!» Хоть бы у этих троих все получилось.

Литература 107

Причастность к одному поколению, дружеский порыв, чувство долга — называйте как хотите. Но сегодня есть люди, которые хотят отыскать новый способ делиться теми сокровенными знаниями, которые принято называть науками о человеке. Первый шаг — отказаться от пошловатой атмосферы междусобойчика. Разумеется, не из героизма и не от досады, но просто-напросто из желания чего-то другого.

Самое трудное, как всегда, найти правильную дистанцию. По отношению к Университету, но также и по отношению к стилю нужно быть и свободным, и честным — то есть писать всерьез, но весело и непринужденно. Что же касается истории, она чего-то стоит, лишь если способна что-то поведать о нашей жизни. И если мы собираемся о ней говорить — просто говорить с теми, кого она может затронуть, — как же трудно отыскать правильный тон, как много нужно предупредительности, обходительности, неспешности.

Вот уже три года у меня есть редкий шанс и редкая привилегия — я участвую в Лаграсском Книжном пире[1], и эта встреча сделалась для меня такой же неизбежной, как наступление лета. Возвращаясь в Лаграсс, я возвращаюсь к себе. В августе 2011 года я завел с теми, кто туда приехал, разговоры об истории и о том, как она раздвигает время.

1. Книжный фестиваль, который уже три десятка лет проводится в средневековом аббатстве Лаграсс в Окситании, на юге Франции. Здесь и далее подстрочные примечания сделаны переводчиком. В оригинале автор поместил все библиографические ссылки в конец книги. В русском издании сохранена эта композиция; под строкой даются только переводы иноязычных слов и ссылки на использованные русские переводы.

Всего-навсего. Это было весело и увлекательно, — возможно, даже слишком. Записать эти разговоры, немного замедляя темп из внимания к точности, которая для людей моей профессии есть дело чести, но не загромождая летнего повествования ненужными осенними предосторожностями, — это был способ проверить их на прочность. А также чуть умерить энтузиазм в ожидании следующих летних пиров. И, наконец, просто-напросто отдать свой долг тем, кто меня слушал и кого слушал я.

1. Что видит Джорджоне

Юноша, зрелый муж, старец — это, разумеется, три возраста. Но кто они и что они делают? Кажется, будто мы их узнаем, почти угадываем: их облик, намечающиеся жесты, предметы в их руках, цвет одежды — ведь это…? Но потом выходит, что нет, это не то или, во всяком случае, не совсем то. Сами они кажутся потерянными, озадаченными, одинокими — они не говорят друг с другом, не касаются друг друга, даже почти не смотрят друг на друга. Они взобрались на каменистые уступы и располагаются под сенью листвы, напротив входа в пещеру. Они надеются, измеряют, размышляют — но на что, что именно, о чем? Понять невозможно. Между тем время поджимает: мы, смотрящие на них, смотрим на запад. Там заходящее солнце бросает последние лучи между двумя холмами. Но скоро оно зайдет совсем и мир погрузится во тьму, дерево в центре картины уже мертво, оно похоже на обугленный скелет вроде тех, какие рисуют дети в воюющих странах. Вы ведь видели «Меланхолию» Ларса фон Триера?

Застывшие на полотне в виде обрезков времени, перед лицом истории, которую они кромсают, утратив уверенность в ней. Вот в чем дело. В Венеции, — по всей вероятности, между 1504 и 1506 годами — Джорджоне запечатлел эту тревогу на полотне, которое мы сегодня называем «Три философа». Речь именно об этом: живопись сопротивляется истолкованию прежде всего потому, что изображает она не что иное, как загадку познания. Один-единственный вопрос, зияющий, как темная дыра слева, притягивающая взгляд: что значит понимать мир? Разумеется, если мы чувствуем себя растерянными, выбора уже не остается. Мы поступаем, как поступали всегда, по-стариковски — вытаскиваем

из кармана страницы, покрытые древними письменами, и, ухватившись за книги, как уцелевший при кораблекрушении хватается за прогнившие доски, говорим: должно же быть решение вопроса, а где еще его искать, как не в книгах старых авторов?

В таком случае начнем сначала. Глубокий грот и густая чаща, отдаленные проблески света, пробивающиеся сквозь две завесы ночи, — все это сразу взывает к аллегорическому чтению на манер Данте, к стремлению извлечь истину из ее темной оболочки, *obscuritas*[1]. Во всяком случае, для образованного итальянского зрителя начала XVI века сомнений быть не могло: подобно тому, как пещера непременно отсылает к «Государству» Платона, точно так же и напряжение между *selva oscura*[2] грехов и нежно окрашенными холмами добродетелей неизбежно вызывает в памяти *faticoso viaggio*[3] творца «Комедии».

Да, а еще? Все это ничего не говорит нам ни о наших трех персонажах, ни о том зрелище, которое они видят со своего трехступенчатого подиума. Нужно было поехать в Вену, в Музей истории искусств, где картина хранится сегодня, чтобы ощутить то, чего не способна передать ни одна репродукция: источник бледного света, заливающего картину — не заходящее солнце, синеватые лучи которого освещают далекий холм и струятся под облаками; нет, свет исходит из противоположной точки, то есть оттуда, откуда смотрим на картину мы. Разумеется, более слабый, но все же не гаснущий, он нечувствительно освещает глубину пещеры — и именно эту тайну пытается разгадать юноша, сидящий на ее пороге.

Тайна эта остается неразгаданной и поныне. Тон задал Джорджо Вазари, написавший в 1568 году краткое «Жизнеописание» Джорджоне, полное не только восхищения, но и недоумения. «Я никогда не мог понять этого произведения

1. Тьма (*лат.*).
2. Сумрачный лес (*ит.*).
3. Утомительное путешествие (*ит.*).

и сколько ни расспрашивал, не встречал никого, кто бы его понял»[1], — пишет он по поводу фрески (несохранившейся), которая украшала фасад Фондако-деи-Тедески[2]. Дело в том, что живописец из Венеции задумал такое безумное предприятие: расписать стены домов в своем городе. Начал он с собственного дома, чтобы продемонстрировать свои способности и, как говорят, пробудить у других желание последовать его примеру. Сам он вдохновлялся стенными росписями альпийских городов, где в морозном воздухе краски не тускнеют. А здесь, на берегах лагуны, дыхание горько-соленых вод неумолимо губило пигменты, подобно тому как в «Риме» Феллини нечистый воздух, впущенный проходческим щитом, губит древнеримские виллы. В результате от фрески на фасаде Фондако-деи-Тедески, смысла которой не понял Вазари, очень скоро осталась только одна фигура, покрасневшая от соли, — та обнаженная женщина, отражение которой в Большом канале, подобное «алому облаку», заворожило Джона Рёскина.

Вот так мы *джорджонизируем*: этого не избежать. С тех пор как Вазари окружил его нимбом темноты, Джорджоне навязывает историкам свою таинственность. Андре Шастель чувствовал себя перед его полотнами «покоренным и как бы подавленным огромной поэтической силой». За этими звучными и туманными словами скрывается не что иное, как наше незнание. Дело в том, что о Джорджоне нам известно на удивление мало, почти ничего — между тем как от многих итальянских художников эпохи Возрождения остались в архивах канцелярий и нотариусов тысячи писем, контрактов, расписок.

Судите сами. 1 июня 1506 года на обратной стороне женского портрета, в том месте деревянной рамы, где к ней подклеен холст, написано бурыми чернилами, что эту *Лауру* «написал мастер Зорзи из Кастельфранко», и это первое

1. *Вазари Д.* Жизнеописание Джорджоне из Кастельфранко, живописца венецианского / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского (https://www.vostlit.info/Texts/rus17/Vazari_4/text2.phtml?id=12783).

2. Фондако-деи-Тедески — Немецкое подворье, дворец в Венеции на Большом канале.

датированное свидетельство о творчестве художника, который станет известен как Джорджоне. Он начал писать с 1500 года, предполагают историки искусства — которые, впрочем, ничего об этом не знают наверняка. Осенью 1510 года он умер, — по всей вероятности, от чумы. Изабелла д'Эсте, супруга маркграфа Мантуи, неутомимо охотившаяся за прекрасными полотнами, отправляет одного из своих корреспондентов в Венецию, потому что узнала, что в мастерской прославленного художника осталась «картина с изображением Ночи, очень красивая и необычайная»; маркграфине нужно во что бы то ни стало ее заполучить — но она ее не получит. Между этими двумя датами, 1506 и 1510, в нашем распоряжении несколько обрывочных сведений, невнятных следов, скороспелых легенд, но всего четыре точно документированных полотна. Джорджоне — художник без биографии и без каталога.

От силы десять лет активной деятельности: Джорджоне промчался как метеор и ничего не оставил неизменным. Отчего он не предстал перед потомством в пышных одеждах гения живописи? Должно быть, ему необходимо было оставаться в тени, сохранить загадку, заплатить дань смерти. Краски на его полотнах до сих пор не потускнели, разумы до сих пор можем увидеть всю их грубую и простую яркость, но разрушение коснулось их другим, более скрытым образом. Сумерки спустились на смысл: в «Трех философах» формы сохранились прекрасно, но значение их неотвратимо ускользает от нас, провоцирует на абстрактные рассуждения. Само название полотна не более чем предположение. Оно родилось, когда спустя двадцать лет после написания картины на нее обратил свой взгляд праздный патриций по имени Маркантонио Микиель. Любитель живописи и поэзии, друг гуманистов и художников, он посещал известных венецианских коллекционеров и описывал увиденные картины в маленькой тетрадке, хранящейся ныне в библиотеке Святого Марка. В 1525 году у Таддео Контарини он увидел десять картин, и среди них вот какую: «Полотно маслом, изображающее трех философов

в сельской местности (nel paese), созерцающих лучи солнца; двое стоят, один сидит напротив великолепно изображенной скалы; начато Зорзо из Кастельфранко, закончено Себастьяно Венецианцем».

Сельский пейзаж, скала, три философа — сегодня мы не сказали бы, что они созерцают лучи солнца, но это неважно; очевидно, что речь как раз о том полотне Джорджоне, которое нас интересует. Неважно также, что в записи фигурирует Себастьяно дель Пьомбо, который якобы закончил картину, — сообщение, до сих пор ставящее в тупик историков искусства; важно вот что: Джорджоне написал полотно для богатого патриция по имени Таддео Контарини; спустя пятнадцать лет после смерти художника его заказчик все еще жив и показывает свое собрание любителю живописи, и этот любитель — то ли потому, что ему это известно, то ли потому, что ему об этом сказали, то ли потому, что он сам это увидел — описывает картину так: «три философа в сельской местности».

Но это еще не конец: из Венеции, где картина была создана и где ею любовались, она постепенно, переходя из рук в руки, добралась до Вены, где находится теперь, и в ходе этих странствий получала в инвентарях, мемуарах и описаниях самые разные названия. Дарио, сын Таддео Контарини, продал ее купцу Бартоломео делла Наве, а в 1638 году английский посол в Венеции Бэзил Филдинг приобрел всю коллекцию последнего, и в инвентаре этой коллекции картина описана так: «три астронома или геометра на фоне пейзажа созерцают и измеряют». Двадцать один год спустя, в 1659 году, они превращаются в «трех математиков, измеряющих высоту неба». В это время эрцгерцог Леопольд Гийом включил картину в свое брюссельское собрание, которое затем переместилось в Вену, и здесь в 1783 году нас встречают «три восточных мудреца на фоне приятного пейзажа». Наконец, в 1886 году, составляя большой каталог венской Императорской и королевской галереи, Карл фон Лютцов усматривает в ней «три возраста человеческого знания»: старик — античная философия, воплощенная в Аристотеле;

зрелый муж — арабская мысль (Аверроэс или Авиценна); юноша в греческом платье — надежда на неоплатоническую философию Возрождения.

И вот кости брошены. С этого момента начинается игра идентификаций, которая больше столетия возобновляется, как если бы рулетка крутилась бесконечно и не могла остановиться, чтобы указать выигравший номер. Каждый историк искусства, приглашенный к игорному столу в этом казино атрибуций, ставит на кон не столько новые доказательства, сколько свой авторитет, свое красноречие, свою изобретательность, свою интуицию. Волхвы, изучающие небо в поисках знаков, указывающих на пришествие Мессии? Слишком просто: на этом игра тут же прекратится. Лучше усложнить задачу и увидеть на картине три степени герметической инициации, три монотеизма, иначе говоря — Моисея, Магомета и Антихриста. А почему не Волшебника Мерлина с его учителями или Марка Аврелия с его наставниками-философами? А если здесь изображены три стадии познания, тогда персонажей можно считать аллегориями астрономии, философии и живописи, воплощенной в юном Джорджоне. Некоторые истолкователи доходят даже до того, что называют имена изображенных: Джорджоне, Джованни Беллини, Карпаччо. Впрочем, астрономический след куда более соблазнителен, и если пойти по нему, в греческом юноше можно усмотреть Птолемея, а в двух других — космографа Региомонтана и Аристотеля. Но можно распорядиться иначе: тогда Птолемеем будет почтенный бородатый старец, а компанию ему составят аль-Баттани и Коперник. Наконец, есть и такой вариант, при котором Птолемей помещается посередине, и тогда троица выглядит так: Пифагор, Птолемей и Коперник или Пифагор, Птолемей и Архимед. Но и это еще не все: Пифагором вполне может быть безбородый математик с угольником и циркулем в руках. А к нему пристроятся либо Фалес и Ферекид Сиросский, либо Моисей и Зороастр, либо Авраам и Зороастр — а этот библейский путь может привести к новым комбинациям, например

такой: Соломон, а по бокам у него два строителя Храма, Хирам — царь тирский и Хирам-архитектор.

Не волнуйтесь, я скоро закончу, потому что в противном случае я не закончил бы вообще никогда. Даже если бы я взялся перечислить имена всех историков, которые за прошедшее столетие предложили свои варианты подобных истолкований, вы решили бы, что я преувеличиваю; между тем ведь все кандидатуры, которые я назвал, имели серьезное обоснование, а сколько было других, которых я даже не называю; их перечисление заняло бы много страниц, а аргументы в их пользу — целые тома. И как прикажете прокладывать дорогу по этим бумажным джунглям? Где найти бритву Оккама, которая сможет срезать на корню все бесполезные гипотезы, ведь если верить этому английскому францисканцу XIV века, не стоит множить их без необходимости (pluralitas non est ponenda sine necessitate)?

Пожалуй, такую «бритву» я нашел в маленькой, пронзительной и хрустально-прозрачной книге Ива Бонфуа «Стратегия загадки». В ней идет речь о другой таинственной картине, «Бичевании Христа» Пьеро делла Франческа (1455), которая тоже возбудила такую сильную интерпретаторскую лихорадку, что Карло Гинзбург испытал на ней сам метод исторического исследования. Дело в том, что сюжет картины — во всяком случае тот, который указан в ее названии, — отодвинут в ней на второй план, за спины персонажей, которые толпятся на первом плане, близко к нам, но которых, однако, довольно трудно опознать. Их тоже трое, они тоже разного возраста, и самый молодой, бледный, белокурый, с потерянным взглядом, витает где-то в невидимом мире, возможно, среди ангелов. И с этой картиной происходит ровно то же самое, что и с полотном Джорджоне: масса гипотез, некоторые соблазнительны, но ни одна не убеждает полностью; медленный вальс шатких аргументов и непрочных доказательств. Комментаторы постоянно натыкаются на одни и те же препятствия, выбирают дорогу наугад, но продолжают верить, что в один прекрасный день туман рассеется и они узрят истинный

путь. И вот тут-то поэт хладнокровно говорит им: вы бьетесь над разгадками, но не понимаете сути загадки.

А что, если сюжет картины просто-напросто перед нами? Художник несколькими знаками намекнул, что нам есть что искать, но этих знаков недостаточно, чтобы мы нашли искомое. Бонфуа называет это «атмосферой загадки»: она постоянно возбуждает в нас жажду понять, но не позволяет эту жажду утолить. Что же происходит в таком случае? Мы настаиваем, злимся, вглядываемся еще и еще. Можно было бы увидеть, узнать, определить и перейти к другим картинам, но мы не уходим. Взгляд впивается в картину. И с этого момента то, что он видит — форма, цвет, их отклонения, — есть не что иное, как виртуальная музыкальность картины, «растворенная в ней музыка». Главное, не верьте в исчезновение сюжета из живописи. Сюжет там присутствует, — например, у Пьеро это, очень вероятно, призыв к крестовому походу в защиту Церкви, истерзанной взятием Константинополя, — но присутствует в форме размытой и отдаленной или, точнее, приглушенной. Как если бы картина немного понизила голос, заставила нас подойти поближе, чтобы мы смогли лучше ее расслышать. Тогда станет ощутимой гармония самих вещей, их расположения на холсте и внутри нас. В частности, у Пьеро, от которого требовали провозгласить необходимость освободить град Божий, эта гармония подсказывает вполголоса, что довольно было бы построить его всем вместе здесь и сейчас. И тогда проступает чистая сущность архитектурных построек, на которые мы начинаем смотреть, как на знакомые лица, раз уж персонажи, помещенные на переднем плане, нас презирают и нам не даются, — не ищите чего-то далекого, прекратите предаваться эзотерическим снам, наше будущее здесь, «в этом городе, где тени так легки».

Мне бесконечно нравится эта идея. И мне нравится, что она высказана поэтом, который в данном случае преподает историкам урок точности. Идея эта покажется парадоксальной только тем, кто принимает за истинную поэзию

«алое облако» Рёскина или «поэтическую силу» Шастеля, то есть привычку обводить мысли каемкой туманных слов. Разумеется, дело обстоит совершенно противоположным образом. Ив Бонфуа напоминает, что есть логическая необходимость — а я охотно прибавил бы к ней и необходимость политическую — отложить в сторону те исторические вопросы, которые, по всей вероятности, если не будут случайно найдены какие-то новые документы, останутся неразрешимыми. Неразрешимыми, то есть не заключающими в самих себе никаких доказательств или признаков, способных помочь их разрешить. Разрешить, то есть убедить максимальное число исследователей, что гипотеза, высказанная одним из них, обоснована достаточно для того, чтобы с ней согласились все остальные. В противном случае сама уязвимость приведенных аргументов возбуждает и поощряет дискуссию. И она продолжается бесконечно. Бесконечно и весело: следует признать, что присоединить свой голос к нестройному хору интерпретаторов неразрешимой загадки — дело страшно увлекательное. Эта академическая игра вполне безопасна: изобретательность здесь поощряется, а неосторожность карается не слишком строго. Но читатель должен быть предупрежден — и в этом смысле совет автора «Стратегии загадки» приобретает политический смысл: мы можем без боязни позволить себе поверить той или иной гипотезе и сказать себе: я хочу увидеть в этом юноше с тонкими чертами такого-то или такого-то. Но следует постараться не забывать, что поверили мы не чему иному, как риторическому обороту, личному воспоминанию, субъективному предпочтению.

Теперь мы можем вернуться к «Трем философам», твердо зная, что никогда не сумеем понять до конца, что именно художник Джорджоне и его заказчик Таддео Контарини хотели сказать этой картиной — если, конечно, они вообще хотели что-то сказать ею. А также вернуться к корню той восхищенной растерянности, которую испытал Джорджо Вазари перед картиной, не рассказавшей ему историю. Вернуться не столько для того, чтобы понять, чего он в ней

не понял, сколько для того, чтобы понять, почему он не мог ее понять. «Там не найти историй, которые следовали бы одна за другой по порядку», — пишет Вазари в своем «Жизнеописании» Джорджоне: порядок *storia*, рассказ, который приводит все в порядок, — тот самый, который Леон Баттиста Альберти хотел навязать фигуративной живописи. Его трактат «О живописи» (1436) заложил основы классицизма в изобразительном искусстве — дело известное. «Оставив все прочее в стороне, я скажу о том, что я делаю, когда пишу». Иначе говоря, что мы делаем, когда делаем то, что должны делать. «Сначала там, где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами, такого размера, какого я хочу, и принимаю его за открытое окно, откуда я разглядываю то, что на нем будет написано»[1].

Фраза знаменитая, но зачастую плохо понимаемая. Это *окно,* о котором говорит Альберти, не окно, выходящее во внешний мир, ограничивающее его и от него защищающее, — нет, это рамка истории, *storia*. А что же такое *storia*? Это, для Альберти, не что иное, как способ убедить зрителя с помощью связного рассказа. Подчиненная законам перспективы поверхность картины, следовательно, есть упорядоченное пространство, организуемое «служителями зрения»[2], или зрительными лучами, а также гармонией, рождаемой равновесием пигментов: «Ведь имеется некая дружба между цветами, так что один, присоединяясь к другому, придает ему достоинство и прелесть»[3]. Цицероновская *amiticia* помянута тут не всуе. По мнению Альберти, западная живопись подчиняется не только законам перспективы, но и правилам риторики. С тех пор живописец не может удовлетвориться игрой памяти в погоне за невидимым. Чтобы убедить, он должен взволновать.

Но убедить в чем? В этом-то и заключается загадка. Ибо концепция *pittura chiara*[4], какой ее проповедовал Альберти

1. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. А.Г. Габричевского. М., 1937. Т. 2. С. 35.
2. Там же. С. 28.
3. Там же. С. 55.
4. Световая живопись (*ит.*).

во Флоренции при династии Медичи, очень быстро вышла из моды, хотя из-за размытости, какую приобрела по прошествии столетий идея Возрождения, это не вполне очевидно. Уже у Пьеро, не говоря о Леонардо и Джорджоне, живопись впитывает смутность мира, смешение эпох. Напомню: между 1504 и 1506 годами первый пишет «Битву при Ангиари», а второй — то, что принято называть «Тремя философами», и оба нарушают последовательность времен, чтобы выразить ту неопределенность, которая отныне грубо вторгается в жизнь. Как далеко они ушли от эпохи юношеских триумфов и свежих надежд, выразившихся в резких цветах и четких линиях «Шествия волхвов» Беноццо Гоццоли, которое превратило часовню дворца Медичи во Флоренции в идеальную рамку для *storia*, чаемой Альберти.

Кстати о волхвах. Сальваторе Сеттис, который в книге «„Гроза“ Джорджоне и ее толкование» предложил, пожалуй, самый точный анализ тайны, отказывается считать Джорджоне художником, у которого сюжет исчезает начисто. Он пишет: «Сюжет словно приглушен и скрыт, но не упразднен»[1]. И сама материя картины, структура ее пигментов сохраняют память о том, чем она могла стать. Впервые ее подвергли рентгеновскому исследованию в 1932 году. Обнаружилось множество переписанных деталей: юноша первоначально смотрел на скалу с разинутым ртом и с гораздо более ярко выраженным удивлением; кожа зрелого мужа в восточных одеждах была первоначально более смуглой; что же до почтенного старца в желтой тоге, его голову окружала странная диадема из лучей. Двадцать лет спустя при реставрации картины и дублировании холста стали заметны фигуративные элементы, на которые раньше никто не обращал внимания: плющ и смоковница у входа в пещеру и родник в ее глубине. Причем пещера с родником, по всей вероятности, на оригинальной картине занимала центральное место, и именно поэтому первые

1. *Сеттис С.* «Гроза» Джорджоне и ее толкование: художник, заказчики, сюжет / Пер. И. Зверевой. М., 2023. С. 55.

описания так много говорят о пейзаже, но в XVIII веке от левого края полотна отрезали 20 сантиметров.

Какой вывод можно отсюда сделать? Во-первых, элементы пейзажа имеют символическое значение: смоковница напоминает о древе познания добра и зла; вода — об источнике Благодати, возвращаемой крещением; плющ — о силе Искупления. В таком случае скала получает гораздо более очевидную христианскую коннотацию. Во-вторых, атрибуты персонажей в первом варианте, открытом с помощью рентгеновских лучей — диадема благородного старца, темная кожа восточного человека, — укрепляют интерпретаторов в убеждении, что на картине изображены волхвы. Ведь волхвы, явившиеся с Востока вслед за рождественской звездой, чтобы почтить своими дарами новорожденного Иисуса, в иконографической традиции средневекового Запада изображаются как государи. А один из них — тот, что прежде отличался большей молодостью, более яркими одеждами или расположением поодаль от двух остальных, — во второй половине XV века превращается в чернокожего царя, воплощение надежды на христианскую Эфиопию, колыбель человечества, которая в легендах о воображаемом царстве пресвитера Иоанна становится передовым постом в борьбе против ислама.

Таким образом, какая-то *storia* начинает вырисовываться, если не на само́м полотне, то по крайней мере в воспоминаниях о том, чем оно могло стать. Но это не было бы классическим шествием волхвов. В нем отсутствовало бы почти все, что делало его мгновенно узнаваемым: ладан, золото и мирра, а также сосуды, в которых эти дары хранились. А главное, общая атмосфера сцены совершенно необычна. Если волхвы шли за звездой, почему они не проявляют к ней никакого интереса и что делают на этой скале? Эрнст Гомбрих нашел у Аристотеля рассказ о том, что среди дня звезды можно увидеть во тьме пещеры, — это по крайней мере объяснило бы изумленный вид юноши, каким его изобразил Джорджоне первоначально. Но в том-то и дело, что затем художник от этого решения отказался. Юноша стал спокойным, степенным, расчетливым.