

Как читать картины?

Собираем пазл Джорджоне с Сальваторе Сеттисом

(текстовая расшифровка подкаста)

Тимур Атнашев: Добрый день, дорогие слушатели! В эфире подкаст «Умные книги». Это подкаст о книгах, которые открывают нам, как, что и почему думали люди в прошлом. Ведущие подкаста — историки Михаил Велижев и Тимур Атнашев, редакторы серии «Интеллектуальная история» в издательстве «НЛО».

Мы обещали, что у нас будут гости — специалисты в разных областях. Сегодня мы рады приветствовать Марину Лопухову, историка искусств, искусствоведа и преподавателя, и автора послесловия к книге, которую мы сегодня предлагаем к обсуждению. Я, наверно, передам слово Михаилу, чтобы представить и книгу, и мы сегодня хотели сделать немножко больше сделать акцент на серию или подсерию, в рамках которой эта книга выходит.

Михаил Велижев: Спасибо огромное. Книга, собственно, — это знаменитая монография Сальваторе Сеттиса, которая называется «„Гроза“ Джорджоне и её толкование. Художник, заказчики, сюжет». Это серия, которая выходит совместно с Итальянским институтом культуры в Москве. Редактор этой серии — директор Итальянского института Даниела Рицци и я, ваш покорный слуга Михаил Велижев. Задача этой серии состоит в том, чтобы представить русскоязычному читателю самое лучшее, с нашей точки зрения, исследование, написанное на итальянском языке во второй половине XX века, вплоть до начала XXI века. Вот у нас будет книжка недавняя. И в этой серии вышла книга Джованни Леви, о которой наш подкаст, один из наших подкастов, и в данном случае книга Сальваторе Сеттиса — важнейшее исследование, о котором мы поговорим, собственно, поймем, почему оно важно, почему нужно читать его. Это книга, которая вышла в 1978 году, но не потеряла своей актуальности. И здесь я хотел бы сразу назвать трех замечательных коллег, которые работали над этой книгой. С одной стороны, это переводчица Ирина Зверева, это научный редактор Елизавета Новикова и автор послесловия Марина Лопухова, которая сегодня с нами.

Тимур Атнашев: Да. Спасибо. Ну, собственно, наверное, такой открывающий вопрос, который хотелось бы задать из перспективы не только специалистов по истории искусств, ну или тем более, скажем, специалистов по конкретному периоду или художнику, а вот для более широкой аудитории. Чем полезна эта книга? Ну или чем может быть полезна эта книга? Какие, может быть, установки или какой способ взаимодействия с художественными произведениями она предлагает слушателям, ну и зрителям, значит, когда они прочитают и будут готовы идти в музей и смотреть на произведение?

Марина Лопухова: Ну, в первую очередь, если говорить о широком зрителе, сейчас зритель предпочитает быть хорошо подготовленным прежде, чем он идет в музей, и предпочитает знать, что он увидит своими глазами, и хотя венецианские живописцы в XVI веке предполагали, что зритель будет в первую очередь именно любоваться живописью, живописью как таковой, ее материальной фактурой, тем не менее зритель XVI века тоже был чрезвычайно подготовленным. Он довольно легко узнавал те сюжеты, те коллизии, скажем, мифологические коллизии, которые художник предлагал его взору, и, как правило, действительно хорошо владел литературной подосновой той живописи, которую он видел перед глазами. Мы сейчас этого навыка, к сожалению, лишены. Мы не можем угадывать сразу не то что некоторые слишком уж сложные мифологические сюжеты. Даже с библейскими, которые являются, казалось бы, более привычной частью нашей культуры, возникают некоторые сложности. И в таком прямолинейном смысле книга Сеттиса может быть полезна для подготовки к знакомству с двумя произведениями Джорджоне: это, собственно, «Гроза», которой в основном эта книга посвящена, и «Три философа» — венская картина, которая как бы оттеняет анализ «Грозы» у Сеттиса точно так же, как это когда-то было в очерке у другого исследователя, у Винда. Но если смотреть на эту книгу из перспективы профессиональной и более широкой, из перспективы гуманитарной науки, то она, конечно, очень важна с методологической точки зрения. Мы об этом будем еще, я думаю, много говорить, потому что она предлагает то, что в истории искусства называют в какой-то степени, хотя Сеттису бы эта фраза не понравилась, иконологическим методом — филологи назвали бы его контекстуальным, — и им владеть, в общем, было бы неплохо любому современному гуманитария. И Сеттис предлагает там довольно жесткую формулировку этого метода со всеми самоограничениями, которые должен испытывать исследователь, его применяя, — это то самое пресловутое правило пазла, которое мы узнали, кажется, еще до того, как «Гроза» была переведена на русский язык.

Т. А.: Ну, может быть, кто-то знал, а кто-то не знал. Давайте пока зафиксируем это выражение — правило пазла. А вот немножко про метод. Я, значит, вот насколько успел погрузиться в этот текст, там постоянно автор воспроизводит вот эту оппозицию: значит, с одной стороны, форма, значит, ну, эстетика и стиль, а с другой стороны — содержание, вот эта вот иконография, или в какое-то время возникает понятие сюжета. И это как два полюса или два аспекта вот этого эстетического созерцания. В этом смысле как Сеттис предлагает... Ну опять-таки, вот если обращаться не к историку искусств, а если мы говорим, должен ли зритель по Сеттису как-то по очереди рассматривать эти две вещи или предпочитать одну из них? Вот как эти два полюса сочетаются и взаимодействуют в правильном ключе? Потому что он — я так понимаю, что спорит с предшественниками и отсылает к разным способам предпочитать один или другой или их взаимодействие. Вот что Сеттис нам здесь рекомендует?

М. Л.: На самом деле Сеттис придерживается позиции, которую когда-то формулировал и Панофский, отец иконологии, позиции, которая заключается в признании неразрывности содержания и формы, и Сеттис, в отличие от многих своих не то что предшественников, а к сожалению и последователей, всегда держит в голове, что перед ним крохотная, прелестная картина, чудесная живопись, которую он, правда, наделяет довольно сложным смыслом. Но сама по себе вот эта оппозиция формы и содержания, она в данном случае задана, пожалуй, всей традицией изучения этой картины, у которой толком не было названия какого-то зафиксированного, четкого в исторических источниках, и уже с тридцатых годов XVI века, то есть спустя несколько десятилетий после того, как она была написана, ее венецианский зритель, венецианский хронист называет просто «пейзажик на холсте с грозой, цыганкой и солдатом». То есть он уже в целом отказывается от того, чтобы каким-то образом трактовать этот сюжет литературно, поэтически, видеть за ним какой-то текстовой источник, и дальше вся история искусства, вся история изучения этой картины, а эта картина принадлежит к числу самых востребованных энигм, как их называют, эпохи Возрождения...

Т. А.: Энигма — то есть загадка, да?

М. Л.: Загадка. Да. То есть она чуть менее популярна, чем Джоконда или «Весна» Боттичелли, но встраивается в этот почетный ряд по количеству интерпретаций, которые она получила, и все эти интерпретации, они колеблются как раз между двумя полюсами: это полюс бессюжетности и сюжетные интерпретации, которые, как правило, связаны с аллегорическим языком эпохи Возрождения, с

большими поэмами или большими романами античными либо ренессансными, но Сеттис выходит из замкнутого круга гуманистической мысли и предлагает впервые интерпретацию библейскую.

М. В.: Вот мне кажется, вот здесь очень правильно вернуться, собственно, к Сеттису. Вопрос, Марин, тогда такой. Чем известен Сальваторе Сеттис? Наш современник, напомню, замечательный, который продолжает активно работать. Чем он известен? И, ну, заранее забегая, он не профессиональный искусствовед. И почему это оказывается важным в данном контексте?

М. Л.: Сеттис — совершенно потрясающий ученый, человек удивительной эрудиции. По образованию он археолог-классик, и, собственно, этим его образованием объясняется и то требование точности подхода, которое он предъявляет и к себе, и к своим коллегам, как мне кажется. Точность аргументации, за которой обязательно должно стоять какое-то неукоснительное материальное свидетельство. Он выпускник Пизанского университета, преподавал в Высшей нормальной школе, был деканом ее философского факультета, ее директором, занимал посты музейные в международном сообществе, и он знаменит в первую очередь сейчас, в последние десятилетия, не столько своими археологическими или историческими исследованиями, сколько сочинениями полемического характера, которые направлены на пробуждение итальянской совести и борьбу за сохранение своего культурного наследия, своей культурной идентичности. У него есть работа, посвященная Венеции, которую он представлял в Москве даже лично. Он приезжал в 2014 году и как раз читал очень страстную по этому поводу лекцию. А с историей искусства он соприкоснулся очень тесно тоже как археолог. Наибольший комплекс его работ по истории искусства до того, как он тесно занялся проблемами иконографии, проблемами заказа — по этому поводу у него тоже есть книги, — так вот, теснее всего он, наверно, связан по линии изучения того, что называется классической традицией, то есть наследия античности в последующие эпохи. Он редактировал трехтомник «Memoria dell'antico nell'arte italiana» — «Память об античности в итальянском искусстве», выпустил не так давно в соавторстве Словарь классической традиции и в этом смысле внес, конечно, колоссальный вклад в изучение этой сферы и, как мне кажется, даже в такой своеобразный поворот, который в этой сфере произошел, потому что она вся была подчинена как раз таким очень эрудированным, очень интеллектуальным штудиям в духе Панофского и Винда, интерпретационным штудиям, а он как раз был в числе тех, кто призвал обратить внимание на строгие археологические источники, на то, что люди Ренессанса в действительности об

античности знали, и, собственно, вот 1980-е годы стали таким своеобразным поворотом в этой сфере, и, собственно, мое знакомство с Сеттисом как с автором началось именно с этого, потому что моя основная сфера интересов связана именно с классической традицией. В этом смысле он для меня и для других специалистов в этой сфере один из самых главных, самых важных авторов. А что касается полемического его задора и его тона такого очень страстного, он хорошо слышен как раз и в «Грозе», где он действительно вступает в дискуссию с довольно большой почтенной исследовательской традицией и пытается противопоставить ей какой-то более строгий, более точный подход.

Т. А.: Марин, просто одно уточнение, если можно, еще раз, может быть, вот эта классическая традиция — это традиция передачи или рецепции античного наследия в более поздние эпохи? Или это как-то иначе надо сформулировать?

М. Л.: Да. Так и есть. Это то, что Варбург называет «Nachleben», то есть пережитки, последующая жизнь в последующие века, — это термин, который очень дорог филологам, классическим филологам и не только, и он есть и в истории искусства. Ну то есть это две основные сферы, которые этой проблематикой занимаются. То есть жизнь античных образов и классических языков в средневековой и в новых литературах и жизнь классических сюжетов и классических иконографических формул, упрощая, в искусстве последующих эпох.

Т. А.: Отлично. То есть в этом смысле и интересно, что Сеттис, получается, посещает область не своей узкой специализации, но, очевидно, эрудиция на близкую ему...

М. Л.: Близкую ему. Очень близкую ему, как археологу. Да.

Т. А.: Да. Но, кстати, есть прекрасный термин, Гинзбургу принадлежащий, который фигурирует в «Indagini su Piero», в «Загадке Пьеро», — набег. Он совершает набег на другую область, но при этом этот набег не грабительски обогащающий. Соответственно, он приносит некоторые методологические новации, которые внутри истории искусства не казались очевидными, и за счет этого трансформирует дисциплину изнутри, не будучи к ней причастным изначально.

М. Л.: И это вызывает на самом деле у историков искусства стремление стать чуть больше историками, чуть больше социологами. То есть мы движемся благодаря этим набегам в сторону настоящей междисциплинарности, которую, правда, искусствознание

классического толка, которое очень любит форму, иногда вменяет молодым исследователям в вину, тем, которые отдают предпочтение каким-то не чисто искусствоведческим методам, что, наверно, для современной науки совершенно не актуально. Но набег они совершают очень по-разному. Все-таки Гинзбург с гораздо большей какой-то легкостью, смешливостью прибегает к методам другой науки, а Сеттис очень серьезен. Он просто действительно глубоко старается докопаться до правды, докопаться до истины. И, если Гинзбургу ничего не стоит опровергнуть его собственные измышления, то Сеттис на них всячески настаивает.

М. В.: Но вот тогда, мне кажется, как раз время поговорить о том, как интерпретирует Сеттис «Грозу». С точки зрения Сеттиса, о чем эта картина?

Т. А.: Я прошу прощения. Я бы, наверно, добавил, что мы, к сожалению, не можем показать картину в этой форме, но мы всячески, наверно, рекомендуем найти это изображение.

М. В.: Но это не сложно. Это не сложно, надо сказать.

Т. А.: Да, ну вот, наверное... Марин, если вы могли бы описать этот бессюжетный сюжет...

М. Л.: Сеттис предлагает, как мы уже сказали, довольно радикальную и новую интерпретацию этой картине, которая в предыдущие десятилетия считалась в лучшем случае иллюстрацией какого-нибудь сонета Пьетро Бембо или аллегорических представлений. Он говорит о том, что эта вещь посвящена сюжету религиозному. Он определяет ее как образ человечества после грехопадения. Молодая женщина, которая сидит в пейзаже, — это Ева, которая кормит Каина; мужская фигура, стоящая по другую сторону ручья, — это Адам, а город на дальнем плане, панорама которого видна под набухшим, темным грозовым небом, — это земной рай, который окончательно покинут прародителями. И главное доказательство, которое Сеттис в данном случае приводит, оно отнюдь не текстовое. Это не текст Книги Бытия. Для него эти персонажи похожи на персонажей рельефа Антонио Амадео на фасаде североитальянского памятника, очень значимого, капелла Коллеони в Бергамо, где среди скульптурной декорации есть сцена трудов прародителей. Таким образом, он действует действительно как строгий археолог. Он находит не просто текст, не просто визуальный аналог, но точный иконографический источник, где представлен тот же сюжет, для той сцены, которую он интерпретирует, и, соответственно, для него очень важно, чтобы два изображения совпадали и сюжетно, и пластически, то есть с точки

зрения как раз той самой пресловутой формы, с прототипом, причем этот прототип, что тоже немаловажно, не какой-то условный и абстрактный, а он близок географически, он близок по времени своего создания. Вот, собственно, вкратце та версия, которую Сеттис высказывает, противопоставляя ее своим предшественникам и их релятивистским трактовкам.

М. В.: *И эта версия, которая сформулирована в 1978 году, и ее Сеттис держится и сегодня. Правильно ведь я понимаю?*

М. Л.: Да, всё так. Она не была широко принята профессиональным сообществом. Более того, Даниэль Араасс, французский историк искусства, который русскому читателю довольно неплохо известен благодаря переводу, он довольно резко критически по ней прошелся, объяснив, что последнее доказательство, деталь, которую Сеттис увидел на картине, несуществующая на самом деле, змейка, уползающая в расщелину, то есть символ как раз этого самого змея-искусителя, необходимого в таком сюжете, она перечеркивает, та точность этой аргументации... Ну тут с этим пассажем можно спорить, но так или иначе...

Т. А.: *Я прошу прощения, а что со змейкой?*

М. Л.: Ну нету там змейки. Она там... Сеттису кажется, что она ползет...

Т. А.: *Он ее придумал? Или как?*

М. Л.: Ну просто он ее увидел, а это может быть не змейка, а тень или просто росчерк.

Т. А.: *Понятно.*

М. Л.: Ну, в общем, один увидел, другой нет. Такое бывает. В этом и прелесть нашей неточной науки. Ну вот, и в дальнейшем историки искусства вернулись к аллегорическому прочтению, и в последние пару десятилетий очень большую популярность набрали политические интерпретации, когда связывали историю создания этой картины, то, что на ней изображено, с историей Венеции, с историей Падуи, историей Северной Италии. Это все довольно сложно пересказать. Нужно вчитываться каждый раз в аргументацию того или иного исследователя. Но буквально несколько лет назад появилась книга под названием «Скрытая правда» («La verità celata»), которую написал исследователь по имени Серджо Алькамо, и Сеттис с большим воодушевлением написал предисловие к его книге и

упомянул этого автора в послесловии к нашему русскоязычному изданию, и вот этот автор как раз подхватил его библейскую интерпретацию, усмотрев на мосту в этой городской панораме на дальнем плане фигурку ангела, который с печалью смотрит на покинутый земной рай. И, таким образом, благодаря этой книге новой выстраивается своего рода историографическая линия, которая выводит из изоляции интерпретацию Сеттиса. Там была парочка еще интерпретаций с библейскими мотивами, но они не были связаны с историей Адама и Евы.

М. В.: *И вот здесь, мне кажется, вот в этом месте важно вот поговорить о какой очень важной детали, связанной с книгой Сеттиса. Правильно ли я понимаю, что сама интерпретация Сеттиса — ее многократно оспаривали или, наоборот, подтверждали, она является дискуссионной, ну как очень часто и всякая интерпретация, особенно столь загадочной картины, про которую, вероятно, мы никогда не сможем сказать, что там в действительности Джорджоне имел в виду, что задача Сеттиса состоит не только в том, чтобы интерпретировать конкретное изображение, но и в том, чтобы предложить метод, который затем становится популярным, чрезвычайно популярным? И здесь, может быть, как раз имеет смысл вернуться к этой загадочной тоже фразе о правиле пазла. Все мы знаем, что такое пазл. А что такое правило пазла, и в чем, собственно, состояла методологическая новация Сеттиса, благодаря которой эта книга стала мировым бестселлером — не только в истории искусства, но и в гуманитарных науках в целом?*

М. Л.: Давайте, может быть, я зачитаю эту цитату — про правило пазла. Дадим слово автору. 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, значит, 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. То есть здесь речь идет о том, что теория, которую высказывает исследователь, гипотеза, должна быть стройной. Она должна быть складной. И, если есть в ней внутри хоть какое-то противоречие, она должна быть многократно перепроверена, должен быть найден такой источник, в котором противоречия не будет. Ну, собственно, проблема ренессансной живописи зачастую заключается в том, что такого источника найти нельзя, и многие интерпретации

строятся скорее на догадках и допущениях. Ну вот Сеттис такого категорически не приемлет и требует, чтобы правило пазла соблюдалось неукоснительно. В этом смысле, может быть, он, конечно, слишком строг — просто потому, что мы не всегда можем найти доказательства вещам, которые изнутри какого-то художественного, провидческого взора профессионального могут показаться более очевидными. Может быть, вот этот ригоризм не всегда просто применим. Но в целом как установка он, конечно, очень правилен и особенно в иконографических штудиях, у которых, как правило, в качестве основы бывает общеизвестный и повсеместно употребимый текст. Ну, если говорить, там, скажем, об иконографии христианской или об иконографии античной, если мы применяем к античному искусству это слово, то более или менее вот эту строгую систему соблюдать возможно. Но я еще одну вещь на самом деле хотела бы сказать по поводу этой книги, и мы об этом немножко сказали. Дело в том, что, когда мы обсуждаем, какую версию принимали, какую версию оспаривали, какова была рецепция той же самой книги Сеттиса, просматривая литературу, мы регулярно сталкиваемся просто с коротким упоминанием и резюме того или иного исследования, того или иного текста, пересказом его фабулы без аргументов. Иногда очень краткий бывает пересказ этих аргументов. Сеттис в методологическом отношении делает в этой книге великую вещь. Он своих предшественников, критикуя, разбирает очень подробно. То есть он своему читателю дает не просто краткую сводку предшествующей историографии. Он действительно очень тщательно знакомит читателя с аргументацией предшественников, и это очень большое достижение. Учитывая, насколько сейчас в истории искусства популярны именно историографические исследования, это великий пример того, как положено строить такой текст.

М. В.: *Марина, скажите, а в ваших собственных исследованиях вы применяете правило пазла?*

М. Л.: Да. Я его пытаюсь применять, потому что сфера моих основных исследований, ну, во всяком случае, пока я писала диссертацию, как раз касалась иконологии флорентийской живописи позднего XV века. Я специалист не по венецианскому искусству, по флорентийскому, но там как раз приходилось пытаться собирать воедино кусочки из Белоснежки и из пиратского парусника, и я как раз чаще сталкивалась с тем, что конечного аргумента нет. Вот, собственно, я поэтому с таким стоическим спокойствием говорю о том, что кое-что в науке о Ренессансе продолжает строиться на допущениях. И, собственно говоря, в какой-то момент было убеждение, что ко всему можно найти текстовый источник, и большие победы, которые с этим были связаны, например, на счету Гомбриха, потом находились источники, которые

опровергали эти теории, и наука совершенно спокойно признала, что кое-что может быть и недоказуемым, но если версия стройная, то пусть она имеет право на существование. Потом придет следующее поколение, оно ее опровергнет.

Т. А.: *Ну и здесь я не могу не напомнить мой любимый рецепт Карло Гинзбурга, который говорил о необходимости сочетать смелые гипотезы и строгую проверку. И мне кажется, это действительно работает.*

М. Л.: Ну, про проверку говорил еще Панофский в этой своей пресловутой табличке, где он обрисовывал иконологический метод в строгих терминах, в таком виде, в котором сам, в общем, толком особенно не пользовался, что в первую очередь исследователь должен идти на самоограничение и проверять сам себя, а так ли действительно много знает он или зритель его времени, и вот эти вещи очень важно всегда понимать. Но мне кажется, это общая вещь в теории науки, и как раз где-то в середине XX века она была взята на вооружение философами.

Т. А.: *То есть я правильно понимаю, что гипотеза вот этого текстологического источника предполагает, что любая картина, произведение и образы, которые в ней содержатся, как бы их можно осмыслить и понять через какой-то текст, про который думал или на который ссылался, сюжет и текст, на который ссылался художник. Верно?*

М. Л.: Я бы сказала чуть-чуть иначе. Дело в том, что культура может быть литературоцентричной. Ренессанс, безусловно, слово очень любит. Более того, он через иллюстрирование какого-то сюжета, которое кажется прямым, может еще рассказывать дополнительно о каких-то нравственных ценностях, политических предпочтениях, то есть появляется у иллюстрации сюжета второй слой, какой-то иносказательный, аллегорический. И задача исследователя, если он сталкивается с такой работой, найти литературный источник для фабулы основной. Что печатали в это время, что читали в это время. А потом еще желательно найти те обстоятельства, которые побудили заказчика заказать произведение именно на этот сюжет и вложить в него именно такой подтекст.

М. В.: *Мне кажется, очень важное слово вы сказали — «заказчик». Это тоже вещь совершенно не очевидная для современного зрителя. Могли бы вы два слова рассказать о том, почему заказчики так важны для живописи эпохи Ренессанса?*

М. Л.: Заказчик на самом деле с позднего Средневековья, если не раньше, — ключевая фигура в итальянском искусстве, не только потому, что он, собственно говоря, вкладывает немалые средства в то, что он хочет видеть в своей семейной усыпальнице в церкви или в своем дворце, но он в значительной степени определяет и программу этого художественного произведения. Ну, естественно, если речь идет о церковном искусстве, он, скорее всего, советуется с каноником, настоятелем, если мы говорим о светском заказчике, но заказчик может быть, собственно, и церковным лицом. Это может быть монашеский орден. И, соответственно, если мы говорим о произведениях искусства, связанных с определенным заказом, мы сразу понимаем контекст, мы понимаем, как вещь бытовала, мы примерно можем себе представить ту систему ценностей, норм каких-то, представлений о прекрасном, которые заказчик мог в это произведение вложить, и надо сказать, что в определенные периоды истории искусства вот эта социологическая составляющая выходит на передний план. Сейчас это один из самых ключевых, вообще говоря, подходов, к которому история искусства апеллирует. То есть вот этот контекст создания вещи, обращение к личности заказчика — это неременное условие какой-то хорошей студии. Ну, собственно, у Сеттиса и у его вот этого последователя, Алькамо, как раз эта тема тоже поднимается. Сеттис ею еще специально занимался в серии своих эссе сравнительно недавних про заказчиков и художников.

Т. А.: *И, кстати, вот здесь, мне кажется, это важно, потому что зачастую у нас есть представление о том, что в эпоху Ренессанса существуют гении, которых мы воспринимаем сквозь призму романтического мифа о гении как человека, который не связан никакими конвенциями, правилами, который свободно творит. Социология искусства эпохи Возрождения устроена принципиально иначе. Всякий раз, когда мы говорим об изображении, мы имеем дело с, ну, если угодно, таким — правильно я понимаю? — коллективным действием, коллективным продуктом.*

М. Л.: Как шутила одна моя коллега, мы долго жили в парадигме, когда философия неоплатонизма встречается с гением художника и рождается произведение искусства. Вот эта парадигма действительно перестает существовать, несмотря на большую любовь по-прежнему исследователя ко всяким философским концепциям. Я сказала бы, скажем, о коллективном усилии, что точно нужно себе представлять хорошо — так это то, что художник ренессансный, если мы говорим о, там, XV столетии, это совершенно точно, в XVI все немножко меняется, это не гений в нашем романтическом представлении. То есть он может быть бесконечно одаренным, потрясающе образованным, действительно гениальным творцом — этого у него

абсолютно не отнять, и среди раннеренессансных художников, хотя они менее популярны, чем титаны и божественные фигуры Высокого Возрождения, такие есть. Другое дело, что он в совершенно другой социальной ситуации существует. Он часть цеха, он часть мастерской. По-разному устроена, скажем, художественная жизнь в разных художественных центрах итальянских. Есть республиканские коммунальные, как Флоренция, с бешеной абсолютно конкуренцией между мастерскими. Есть среда, где более предпочтительна придворная служба, но это все равно будет мастерская. А есть Венеция, где есть и церковный заказ, и светский, и скуолы — благотворительные братства, которые что-то для себя, причем в больших масштабах, заказывают, и есть нобиле — венецианские аристократы, которым очень хочется сбежать от своей довольно утомительной службы, запереться в частном пространстве, в кабинете и наслаждаться там живописью, прекрасной во всех отношениях, с точки зрения сюжета и с точки зрения формы — это как раз история о Джорджоне, который становится, в общем, художником венецианской знати в ее вот таком частном измерении.

Т. А.: Но вот тогда, может быть, два слова о самом художнике. Мы еще о нем не говорили. Мы говорили о Сеттисе, о зрителях, о сюжете «Грозы», а чем вообще известен Джорджоне? Действительно, ведь это один из самых знаменитых живописцев венецианских Возрождения.

М. Л.: Действительно, один из самых знаменитых и в то же время один из самых загадочных, потому что мы мало что знаем о его биографии. Еще меньше мы знаем о точной хронологии создания его картин. Не только их содержание загадочно, но и точные датировки, что, в общем, с большим трудом позволяет выстроить какую-то жесткую творческую биографию, которая при этом была еще и довольно непродолжительной. Он действительно один из выдающихся художников, которые стоят у истоков венецианского Высокого Ренессанса. В Венеции вообще очень специфическая хронология искусства Возрождения. Оно туда поздно приходит, буквально за одно-полтора поколения наверстывает упущенное, и уже в самом начале XVI века появляется вот эта удивительная и загадочная фигура. Он в первую очередь мастер таких, как бы мы на современный лад сказали, кабинетных картин с очень сильной, очень выраженной пейзажной компонентой всегда. Венеция в целом очень чувствительна к образу природы и к пейзажу. Может быть, в силу близости к северным землям, к нидерландской, к южно-германской традиции, ну и в силу своего чувства природы, надо думать, все-таки тоже. И, помимо этого, он совершенно выдающийся портретист, один из тех художников, которые, ну, наверно, впервые в эпоху

Возрождения почувствовали за человеческой натурой какую-то внутреннюю душевную жизнь, может быть, не очень правдивую, но очень близкую современному зрителю, который больше знаком с портретом психологическим, с портретом, за которым мы вот эту внутреннюю жизнь обязательно должны ощущать. Вот Джорджоне — один из таких, наверно, выдающихся портретистов ренессансных. Ну и, кроме этого, он, конечно, замечательный мастер религиозной живописи, которой в его небольшом подлинном наследии не так, может быть, много — ну надо сказать, что подлинное наследие, оно тоже то расширяется, то сужается. И религиозные композиции, такие, как «Мадонна из Кастельфранко», — это пример, в общем, довольно сильных типологических сдвигов в алтарной живописи и при этом невероятной поэтизации художественного образа, который только может быть возможен. Но это скорее такая венецианская черта, хотя он не венецианец по происхождению — как раз из этого самого города Кастельфранко <нрзб> происходил.

Т. А.: И его произведение, насколько я понимаю, «Юдифь» находится в Эрмитаже. То есть можно...

М. Л.: Да. Мы счастливые обладатели одной из самых, кстати говоря, крупноформатных и тоже невероятно одухотворенных вещей — это эрмитажная «Юдифь». И, кроме того, он, конечно, очень влиятельная фигура венецианской живописи, потому что ему подражало большое количество молодых художников, ну, скажем, второго ряда. Он заложил ряд очень важных тем: это и пасторальные сюжеты, и концерты, и женские полуфигуры, и такое направление, как джорджонизм или джорджонески, — это очень важная составляющая венецианского искусства, и важно, что из этих самых джорджонесков выросли два очень крупных мастера. Это Себастьяно дель Пьомбо, который уехал в Рим. Это, конечно, Тициан, который в раннем своем творчестве многие темы своего учителя повторял, работы его дописывал. Есть вещи такие, как знаменитый луврский «Сельский концерт», которые сравнительно недавно были признаны как работы Тициана, а перед этим считались работами учителя — именно в силу своей тематики. Ну то есть это действительно такая фигура формообразующая, фундаментальная для венецианского искусства XVI века, которое в себе соединило и поэтичность раннего Возрождения венецианского в Джованни Беллини, и какие-то новшества, с которыми он мог познакомиться, исходящие из Милана от Леонардо. В этом смысле действительно очень обогатил венецианскую традицию.

М. В.: Вот я хотел бы вернуться к интерпретации «Грозы». В книге Сеттиса есть глава, интригующая чрезвычайно, под названием

«Скрытый сюжет». Может быть, не раскрывая всех загадок книги, потому что, так сказать, читатель сам с ними познакомится, как мы надеемся, что это за скрытый сюжет? И почему вообще скрытый сюжет важен для «Грозы»?

М. Л.: Скрытый сюжет связан немного с тем, о чем я говорила выше. Что у художественного произведения может быть некий иллюстративный характер и может быть какой-то подтекст, какое-то дополнительное послание. Кажется, что Сеттис немного переворачивает эту идею и говорит о том, что художнику в определенный период начинает вменяться требование более изящно обращаться, собственно, с тем главным сюжетом, который он должен изобразить, и именно он должен быть трактован не прямолинейно, так, чтобы он не узнавался с первого взгляда, что может быть связано, например, с какими-то обстоятельствами существования и биографии заказчика. И в этом смысле очень показательной такой особенностью «Грозы», которая, в общем, для многих исследователей была аргументом против того, что здесь вообще какой-то сюжет может быть, — это то, что эта картина менялась в процессе своего создания и на месте солдата или цыгана первоначально располагалась вторая молодая женщина, которая сидела, опустив ноги в ручей, и в связи с этим встает вопрос о том, насколько вообще возможно предполагать, что у картины есть программа. Или эта программа тоже менялась по мере ее создания по воле заказчика.

Т. А.: Выясняются предыдущие версии за счет рентгеновских снимков, если я правильно понимаю, да?

М. Л.: Да, за счет технико-технологических исследований. Никаким другим способом увидеть это нельзя, и понятно, что...

Т. А.: То есть это просто слои, которые можно...

М. Л.: Это просто слои. Понятно, что зритель не должен был никоим образом догадываться о переменах, которые с живописью происходили.

Т. А.: Ну, это так же, как черновик в тексте. То есть что-то вычеркивается, так сказать...

М. Л.: Но можно найти, если ознакомиться с рукописью. Да. Как-то так.

Т. А.: Я вот для себя тогда хотел, так сказать, доформулировать некоторое правило Сеттиса или рекомендацию Сеттиса, такую, может быть, чуть упрощенной версии, не версии такого, значит,

пазла, а что, глядя на картину, ну, во всяком случае, ренессансную, зритель — хорошо бы, чтобы он представил себе сюжет. То есть вот мы должны понять сюжет, и, если мы сюжета не поняли, в общем, мы не вполне почувствовали значение картины. Я просто маленькую цитату... В начале он пишет, что «если мы научимся чувствовать красоту внутри значения, то есть внутри сюжета, 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». То есть что вот для полноты наслаждения нужен, важен и сюжет, и понимание тех образов и смыслов, которые стоят за формой.

М. Л.: Да, так и есть. Сеттис требует от зрителя глубины. Не просто образованности, а глубины и чувства, и вот этого интеллектуального усилия, которое предпринимает он сам, потому что на самом деле можно любоваться красотой картины, можно даже тешить себя такой иллюзией, что ты считал сюжет, и, собственно, ошибка многих зрителей, которые чувствуют себя очень хорошо подготовленными, иногда заключается в том, что они считывают сюжет и дальше не любят, собственно, живописью, тем, что вкладывал в свои материальные усилия художник. Ну, скажем, не всей живописью можно одинаково хорошо любоваться. Она не вся для этого создана именно с материальной своей точки зрения, но венецианская принадлежит как раз к тем школам, которые ставили во главу угла именно красоту физическую картины как объекта, и, собственно, с Джорджоне это, как кажется, сознательным образом и начинается. Но, действительно, если понять на каком-то глубинном уровне то, как эта вещь жила, для кого она создавалась, как она существовала в свое время, чем обусловлен был выбор этого сюжета, ты начинаешь лучше понимать и саму живописность как таковую. Это действительно так.

Т. А.: Спасибо. Тогда, может быть... Ну и, собственно, Сеттис упоминает, что это, возможно, одна из первых светских картин.

М. Л.: Да, это одна из первых картин в собственном смысле слова, потому что до начала XVI века мы имеем дело преимущественно с вещами, простите за грубое слово, функциональными. Мы имеем дело с алтарным образом, с молебным образом. Мы имеем дело с декоративными произведениями, декоративными панно, которыми украшают стену. «Гроза» — это картина в раме. Ну, собственно, как и другие аналогичные пейзажи джорджоновские, это картина, которую вешают на стену и украшают интерьер. Да. Нет, светская живопись

существует в эпоху Возрождения, но она не мыслится как станковое произведение, то есть то, что ограничивается рамкой и дает некую иную реальность, вот это пресловутое окно в мир. Те же самые боттичеллиевские вещи мифологические, которые мы все страшно любим и ценим, — это тоже по сути вещи декоративного толка.

Т. А.: Уже в интерьер обычного здания, не церкви.

М. В.: Да, но они имели политическое значение важнейшее.

М. Л.: Имели, может быть, как учит нас Клаудиа Чьери Виа...

М. В.: И Хорст Бредекамп.

М. Л.: И Хорст Бредекамп, и Кристина Ачидини. Да, это тоже такая вот очень популярная сейчас версия.

Т. А.: Да. Вопрос. Вы упомянули несколько итальянских имен и одно немецкое имя. И, собственно, мы говорили сегодня про книгу в серии «*Studi Italiani*». И, соответственно, вот, может быть, Марин, вопрос к вам. Есть такая позиция, которая предполагает, что, в общем, современный человек, ну, студент, может быть, исследователь, но и шире, как бы образованный современный гуманитарий должен и, соответственно, может прочитать книги в оригинале, ну, в крайнем случае, то есть если мы говорим про итальянский язык, которым владеют далеко не все гуманитарии, ну вот он, значит, по умолчанию может прочитать английский перевод итальянской книги, ну или немецкой. Вот как вам кажется, нужно ли и если нужно, то в чем ценность все-таки перевода на русский и, соответственно, чтения в русской версии, русского перевода важнейших произведений, может быть, произведений второго ряда? Как вам кажется, насколько это актуальный вопрос для российского контекста?

М. Л.: Мне кажется, что вопрос не просто актуальный, а даже болезненный, потому что у нас довольно многих текстов, даже самых важных, тех, которые должны существовать в школьном обиходе, ну, я имею в виду школу высшую, где сама преподаю, их не существует. Понятно, что специалист, хороший историк искусства, хороший просто гуманитарий должен знать иностранные языки. Это не обсуждается. Иначе не сможет читать весь тот круг литературы, который ему понадобится, общаться с коллегами и так далее. Но если мы говорим о формировании этого специалиста, то было бы очень неплохо, чтобы ему были доступны самые важные и, может быть, даже не самые важные, но формирующие контекст для самых важных тексты на

родном языке, причем только таким образом эти тексты становятся частью и научного обихода, и русской словесности. Это еще к разговору о том, что переводы эти должны быть хорошими. Иначе, постоянно читая на иностранном языке, мы рано или поздно утратим способность выражаться на своем собственном, потому что бесконечные кальки, бесконечные обороты, не вошедшие вместе с той или иной исследовательской традицией в русский язык, — это рано или поздно превратится в такую определенную проблему. Поэтому я как раз стою на позиции, что специалист, конечно, если ему это очень нужно, добудет и прочтет, но по-хорошему чем больше будет хороших переводов, тем будет лучше. В этом смысле я по-доброму завидую как раз итальянцам, которые переводят много и переводят хорошо. По-итальянски все-таки существует довольно много самых главных текстов по истории искусства и не самых главных текстов, и они вполне хорошо, как правило, бывают подготовлены и переведены, и прокомментированы.

М. В.: Да, вот тут я могу только присоединиться к Марине, поскольку значительную часть гуманитарной классики я, например, читал в итальянских переводах, поскольку по-итальянски, может быть, среди всех языков я читаю с известной скоростью. И тогда я бы предложил специально выделить, похвалить переводчицу книги Сеттиса — Ирину Звереву, которой, мне кажется, удалась замечательная работа, именно как работа переводчика. Впервые книга Сеттиса — поправь меня, Марин, если я неправ, — выходит на русском языке, и она сделана очень хорошо благодаря коллективным усилиям Марины и Ирины, и Елизаветы Новиковой — научного редактора. Марина, вы хотели что-то сказать.

М. Л.: Я бы еще, наверно, хотела добавить. Вот лично я надеюсь, что это не последняя книга Сеттиса, которую мы увидим на русском языке, потому что он действительно очень актуальный автор, и такие эссе, причем довольно недлинные, как «Будущее классического», для нас сегодняшних могут быть очень даже утешительными.

М. В.: Да, вне всякого сомнения. Коллеги, благодарим за сегодняшний разговор, и до новых встреч.

Т. А.: Хотел поблагодарить Марину за это увлекательное путешествие в Венецию и в период Ренессанса и зайти в рекомендации и советы. Мне кажется, что наши слушатели, надеюсь, смогут пойти в какую-то галерею в ближайшее время и немножко иначе посмотреть на картины. Я сам попробую применять правила Сеттиса, которые мы сегодня обсуждали.

Надеюсь, что-то из этого получится ценного и эстетические переживания наши обогатятся.

М. В.: Спасибо огромное. До скорых встреч.