

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

«СКРЫТЫЕ СЮЖЕТЫ» И ЭНИГМАТИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ САЛЬВАТОРЕ СЕТТИСА

И. М. САХНО

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Москва, Россия
isakhno@hse.ru

Сеттис, С. «Гроза» Джорджоне и ее толкование: Художник, заказчики, сюжет / Сальваторе Сеттис; пер. с ит. И. Зверевой; послесл. М. Лопуховой. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 224 с.: ил. (Серия «Studi italiani»)



В издательстве «Новое литературное обозрение» в 2023 году вышла книга Сальваторе Сеттиса «“Гроза” Джорджоне и ее толкование: Художник, заказчики, сюжет» в переводе Ирины Зверевой. Сеттис — яркий представитель школы Visual Studies, доктор философии, профессор классической археологии и член Итальянской академии наук (*Accademia Nazionale dei Lincei*), президент Научного совета Лувра, специалист по античности и истории искусств Ренессанса. Впервые эта книга была издана в 1978 году в Италии (*La “Tempesta” interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino: Einaudi, 1978) и сразу вызвала серьезную дискуссию в широких научных кругах. Несмотря на то, что прошло сорок пять лет со дня первой публикации монографии Сеттиса, взгляды исследователя не изменились, его концепция, опыт дешифровки и энигматической интерпретации двух картин Джорджоне «Три философа» и «Гроза» остались прежними. Об этом свидетельствует «Предисловие к русскому изданию», в котором он комментирует предложенное понятие «скрытые сюжеты», основанное на риторическом приеме — *гипонойя*¹.

Уже в первом параграфе «Сюжет и не-сюжет» автор проговаривает волнующую его проблему — исторический спор между двумя школами анализа и интерпретации произведения искусства: формально-стилистического подхода (*history of style*) и иконологии как «продуманного иконологического содержания» (*elaborate iconological content*), и это противопоставление кажется ему «ложным противопоставлением стиля и значения» (с. 20): «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 расшифровывать здесь нечего. Выходит, это просто “небольшой пейзаж... с грозой, цыганкой и солдатом”², как описывал картину один из современников автора? Или же значение картины потерялось 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 непонятным 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”» (с. 25–26).

Сальваторе Сеттис, продолжая традиции иконологии Эрвина Панофского и следуя методу структурного анализа и опираясь на «уликовую парадигму» и принципы микроанализа Карло Гинсбурга, с которым был лично знаком, предлагает свой метод интерпретации картины Джорджоне. Он

¹ Гипонойя (греч. ὑπό-νοια — внутренний смысл) — искусство понимания глубинного смысла слов и образов, в противоположность буквальному. Близко к понятию аллегории, используется в контексте — «скрытый смысл» или «глубинное значение».

² Следует отметить, что здесь Сеттис ссылается на классическое толкование Джорджо Вазари.

с невероятной тщательностью и скрупулезностью обращается к самым значительным герменевтическим историям и учитывает предшествующий опыт дешифровки. В орбите его внимания — огромная «лаборатория толкований». Оставляя за скобками классическую историографию, в которой описываются, как правило, библейские и мифологические мотивы, исследователь сосредотачивает свое внимание на наиболее интересных интерпретациях. Сеттис опровергает два противоположных тезиса — Анджело Конти³ о «непроницаемой непонятности» картины (с. 62) и Й. Стшиговского⁴ о том, что перед зрителем предстает всего лишь «выразительный пейзаж», связанный с иранской традицией (с. 63). Эта устоявшаяся традиция⁵ рассматривать картину как лирический пейзаж («пейзаж настроения») кажется исследователю слишком поверхностной, так же как и более успешная попытка Гюстава Фридриха Хартлауба разгадать «тайну Джорджоне» с помощью эзотерического ключа в контексте ритуалов и тайн алхимико-астрологических обществ⁶. Изысканную трактовку предложил вслед за Хартлаубом Маурицио Кальвези⁷, увидев в простоте сюжета еврейскую легенду о маленьком Моисее, обнаруженном дочерью фараона Бифьей, которая дала ему грудь в присутствии стража (солдата), но маленький Моисей, по другой версии истории, является сыном Бифьи (то есть уже не «найденным?»), и, будучи египтянином и внуком фараона, он посвящен в тайны Осириса: как и у Хартлауба, на посвящение указывает кормление грудью. Бифья держит на руках Моисея, который одновременно является Тутмосом, герметическим волшебником и библейским пророком, поэтому «охранять эту церемонию может только Гермес Трисмегист» (с. 68). Аллегорические аллюзии также близки Сеттису. Он обращается к трактовке Луиджи Стефанини, который в 1941 году предложил свою интерпретацию сцены «Грозы» — в ней он увидел Сад Судьбы как символ человеческих страданий, отсюда и контекст «возрождающейся на руинах жизни», что отсылает зрителя к теме «Полифила» как странника любви и неосуществленной мечты, а женщина с ребенком в таком случае — Венера Прародительница⁸. О «пасторальной аллегории» и персонифицированных добродетелях Мужества (юноша), которые соотносятся со сломанными колоннами, и Милосердия (женщина с ребенком) пишет и Э. Винд, предполагая, что персонажи принимают агрессивный вызов Фортуны (буря и неумолимая молния)⁹. В историографии картины присутствует и устойчивая аллегория, связанная с любовью Зевса

³ Conti, Angelo. Giorgione, studio di Angelo Conti. Firenze, Fratelli Alinari, 1894.

⁴ Strzygowski, J. Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst. Heidelberg, 1936; Strzygowski, J. Dürer und der nordische Schicksalshain. Eine Einführung in vergessene Bedeutungsvorstellungen. Heidelberg, 1937. Pp. 114–121.

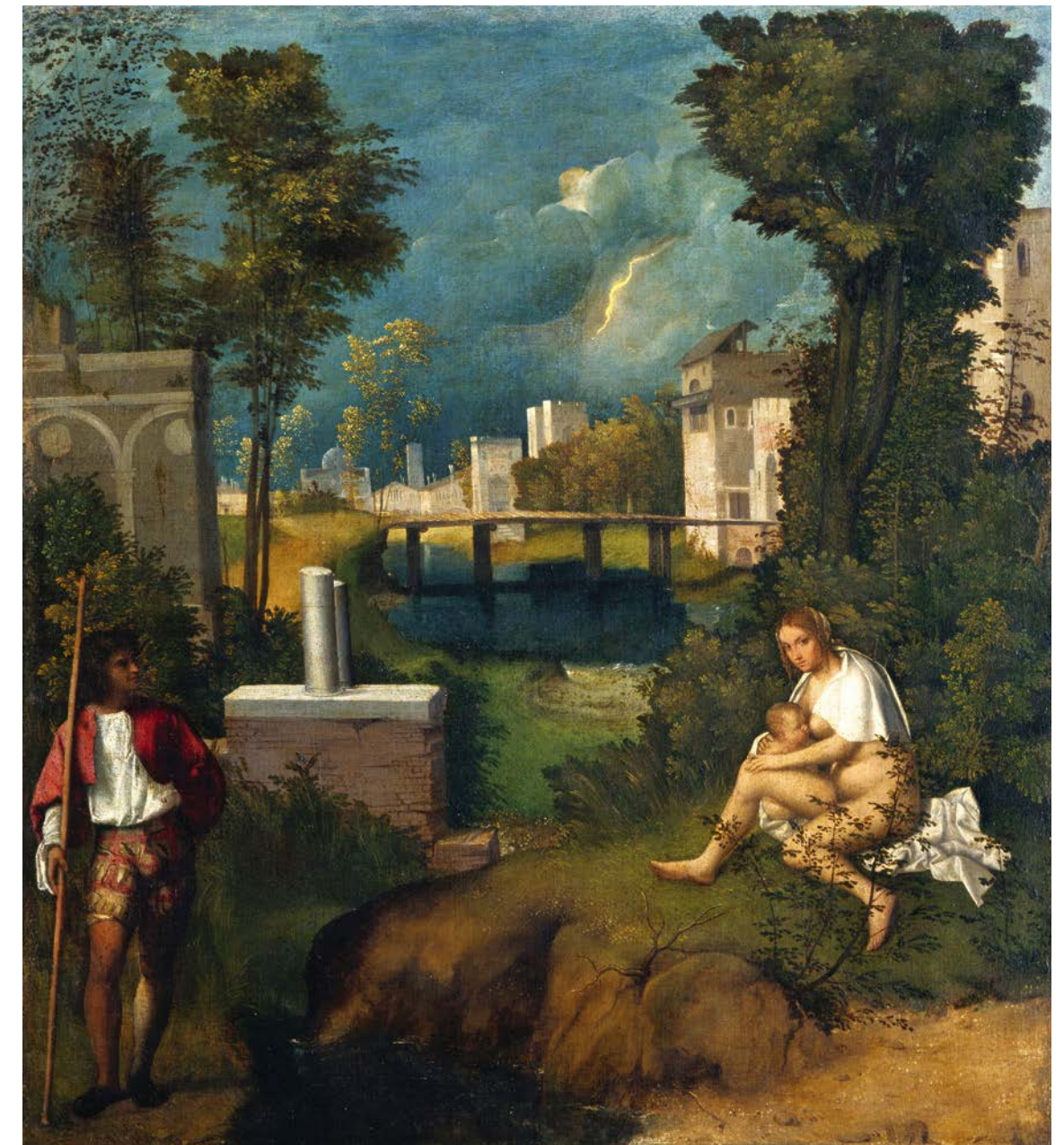
⁵ Следует отметить и точку зрения британского «гуру» от искусствоведения Кеннета Кларка, который считал, что картина Джорджоне «Гроза» — лишь плод свободной фантазии художника, не поддающийся объяснению. См.: Clark, Kenneth. Landscape Into Art. John Murray 50 Albemarle St. London, 1949. P. 58.

⁶ Hartlaub, G. F. Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München Allgemeine Verlagsanstalt, 1925.

⁷ Calvesi, M. La Tempesta di Giorgione come Ritrovamento di Mosè, in «Commentari», XIII, III–IV, 1962. Pp. 226–255; Calvesi, M. Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di san Paolo del Correggio // Storia dell'arte. 1996, Vol. 86. Pp. 5–12.

⁸ Stefanini, Luigi. Il Motivo della Tempesta di Giorgione. Padova, 1955.

⁹ Wind, Edgar. Giorgione's "Tempesta". With Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford: Clarendon Press, 1969. Pp. 1–15.



Джорджоне. Гроза. Ок. 1504–1509.
Галерея Академии, Венеция

(он изображен как молния) и нимфы Ио — дочери Инаха, иногда отождествляемой с Исидой (с. 83). Эту версию предлагает Эудженио Баттисти¹⁰. Еще более убедительную трактовку, по мнению Сеттиса, высказывает Нэнси Т. де Груммонд¹¹, рассматривая сюжет «Грозы» как нарратив, связанный с легендой о святом Федоре, воине и мученике, который был покровителем Венеции до того как туда попали мощи святого Марка, однако впоследствии он сохранил важную роль в общественной религиозной жизни и символизировал благочестие венецианцев. Согласно легенде, во сне Федору явился Христос, после чего он решил победить Дракона, который жил за городом Евхаитом (Малая Азия) и требовал приносить ему человеческую жертву один раз в год. Святой Федор убил Дракона своим копьем в тот день, когда Дракону должны были (по одной из версий) принести в жертву его мать: «По мнению де Груммонд, мужчина в “Грозе” — это святой Федор, женщина с ребенком — христианская вдова из легенды, дракона нет, но к нему отсылает неопределенное животное (другие исследователи называли его то Химерой, то Львом Святого Марка) над далекой башней. Прячущаяся в расщелине внизу картины змея — это еще одна из хранилищ логова Дракона. Развалины со сломанными колоннами — остатки храма, сожженного святым Федором» (с. 89). Преимущества подобной интерпретации, по мысли Сеттиса, в том, что де Груммонд не оставляет ничего за пределами своего объяснения и предлагает непосредственные связи с венецианской действительностью (там же).

Что же предлагает Сальваторе Сеттис? *Правила пазла*: «Первое правило пазла заключается в том, что все его кусочки должны находиться на своих местах и между ними не должно быть пропусков. Второе правило гласит: целое должно иметь смысл. Например, даже если “кусочек неба” идеально встраивается в пробел посреди луга, мы должны найти для него другое место. И когда все “кусочки” разложены по своим местам и мы видим, что перед нами вырисовываются очертания пиратского парусника, то кусочки с изображением “Белоснежки и семи гномов”, хотя они и подходят по форме, очевидно, являются частью другого пазла» (с. 98). Исследователь призывает к знанию всех кусочков пазла, когда в ходе различных интерпретаций можно выделить самые важные повествовательные, аллегорические и символические элементы и воссоздать целостную схему: «Интерпретировать “Грозу” значит не только предлагать аргументированное объяснение для каждого ее элемента, но также располагать все эти элементы вместе в убедительном смысловом порядке» (с. 99).

Исследователь репрезентирует изящный вариант трактовки сюжета как историю грехопадения и изгнания из Рая Адама и Евы — прародителей всего человечества. Они изображаются на первом плане картины во время отдыха и размышлений о последствиях греха и проклятии. Ева держит

10 Battisti, Eugenio. *Rinascimento e barocco*. Einaud, 1960. Pp. 144–156.

11 De Grummond, N.T. *Giorgione's Tempesta: The Legend of St. Theodor. "Arte"*, 18–19/20, 1972. Pp. 5–53.

в руках младенца — Каина. На заднем плане мы видим Город, который символизирует Земной рай, его врата закрылись для них навсегда. Под ногами героини исследователь обнаруживает змею. Визуальным и иконографическим аналогом становится не только сюжет Ветхого Завета, но и известный археологический артефакт — барельеф на фасаде капеллы Коллеони в Бергамо Антонио Амадео «Труды прародителей», на котором художник «последовательно изображает самые значимые эпизоды Книги Бытия: первородный грех, изгнание из Рая (о котором позаботился сам Бог Отец вместо более привычного ангела с обнаженной шпагой) и, наконец, Бог Отец между Адамом и Евой, обращенный к Адаму с поднятой в знак предупреждения рукой. Рассказ продолжает история Каина и Авеля» (с. 107). По мысли исследователя, иконографическая схема «Грозы» буквально воспроизводит схему Амадео из Бергамо, актуализируя визуально изображение молнии как образа Бога. Объектом его исследовательского внимания становятся и детали: «сломанные колонны», обломки и руины, которые имеют эмблематическое значение, одежда, шест Адама, нагота Евы, многочисленные «иероглифы», аллюзии на классическую и светскую литературу — все скрытые сюжеты, которые, по мнению Сеттиса, являются не просто предметом эстетического созерцания, а темой для интеллектуальных рефлексий, которые ученый блестяще демонстрирует в своем исследовании.

Гипотеза Сальваторе Сеттиса была подвергнута критике, и впоследствии появились другие толкования «Грозы» Джорджоне с преобладанием классической иконографической интерпретации, но это никак не умаляет достоинства и невероятную эрудицию автора. К его чести, в «Предисловии к русскому изданию» он не откажется от своей энигматической интерпретации и концепции «скрытого сюжета» и сошлется на книгу Серджо Алькамо¹² (2019), в которой автор описал деталь, упущенную всеми учеными, — на деревянном мосту можно увидеть крошечную фигуру ангела¹³ с распростертыми крыльями, которая отмечает тот предел, за которым находится Эдем. Так две версии спустя сорок лет объединились в одну и продемонстрировали еще раз возможность энигматического толкования, ибо «воссоздавая иконографическую серию, мы возвращаем фрагмент утраченной памяти» (с. 105).

12 Alcamo S. *La verità celata. Giorgione, la Tempesta e la salvezza* / Pref. di S. Settis. Roma, 2019. Pp. 36–39.

13 Ангел хорошо распознаётся на черно-белых фотографиях рентгенограммы.