

И. Д. Саблин

**Картины Джорджоне  
в собрании  
Государственного Эрмитажа**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**И. Д. Саблин**

**Картины Джорджоне  
в собрании Государственного Эрмитажа**

Санкт-Петербург  
2018

ББК 85.101

УДК 7.072

Рецензенты:

А. А. Бобриков, кандидат искусствоведения

И. Д. Чечот, кандидат искусствоведения

**И. Д. Саблин. Картины Джорджоне в собрании  
Государственного Эрмитажа /** Российский институт  
истории искусств. СПб., 2018. – 272 с., ил.

Книга представляет собой опыт реконструкции личности одного из самых загадочных художников Нового времени, Джорджоне да Кастельфранко (1477/85–1510), на материале музейного собрания Государственного Эрмитажа, являющегося счастливым обладателем как минимум двух его работ – из пятидесяти... или всего пяти, что приписывают Джорджоне знатоки и толкователи искусства. Образ художника, который помогают сформировать эти – близкие русскому читателю хотя бы территориально – картины и посвященные им тексты, сталкивается в исследовании с другими подходами, порожденными иными художественными коллекциями и научными школами. Так, один миф о художнике вступает в диалог с другими, в чем-то ему противоречащими, а в чем-то и созвучными. Смутные очертания великого венецианца, если и не проступают яснее, то обретают новую привлекательность.

В оформлении книги не используются фоторепродукции картин из собрания Государственного Эрмитажа

Дизайн обложки: В. А. Фролов

Редактор Ю. М. Зислин

Корректор С. П. Минин

Верстка: И. А. Громова

Подписано в печать 15.01.2018.

Формат 60х90/16. Бумага Svetocopy

Гарнитура Book Old Style.

Объем 17 усл.-печ. л. Тираж 200 экз.

delicious telecom  
**oyster**

ISBN 978-5-86845-226-0

© Российский институт  
истории искусств, 2018

© И. Д. Саблин, 2018





## **Оглавление**

Вместо предисловия .....	6
Интермеццо. Мучения св. Антония .....	14
Глава I .....	29
Глава II .....	61
Глава III .....	114
Глава IV .....	152
Глава V .....	177
Глава VI .....	220
Глава VII .....	253
Заключение .....	268

Тот, кто противопоставляет свое суждение всеобщему мнению, должен иметь в качестве опоры неопровержимую истину. Зная истину, он будет глупцом и трусом, если побойтся признать ее наперекор мнениям других людей. Человеку трудно сказать, что кроме него весь мир заблуждается. Но если это так, то что же делать?

*Д. Дефо*

## **ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ**

Музей и мир

Посвятить работу творениям известного художника в известном музее... но какова наглость! Мнение человека, для данного музея (что очевидно) постороннего, кому интересно? Нет, лишь тот, кто имел возможность неоднократно с близкого расстояния, без стекла и при правильном освещении (желательно еще с помощью микроскопа) разглядывать музейные шедевры, кто, по меньшей мере, лично знаком с реставраторами, хранителями, музейщиками разных поколений – иными словами, носителями традиции изучения наследия некоего художника не вообще, но именно на основе его картин в данном собрании, лишь он вправе формулировать свое отношение к подлинности этих работ и, быть может, к иным проклятым вопросам истории искусства, которые в таких работах актуализируются.

Тот же, кто годами взаимодействовал с картинами (но лишь с картинами!) в ранге обычного посетителя музея, едва ли способен предложить какие бы то ни было оригинальные наблюдения, хотя бы его опыт изучения истории искусства и превосходил банальное любительство и ему было бы что предъяснить в качестве подтверждения своих претензий на профессионализм. Нет, о картинах музея рассуждать вслух положено лишь тем, кто их *хранит!* В от-

существование законодательно оформленных запретов какой-то внутренний барьер – самоцензура, такт или вкус – должен встать на пути у этого дерзкого дилетанта. Или его встретит дружный остракизм коллег – если он все же осмелится выйти к широким кругам читателей со своими мыслями и наблюдениями. Как вообще может функционировать наука, если в ней все станут писать обо всем?

Конечно, эти начальные сомнения (которыми я полагаю нужным поделиться как можно скорее) сродни иным, таким, к примеру: смеет ли рассуждать об итальянской живописи *не итальянец*? Наверное, американец или немец смеет, да ведь ни тот ни другой и не стали бы формулировать такого рода нелепые (с их точки зрения) вопросы! В былые времена странным показалось бы само желание рассуждать о живописи, не будучи живописцем, попросту не умея рисовать. Но негласные запреты такого рода сняты уже давно. Отчего бы думающим и пишущим не порассуждать о картинах, с которыми они неплохо знакомы, что важнее: которые возбуждают в них сильнейшее желание высказаться? Почти наверняка картины эти хранятся в каком-нибудь музее, и есть кто-то, кто во всех отношениях ближе к ним...

Ничего страшного – иногда исследователю необходима именно дистанция! И даже некоторый дилетантизм – скажем, в сугубо технических вопросах. Библиотека (в широком смысле этого слова) способна дать интересующимся искусством порой не меньше, чем музейное хранилище, даже больше – пускай на ее полках и не найти оригинальных *вещей*, только копии. Зато она содержит такое богатство высказанных в разное время и по различным поводам мнений, каковое не заменит личный опыт и самого изощренного профессионала музейного дела. *Мнения* эти будут постоянно звучать по ходу моего исследования; я же постараюсь как можно чаще скромно отступать перед авторитетом иных

выдающихся представителей науки, которые так же, как и автор этих строк, никогда не работали в Государственном Эрмитаже, возможно даже никогда не бывали в нем. Зато посетили немало иных достойных мест...

Публичный музей. Функции его не сильно изменились за то (недолгое) время, что существует полноценное, т. е. университетское, искусствознание. Правда, в середине новейшей истории ярко и убедительно было провозглашено презрение к этим «кладбищам искусства», еще лучше – ночлежкам, «где спят вечным сном бок о бок с ненавистными или неизвестными существами»<sup>1</sup>. Проблему не снимет тот, кто (довольно неоригинально) заметит, что сторонники подобных высказываний сами в конце концов попали в это проклятое место. И глубокие мыслители любят рассуждать о противоестественности музейных собраний, ибо ведь всем известно, что художники в прежние времена писали картины отнюдь не для музеев... Псевдоконтекст – вот годное определение. Получен он ценой разрушения подлинных исторических взаимосвязей, целостности храма и дворца, монастыря и частного дома, которым *на самом деле* принадлежат все произведения искусства, по крайней мере те, что созданы до середины XIX в.<sup>2</sup> «Ах, когда б Сикстинская Мадонна все также украшала собой скромную церковь в Пьяченце, и если бы перед ней молились, а не предавались эстетическим фантазиям!» – восклицают они<sup>3</sup>, упорно не замечая *алтарь*, на который ее возвели в знаменитом музее, ничуть не менее – как бы даже не более! – для нее почетный... Пассеисты здесь соглас-

<sup>1</sup> *Маринетти Ф.-Т. Футуризм / Пер. И. Д. Саблина // Метафизические исследования. XIII. Искусство. СПб., 2000. С. 301.*

<sup>2</sup> См.: *Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008.*

<sup>3</sup> Ср.: *Хайдеггер М. О «Сикстинской мадонне» // Хайдеггер М. Исток художественного творения: Избранные работы разных лет. М., 2008. С. 420.*

ны с футуристами – на смену пресловутой целостности пришла печальная дробность современного бытия, в которой нет места настоящему искусству.

Но искусствовед просто вынужден бывать в музеях, иногда даже работать в них. Почти все шедевры, все краеугольные творения *там*. Более того, очевидно, не будь публики, жаждущей разъяснения этой новой, эстетической, функции статуй и картин, не возникло бы и особой науки, претендующей на способность такие разъяснения предоставлять. Включая мучительные сомнения в нужности, возможности, моральности самой этой сферы знания! Даже особая история музейного дела полезна, ведь рассказ о формировании известных коллекций; о причудливых путешествиях станковых картин и статуй по разным странам и континентам; об утратах и обретениях может оказаться достаточно познавательным. Отчего же не поместить в центр какого-нибудь исследования именно музей, а не творческую биографию художника или лучше, то, что возникает на стыке двух этих жанров искусствоведческой литературы. Что дает то или иное собрание нашим представлениям о том или ином художнике?

Да ведь они в любом случае формируются путем *собирания* таких собраний – в ходе странствий ученых по музеям мира в поисках подлинных работ выбранного ими героя исследования. Стоит задерживать внимание на этом, казалось бы, второстепенном моменте – где, когда и как явились миру известные творения, где они находятся теперь. И вполне вероятно, что здесь чем-то более интересным окажутся всевозможные искажения, порожденные тем самым *псевдоконтекстом*<sup>4</sup>. Противостоящие пре-

<sup>4</sup> «Jede Zeit hat ihre bestimmte künstlerische Einstellung, und sie äußert sich gleicherweise im freien Schaffen wie im Auffassen älterer Kunst und daher auch in Nachahmungen und Fälschungen. So sind die Kennerurteile und die Fälschungen gleichlaufender Ausdruck derselben Geschichte des Sehens; Fälschungen, die

словутой объективности – тому позитивистскому вымыслу, согласно которому задача ученого – выяснить, как все было *на самом деле*. Это «самое дело» ищут, как правило, в далеком прошлом<sup>5</sup>. И не находят! Ибо между нами и тем изначальным *подлинным* состоянием – наслоения субъективности, чужие мнения, от которых уже никуда не деться. Музей – лишь одно из средоточий разного рода субъективностей и, право, не самое скверное!

Все дело в том, что любой человек сначала (допустим, в детстве) получает *искаженное* представление о творчестве какого-то художника, поскольку видит только те его работы, что находятся в пределах досягаемости (мне возразят, наверное, что современному человеку доступно *все* искусство, но можно сказать по-другому: все оно от него *равно удалено*). Затем уже, выбрав путь профессионального изучения, он такой наивный взгляд как-то корректирует, аккумулируя опыт посещения других музеев (и библиотек). При этом *порядок* личного знакомства с шедеврами все-таки остается неустранимым моментом формирования не просто личного опыта, но и профессионализма как такового. Куда бы в конце концов ни пришел исследователь, важным останется и начало пути, и дальнейший маршрут, и какие произведения были ему ближе, а какие дальше от него на протяжении всей его жизни.

На историю искусства так или иначе накладывается *география*, то, какой смысл может скрываться в пространственной взаимосвязи известных произведений, по отношению к которой ложный кон-

zu ihrer Zeit trefflich der allgemeinen Einstellung entsprachen, täuschten selbst gute Kenner» (*Justi L. Giorgione*. Berlin, 1936. Bd. 2. S. 121).

<sup>5</sup> О чем исчерпывающим образом поведал Гадамер! (*Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1979.)

текст – это мнимо объективная история, располагающая произведения согласно всеобщей хронологии. Да ведь все работы находятся в каком-то определенном месте (в силу своей нерепродуцируемости, иначе привязка к географии была бы лишена смысла), их положение в пространстве как раз вполне объективно. На карте мира есть более или менее экзотические места, где можно встретить произведения, в большей или меньшей степени удаленные от места их появления на свет. Оправдан вопрос: отчего случилось это *удаление*, какой в нем позитивный смысл?

Но вещи существуют отдельно не только от породивших их условий, но и от своих создателей – если таковые известны. Допустим, для классического искусства Нового времени анонимность какого-то шедевра – исключение. Автор, конечно, есть, точнее, он *был*. От него осталось произведение, однажды благополучно освободившееся от опеки создателя, зажившее своей собственной жизнью. Первая *проблема автора* проистекает из возможных сомнений в правильности атрибуции – давнишней или новой. Быть может, это вовсе не тот художник, а какой-то другой (причем не менее или даже более значительный)? Вроде бы основная задача музейщиков – заботиться о корректности подписей к картинам (сведений, отраженных в каталогах и иных строго научных публикациях). Вынося за скобки естественное желание сотрудников музея до последнего отстаивать принадлежность *своего* произведения какому-то великому мастеру, стоит признать непреодолимым авторитет такого сообщения. Автор установлен силами той институции, которая за его творения материально ответственна (хранит, реставрирует, выставляет). Возможны сомнения... Но если их нет, к чему стремиться возбудить эти сомнения на пустом, казалось бы, месте? Не из искреннего ли желания разобраться в личности выдающегося мастера, в тонкостях его манеры? Когда тот же Джорджо-

не оказывается для исследователя выше и важнее, скажем, даже такого *места*, как Эрмитаж? Музей все равно – не более чем средство формирования наших представлений о разных явлениях истории искусства...

Казалось бы, все просто! Даны произведения – надлежит реконструировать творческую личность, послужившую для них источником. Решительно передавая какое-то значимое творение от одного автора другому, мы это представление и уточняем, и разрушаем. Художник словно становится меньше, когда теряет какую-то картину. Но художник, которому приписано слишком многое, тоже может нечто потерять, коль скоро образ его распылится во множестве сомнительных вещей.

Меня искренне интересует художник Джорджоне, причем не вообще, но *согласно Эрмитажу*. Художник неуловимо загадочный, обреченный – как мы увидим далее – на неизбывную субъективность, в том смысле, что у каждого исследователя (знатока) всегда будет свой Джорджоне. Будет он и у группы людей, представляющих собой некую институцию, и вот один из многих ликов художника – собрание музея, счастливо обладающего некоторым количеством его работ. Как раз о таком Джорджоне мне и хотелось бы говорить на страницах этой книги. (Что невозможно сделать, конечно, не сопоставив его со многими *другими* Джорджоне.)

От личного опыта не уйти. Должен признаться, что случайная встреча с недавно открытым произведением живописца – правильное сказать: кандидатом на роль такового, готовым со временем им стать, – фресками собора в Монтаньяне – и помогла сделать трудный выбор – решиться высказать нечто о великом мастере Высокого Возрождения. Ведь именно с того расстояния, что разделяет города, хранящие два высказывания на одну и ту же тему, сомнения и дерзкие гипотезы по поводу ра-

бот Джорджоне не кажутся чем-то уж совершенно не мыслимым. Новые встречи, даже столкновения, полезны – какие-то из них случатся уже в ближайшее время...

#### Перевод цитаты<sup>1</sup>

С. 9–10. У каждого времени свое представление об искусстве, равным образом проявляющееся и в свободном творчестве, и в восприятии искусства предшествующих эпох, а потому еще в подражаниях и подделках. Оттого и суждения знатоков, и подделки в равной мере отражают одну и ту же историю видения. Подделки, точно отвечавшие общим представлениям своего времени, вводили в заблуждение даже знатоков.

<sup>1</sup> Авторские выделения, а также выделенные мною фрагменты цитат в переводах (здесь и далее) не указываются.

## ИНТЕРМЕЦЦО. МУЧЕНИЯ СВ. АНТОНИЯ

Художник и Знаток

<...>

**Художник.** Не понимаю, как ты можешь восхищаться столь уродливой живописью! Чем она тебя привлекает?

**Знаток.** О нет, я отнюдь не восхищаюсь, да и картина сия вовсе не уродлива... Скажем так: она забавна – такой, если хочешь, курьез. И да будет тебе известно, что автор ее – не кто иной, как божественный Микеланджело! Ведь ты тоже находишь его божественным, верно?

**Художник.** Я что-то слышал об этой вещице и соглашусь: стремление приписать столь нелепое творение великому художнику – в самом деле, курьез! Но как ты можешь поверить в такую чушь?

**Знаток.** У меня нет причин не верить уважаемым людям, как и я, неплохо разбирающимся в старой живописи или даже знающим ее гораздо лучше меня, иными словами, признанным специалистам, ибо кому же тогда верить, если даже их мнение ничего не стоит?

**Художник.** Ты полагаешь, что они в принципе не могут ошибаться? Откуда вдруг такое почтение к авторитетам?

**Знаток.** Из опыта, мой друг. Я ведь, если ты не забыл, прежде и сам мечтал о чем-то вроде революции в нашей сфере знаний... более похожей на бурю в стакане воды. Скажи мне, какой смысл идти против течения?

**Художник.** Конформизм?

**Знаток.** О да, если хочешь! Надеюсь, впрочем, что с годами приходит не только обыкновенная усталость, но и мудрость... вернее, подобие ее. Кроме того, я научился не доверять первому впечатлению – оно меня не раз обманывало. И не только в сугубо профессиональной сфере, если так можно сказать.

**Художник.** Но ведь этот случай просто вопиющ!

**Знаток.** Не более и не менее других. Знаешь, одно я усвоил за эти годы – хочешь погубить свою карьеру,

займись переатрибуцией признанных вещей. Хочешь потерять время – ввяжись в споры по поводу вещей, не всеми признанных. Хочешь разочароваться во всем и вся – провозгласи нечто вроде необходимости свежего, непосредственного взгляда, переоценки ценностей и тому подобных революционных потрясений. Узнаешь сам, до какой степени тут все безнадежно!

**Художник.** Не знаю, у меня не было случая чем-либо очароваться или разочароваться в чем-то подобном... Сам-то ты как думаешь?

**Знаток.** Думаю, те, кто приписал эту картину Микеланджело, должно быть, имели на то веские основания. Стоит заметить, таковых большинство, впрочем, и несогласное меньшинство имеет, наверное, свои причины не соглашаться. Вот только избавь меня от необходимости формулировать собственную позицию, дозвошь сохранить нейтралитет!

**Художник.** Наверное, ты все же с большинством?

**Знаток.** Пожалуй... в этом вопросе. У меня безразличие с легким уклоном в сторону согласия... Или выразиться точнее? Ты знаешь, я не большой поклонник этого мастера. Скажу больше – мне неприятен окружающий его столетиями культ. Наверное, этот человек для меня как-то слишком тяжел и мрачен... Кстати, картинка сия не лишена, по крайней мере, некоторого, пускай довольно неуклюжего, юмора – этакая неудачная шутка. Вот, кстати, почему столь многим она кажется недостойной гения. Ведь гении непогрешимы. Верно? Хотя не в ошибках ли – вполне человеческих, земных – проявляется то самое привлекательное, близкое простому зрителю, на что и следовало бы обращать внимание, ибо всякий раз, когда гений спотыкается... он кажется мне немного более живым, ведь я-то знаю, что такое потерпеть неудачу. И ты знаешь. Нет?

**Художник.** Речь не о том... Допустим, это неудача...

**Знаток.** Художник, что называется, сел не в свои сани...

**Художник.** И на этом основана атрибуция!.. Ну уж нет. Тогда можно приписать кому угодно что угодно.

**Знаток.** Ты прав, именно так частенько и бывает. Повторю. Атрибуция – неблагоприятное занятие.

**Художник.** Стало быть, релятивизм?

**Знаток.** Не совсем. Но послушай, у них ведь есть аргументы.

**Художник.** Был бы рад их выслушать. Когда вообще всплыла эта диковина?

**Знаток.** Где-то в минувшем столетии. Сейчас она далеко, за океаном, в уважаемом американском собрании.

**Художник.** О, это, несомненно, добавляет ей авторитет! А нам все равно не суждено увидеть оригинал, что же до копий, то, как известно, они не всегда заслуживают доверия...

**Знаток.** В данном случае, мне кажется, и копия сойдет. Довольно неумело, вяло, бьет на дешевый эффект. Многие, впрочем, найдут сие небезынтересным. Как говорится, вот она, еще одна грань гения... Тут и страшная сказка, и некий гротеск. Смотрите, да ведь это почти сюрреализм – воскликнут иные!

**Художник.** Как пошло...

**Знаток.** Ну да, но по-иному редко бывает... В конце концов, если ты желаешь плыть против течения, твой верный союзник – охочая до дешевых сенсаций пресса. Слушайте все: найден новый Микеланджело! Новый Микеланджело оказался подделкой! Ученый X утверждает: «Нет, эта работа подлинная!» Ученый Y не согласен... Ведь так? Хочешь участвовать в таких баталиях? – как говорится, флаг тебе в руки. Я же постою в стороне...

**Художник.** Но давай забудем на время о публике и прессе. Не кажется ли тебе, что невозможно было бы отыскать нечто более далекое от не любимого тобой Буонарроти, чем такого рода, с позволения сказать, живопись.

**Знаток.** Таково твое мнение, сформированное на основе узкого круга всем известных работ. Но допусти, что великий человек может быть непредсказуем?

**Художник.** О да, ведь он писал по большей части пейзажи и портреты, но потом какой-то злодей все эти

работы уничтожил, дабы не затемнять тот плоский унылый образ, который и стал известен всем нам! Мировая закулиса, не так ли?

**Знаток.** Необязательно. Но что-то ведь могло исчезнуть. Более того, очень многое исчезло – сквозь фильтр веков до нас дошла лишь ничтожная часть наследия великих, да и та не в лучшем состоянии, искаженная временем и реставрацией. Вот если бы ты не знал, что Микеланджело оставил некоторое количество станковых картин, ты бы сказал, что уже сам факт обращения его к такого рода технике сомнителен. А если бы ты не знал, что он писал красками – на мгновение допустим столь чудовищное невежество, ты бы воскликнул: «Как такое возможно?! – Микеланджело и живопись, Микеланджело и цвет!» Можно допустить, что и ты, и все мы чего-то очень важного не знаем, нам недоступна, таким образом, некая часть многомерного мира автора, и редкий шанс заглянуть в этот мир предоставляет нам именно эта его картина.

**Художник.** Ну хорошо, возьмем какой-нибудь столь же далекий от художника образ, например вот этот, и попытаемся внушить себе, что это тоже Микеланджело, ведь гений не повторяется, и только наш убогий взгляд не позволяет воспринять чью-то широту...

**Знаток.** Нет-нет! Допусти на мгновение, что помимо стилистического анализа, который перед такого рода живописью, пожалуй, бессилён, существуют и другие методики установления авторства. Например, исторические свидетельства. Им-то ты веришь?

**Художник.** О чем ты?

**Знаток.** О современниках! Они донесли до нас рассказ про то, как молодой Микеланджело действительно создал вот эту, на первый взгляд, нехарактерную для него картину. Или Вазари для тебя не авторитет? Но кому тогда верить?..

**Художник.** Вазари, кажется, не был у тебя в почете...

**Знаток.** Если речь о том подобии анализа, к которому он порой прибегает, – тут и спорить не о чем, но вот исторические подробности...

**Художник.** Или анекдоты? Топосы? Бродячие сюжеты?

**Знаток.** Не всегда. Ведь он был лично знаком с нашим гением. И от него самого, вероятно, услышал историю, все-таки мало похожую на анекдот. И еще один автор прижизненной биографии Микеланджело этот сюжет почти слово в слово повторяет. Чем не аргумент?

**Художник.** Напомни, о чем речь?

**Знаток.** Ну, во-первых, произведение сие не вполне самостоятельно. Юный художник, можно сказать, лишь раскрасил популярную гравюру – причем Вазари не сразу вспомнил имя создателя исходной картинки (это Мартин Шонгауэр).

**Художник.** О да, такое северное искусство, в духе Босха. Абсолютная противоположность солнечной Италии. И такие ужасы, как истории с привидениями или ожившими мертвецами, должно быть, забавляли соотечественников Буонарроти.

**Знаток.** Так и есть. Вот, кстати, гравюра. Микеланджело дорисовал пейзаж...

**Художник.** Что совсем уж странно, учитывая, сколь далек наш художник от любования природными видами. Обычно он их попросту не замечает! И где же итальянец мог отыскать столь характерно немецкую церковь с тонким длинным шпилем?..

**Знаток.** Знаешь, даже у Рафаэля я видел нечто подобное. Немецкую церковь для фона немецкой же гравюры можно было найти на какой-нибудь другой гравюре. Вообще в прежние времена люди были не столь уж невежественны...

**Художник.** Так что же Вазари сообщает нам о каких-то деталях этой забытой картинке?

**Знаток.** Ну да, он говорит, что для своих демонов Микеланджело специально подыскивал части тел на рыбном рынке. Изучал устройство костей и чешуи! Быть может, это придумано как бы в шутку – такая пародия на серьезные анатомические штудии, которыми наш художник также знаменит.

**Художник.** Но вот что для меня совершенно непонятно – как известно всем нам, все творчество Микеланд-

желело об одном и том же – о человеческом теле. Развигтом, монументальном, могучем, из которого сплетается, словно некий орнамент, композиция его картин. Ничего подобного я здесь, хоть убей, не нахожу!

**Знаток.** Таков сюжет. При всем желании, неоткуда было взяться подходящим телам. Старик-аскет и сборище монстров, мало чем напоминающих людей.

**Художник.** Но если Микеланджело хотел поведать нам историю св. Антония в своей манере, он нашел бы выход! Старик, говоришь? Но вспомни, как в известных работах мастера и младенцы, и люди преклонного возраста демонстрируют одинаково атлетическое телосложение. Так, воскресший Варфоломей в сцене Страшного суда обнаруживает прямо-таки сверхчеловеческую комплекцию, брезгливо отбрасывая собственную старческую кожу.

**Знаток.** Или кожу Микеланджело... А демоны?

**Художник.** Он бы их тоже очеловечил! Вне всякого сомнения, к чему пугать наивного зрителя чешуей или рогами? – Демоны могут иметь вполне человеческий облик. Помимо его же Страшного суда я могу вспомнить картину какого-то венецианского живописца с демонами в лодке...

**Знаток.** Да, но то была бы совсем другая картина.

**Художник.** Почему нет? Вот рисунок, где орел похищает Ганимеда – могучее тело сжимает в железных объятиях еще более могучая птица. И ведь, по сути, это тот же сюжет: некто поднят наверх неведомой силой! Примерно так можно было изобразить и Антония.

**Знаток.** Кстати, упомянутый рисунок ведь не дошел до нас. Впрочем, соглашусь, нет причин усомниться в том, что он был, и был, скорее всего, таким, каким мы знаем его по копии. Все верно, но лишь в том случае, если бы перед художником стояла задача рассказать именно о нападении нечистой силы на монаха. Но цель была иной: представить живописную вариацию на тему модного немца Шонгауэра, а значит, не слишком сильно отдалиться от оригинала!

**Художник.** Чего ради?

**Знаток.** Думаю, мы уже никогда не узнаем. Соглашусь, выбор Микеланджело странен. Тема, конечно, не его. Быть может, дело в возрасте? Это ранняя работа. Ему было лет 12, он еще не обрел себя, не открыл свою манеру, которой затем будет следовать всю жизнь. Если хочешь, это такое детское хулиганство, причем простительное, потому спустя много лет он не постеснялся поведать биографам о своем первом опыте самостоятельного творчества.

**Художник.** О, дивная уловка! Все, что не укладывается в наши привычные (необязательно неверные) представления о том или ином мастере, мы списываем на счет «ранней манеры». С этого-де он начинал. Как известно, далеко не все с первых работ демонстрируют исключительно высокий уровень.

**Знаток.** Да почти никто!.. При этом первые шаги великого в последующем человека, понятно, теряются во тьме. Ведь никто не догадался их документировать, никто попросту не знал, что выйдет из такого начинающего художника, да и сам он чаще всего большого значения первым не всегда удачным опытам не придавал. Конец пути, как правило, известен, а вот начало – загадочно и непостижимо. Его лишь весьма приблизительно можно воссоздать.

**Художник.** Оно, наверное, к тому же банально и скучно. Как вообще все детские рисунки – о них хочется поскорее забыть, когда и в самом деле кто-то начинает, взрослея, себя обретать. Либо становится художником, либо понимает, что художником-то ему и не стать.

**Знаток.** Ну вот. А здесь вопреки всем писанным и неписанным нормам свидетельство о первом опыте дошло. Этот опыт чудесным образом материализовался.

**Художник.** Только перед тем отсутствовал где-то более четырех веков!

**Знаток.** Но так было со многими известными творениями. О них забывали, они на длительное время исчезали, потом – благодаря усилиям исследователей –

обретались вновь. Или ты полагаешь, что за это время их успевали подменить? Что все картины – подделки недавнего времени? И кто после этого сторонник теории заговора?

**Художник.** Уж точно не я! Но почему бы не предположить, что та работа Микеланджело – все-таки, как можно надеяться, несравненно более мастерская, – не подражание немцу, но какое-то вольное переименование – пропала, вместо нее нам предлагают именно жалкое подражание. По существу, оно ведь даже слабее исходной работы – посмотри, какой вялый и нехарактерный вышел Антоний! Его тело повисает мешком. И пейзаж – до чего нелепо это желание заменить нейтральный фон гравюры каким-то дальним видом!

**Знаток.** А рыбы? Зачем наш юный гений ходил смотреть на них, если, в самом деле, как ты полагаешь, собирався предложить вольную интерпретацию?

**Художник.** Так ли это важно? Быть может, он сам забыл, что было на его картине, и спустя много лет просто пошутил, что вот эти странные детали за неимением настоящих бесов ему пришлось искать в рыбной лавке.

**Знаток.** Это немного надуманно... Мне кажется, проще допустить, что всё было так, как свидетельствуют современники. Была гравюра в руках будущего гения, была картина по ее мотивам, решенная близко к тексту, т. е. совсем не по-микеланджеловски – им, но как бы *до него*. И вот находится очень похожая работа – честно скажу, уж не знаю, как там определили ее возраст (с помощью анализа пигментов, что ли?), и когда подтвердилось, что это позднее кватроченто, исчезли последние причины сомневаться в том, что это она. Не еще один шедевр, конечно, а именно курьез. Все сошлось. Возрадуемся! И ничуть сие образу великого мастера не вредит. Тем, кто боготворит Микеланджело, должно хватить чувства юмора порадоваться за такой его детский успех (не совсем безнадежный, даже достойный места в музее) – не паниковать, во всяком случае. Ничего ведь, по сути, не поме-

нялось. Вот когда бы отняли у Микеланджело какой-то признанный шедевр... Да разве такое возможно?

**Художник.** Но нет! Как ты не можешь понять, что приписывание гению абь каких работ вредит ему ничуть не меньше такого узаконенного грабежа, когда некто приходит в музей и с видом знатока советует переписать бумажки, ибо все, что вы наивно полагали подлинным, таковым не является... Нет, Микеланджело, к наследию которого присоединена теперь – хотя бы и со знаком вопроса – эта вещица, уже другой! Что сделать, дабы вернуть прежнего? Воспротивиться такому кощунству!

**Знаток.** Ты явно приписываешь искусствоведению совершенно не свойственное ему значение, влияние, силу! Повторяю, никому неинтересно, что там кому-то приписали или у кого-то отписали. Я говорил о сенсациях, но их безусловное свойство – скоротечность произведенного эффекта. Сегодня в какой-то невообразимой глуши усилиями местных знатоков находят потерянный шедевр и даже приводят неопровержимые свидетельства подлинности, притом, что специалист лишь вяло пожмет плечами, случайно услышав о такой ерунде. Уже завтра о ней забудут. Да и вообще маловероятно, чтобы какой-то шедевр у кого-то сейчас и в самом деле отобрали – я хочу сказать, в наше время такое невозможно. Иное дело, полвека назад. Все пришло в состояние успокоенности. Неважно, хорошо это или плохо; мне-то кажется, скорее хорошо. Отбушевали бури, и можно быть уверенным, что из каталога в каталог ученые мужи станут переписывать одни и те же сведения с очень незначительными вариациями – вроде тех самых знаков вопроса. Шаг влево, шаг вправо. Но лишь шаг!

**Художник.** И это безобразие так и останется за Микеланджело?..

**Знаток.** Ну да. Хотя бы потому, что вопрос, видимо, смущающий тебя: как такое вообще возможно – никого давно не беспокоит. Можно сказать, он в силу неких сложнейших причин ныне табуирован. При-

нимаем как данность, прячем сомнения и, главное, не устраиваем революций! Их и так было много...

**Художник.** Да, я помню, ведь тебя почитали опасным бунтарем, говорили, что пишет он какие-то немислимые тексты, призванные сокрушить все и вся, чтобы затем, на руинах науки...

**Знаток.** Ради Бога, не напоминай мне об этом! Я и сам, как могу, стараюсь о прежних глупостях забыть и недоброжелателей своих, надеюсь, давно успокоил – никаких потрясений не предвидится. Мне все равно, кто автор той или иной картины и что об этом думает тот или та. Мир от этого все равно ни на миллиметр против теперешнего своего положения не сдвинется, а бури в стакане... ну их!

**Художник.** Послушай, есть ведь художники, близкие тебе. Кажется, ты восхищался Леонардо...

**Знаток.** И ты знаешь почему. Ведь он первым разочаровался в *сделанном* произведении, едва-едва, почти против воли, окончил несколько картин, все время и сколь было сил – под прикрытием бесконечного и в общем-то бесполезного эксперимента – сопротивлялся требованиям заказчиков, вообще более разрушал, нежели строил, – при всем своем исключительном даре. Сдается мне, он сильно забежал вперед! В наши дни Леонардо был бы куда счастливее. Хотя и обычнее – теперь таких много, а прежде был один. И не говори ничего про хваленое *non finito* твоего кумира – в сравнении с бесконечной чередой провокаций, из которых состояла жизнь Леонардо (все они на тему «Как же я не хочу быть художником!») – это не более чем поверхностный эффект. Так, легкая шероховатость. Манера, и только!

**Художник.** Ну хорошо, не стану спорить. Но каково тебе сознавать, что в нашем музее висят две картины да Винчи, тогда как весь мир...

**Знаток.** Или почти весь мир подлинной считает лишь одну. Знаю! И отвечу легко, без тени волнения. Мне и это безразлично! Ведь все изощренные аргументы, что я мог бы привести в пользу невозможности

атрибуции Леонардо той, другой Мадонны, не значат для широкой публики ну ровно ничего! Пускай же собираются толпы поочередно у обеих картин. Им так сказали, они поверили. Если в Древнем Риме конь мог быть объявлен императором, то и самую ничтожную подделку можно выдать за шедевр. В этом же случае речь идет о мастерском подражании Леонардо, работе, вполне достойной даже восхищения.

**Художник.** Цинизм?

**Знаток.** Почему? Признание сложившегося положения вещей, которое никто не в силах изменить.

**Художник.** Вижу, ты очень крепко не любишь публику...

**Знаток.** Не понимаю, что ищут эти толпы! Думаю, их притягивает внешний антураж. Когда золоченая рама ничуть не менее притягательна, чем заключенный в нее холст. А высокие потолки, мраморные ступени и эффектный вид из окна заменяют собой и самое подобие понимания того, что как раз картины – это *окна*, но совсем другие. И так важно, что за ними, вот только люди разучились из них выглядывать... Ну и пускай сидят в потемках!

**Художник.** А ты?

**Знаток.** А я ничего так сильно в жизни не желаю, как покинуть наше болото – я разумею науку – и поискать иное применение своим талантам, если таковые у меня, конечно, есть.

**Художник.** В чем же провинились перед тобой необразованные посетители музея?

**Знаток.** Да нет, боюсь, что слишком образованные... В наше время все чересчур образованы. И главное, никто ни в чем не виноват! Но я устал. Так что знаешь, пусть все останется как есть. Да и потом это ведь попросту некрасиво – так мелко мстить музею, в который ты, быть может, еще ребенком ходил. Скажи, разве этично его таким образом грабить?..

**Художник.** Что я слышу! Не тебе ли говорили когда-то, что неэтично спорить с теми, кто старше тебя на сколько-то лет, кто скромнее и, видимо, умнее, у кого нет амбиций...

**Знаток.** Было дело. Но я изменился. Попробуй понять. Еще раз: нет тут никакой иронии, я искренне полагаю, что непатриотично нападать на свой родной музей, даже если находишь его чересчур провинциальным. Он не более провинциален, чем все вокруг, и мы с тобой тоже. Разве нет?

**Художник.** Не стану спорить. Или нет! Бог с ней, с провинциальностью, но упреки в непатриотизме мне слышать странно... Представь себе на мгновение, что Леонардо или Микеланджело для кого-то, быть может, гораздо важнее и этого музея, и родного города, и многого другого. Ради них я готов рискнуть противопоставить себя чуть не всему остальному миру. Так дороги мне эти великие!

**Знаток.** Эх, беда моя, видно, в том, что я, как и ты, слишком долго пребывал в уверенности: нет ничего важнее искусства. Теперь же я задумал дерзкий побег – мне так хочется прийти к тем умным людям, кто справедливо полагает наши страстишки детскими забавами, кто выше художников и искусства. Надеюсь, эти люди еще где-нибудь живы – истинные мудрецы! Мне так хочется прийти к ним и покаяться. Как хотел бы я оказаться одним из тех, кому неинтересны наши мелкие дразги, ибо они задаются вопросами иного порядка. Твоя же беда в том, что ты как раз не в силах понять, что это такое – катастрофическое разочарование во всем, чему посвятил свою жизнь. И вот какой я дам тебе совет: что сражаться с мелкими и слабыми, что тебе наш музей?! Хочешь большего скандала? Отправляйся в Лондон и скажи им, что «Мадонна в гроте» – возмутительный леонардеск, прикрываемый авторитетом крупного музея, да и всей тамошней науки.

**Художник.** Ну это уж слишком!

**Знаток.** Видишь, как ты напуган!

**Художник.** Нет, это просто какая-то глупая шутка, ведь всем известно, что есть две похожие картины...

**Знаток.** И тебя не смущает, что художник с патологически разрушительными наклонностями, не способный и меньшие картины довести до конца, вдруг

отчего-то в точности повторил свою самую большую станковую вещь? Только дополнив ее тем леденящим душу синим тоном, которого нет ни в одном его подлинном творении... Говорю тебе на полном серьезе: вот он, достойный объект для нападков! Но ведь ты не посмеешь...

**Художник.** Но я не пишу ни книг, ни статей. Это твоя работа. У меня могут быть только спонтанные порывы. Тогда я спорю, не соглашаюсь, бываю рассержен... Заниматься всерьез оспариванием авторства не по мне.

**Знаток.** Ну вот, ты и пошел на попятный. Что и требовалось доказать! Ладно, не обижайся, только сам видишь, чем заканчивается всякий бунтарский жест. Пошумели, и хватит.

**Художник.** Полагаю, это ты мог бы повести борьбу за то, чтобы...

**Знаток.** Установить окончательное, стопроцентное, железное авторство для всех спорных случаев? Что за бред! Сплошь и рядом это невозможно. Да, практически никогда невозможно! Лишь наивные верят в некую окончательность, в нашей науке невозможную. Конечно усилия, а вот споры, вернее, склоки не закончатся никогда. Потому, как известно, многим интересен сам процесс... А вопрос ценнее ответа! Только я не хочу идти по такому пути. Я ищу иного. Не знаю, смогу ли найти. Но как хотелось бы вырваться из порочного круга! И мне кажется, выход есть. Надо просто научиться задавать другие вопросы.

<...>



К. де Харлем. Пещера Платона.  
Гравюра Й. Сенредама, 1604

## Необходимые комментарии

Картина «Мучения св. Антония» находится в музее Кимбелла<sup>1</sup> (Форт-Уэрт, штат Техас). Далеко не единодушно она приписывается Микеланджело<sup>2</sup> на основании рассказа, приведенного Вазари. Кстати, русский перевод: «срисовал ее (гравюру. – И. С.) пером <...> и раскрасил»<sup>3</sup> – не вполне точный: когда бы так, и спорить не о чем! Правильнее: «срисовал пером <...> и ее же написал красками», т. е., как положено, начал работу над картиной с *дизеньо*...

<sup>1</sup> <https://www.kimbellart.org/collection-object/torment-saint-anthony>. Дата обращения: 11 июня 2016 г.

<sup>2</sup> Ср.: *L'opera completa di Michelangelo pittore*. Milano, 1966. P. 85.

<sup>3</sup> *Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. М., 2011. Т. 5. С. 242. (Курсив мой – И. С.)

Известен вариант того же рассказа в жизнеописании Буонарроти за авторством А. Кондиви<sup>4</sup>. Причем если в первом издании своего труда Вазари приписал исходное изображение А. Дюреру<sup>5</sup>, Кондиви уже ближе к истине, говоря о некоем Мартине-голландце<sup>6</sup>.

Существует вариант этой картины неизвестного автора, причем более близкий к оригиналу (без пейзажа), датированый 1570–1580 гг. (частное собрание)<sup>7</sup>.

Гравюра Й. Сенредама по утраченной картине К. де Харлема (единственной известной иллюстрации в классическом искусстве метафоры Платона) привлечена одним из исследователей творчества Джорджоне к объяснению значения мотива пещеры (слева) в картине «Три философа»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> *Condivi A. Vita di Michelagnolo Buonarroti. Roma, 1553. P. 3 verso.*

<sup>5</sup> *Vasari G. Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani... Firenze, 1550. Pte. 3. P. 950.*

<sup>6</sup> См.: *Кондиви А. Биография Микель-Анжело Буонарроти. СПб., 1865. С. 13: «Мартын Голландский». Ср. прим. 3, с. 119.*

<sup>7</sup> См.: *Strinati C. Michelangelo e la pittura fiamminga // 1564 / 2014. Michelangelo: Incontrare un artista universale. Roma, 2014. P. 168–175, 241–242.*

<sup>8</sup> См.: *Miller P. I «Tre filosofi» di Giorgione // Giorgione e l'umanesimo veneziano / Civiltà Veneziana. Saggi 27. I. Firenze, 1981. P. 227–247.*

## ГЛАВА I

### Три картины

На данный момент в подписях к трем картинам Государственного Эрмитажа упомянуто имя Джорджоне<sup>1</sup>. Подписи эти не собственноручные, авторские (таковых вообще неизвестно<sup>2</sup>); немногие современные Джорджоне автографы вызывают нескончаемые споры<sup>3</sup>. Речь о табличках, где в одном случае указано: «Школа Джорджоне»<sup>4</sup>, тогда как две другие называют автором самого художника. «Рождество» (или «Святое семейство»), приписываемое ныне школе, еще недавно считалось работой Дж. Романино (разница невелика: Романино ведь тоже принадлежит к этой пресловутой школе!)<sup>5</sup>. В таком качестве это произведение упомянуто лишь дважды в *catalogue raisonné* мастера – последний раз в сравнении с похожей работой (в музее Рейли, США), припи-

<sup>1</sup> Переданная в 1924 г. в Москву «Мадонна в нише» считается копией с картины Тициана (См.: *Маркова В. Э.* Италия: VIII–XVI вв. (Собрание живописи) / ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2002. С. 234–236. № 138). Прежде с ней также связывали имя Джорджоне (ср.: *Justi L.* *Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 273), но к заявленной теме этой работы она отношения не имеет – я пытаюсь охарактеризовать современное положение вещей, а не то, что было или могло быть раньше.

<sup>2</sup> Реставраторы отыскиали, правда, отпечатки пальцев художника в красочном слое эрмитажной «Юдифи» (*Fomicieva T.* *The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine*. Vol. 115. No. 844 (July 1973). P. 419). Вот только, с чьими пальцами их сравнить?

<sup>3</sup> См.: *Anderson J.* *Giorgione: The Painter of «Poetic Brevity»*. Paris; N. Y., 1997. P. 297, 300.

<sup>4</sup> В 2017 г. (т. е. после окончания работы над настоящим текстом) ситуация вновь изменилась. Теперь это Тициан!

<sup>5</sup> См.: *Fomiciova T. D.* *Venetian Painting: Fourteenth to Eighteenth Centuries*. Moscow; Firenze, 1996. #215 (ГЭ 230). P. 279–280.

сываемой Тициану<sup>6</sup>, без воспроизведения. Подлинность «Мадонны»<sup>7</sup> признана примерно половиной ученых; горячим защитником авторства Джорджоне был создатель объемного исследования его творчества Л. Юсти<sup>8</sup>. Наконец, самая знаменитая работа Джорджоне в собрании ГЭ, «Юдифь»<sup>9</sup>, – тот случай, когда авторство художника последние сто лет уже никем не ставится под сомнение. Первые две картины очень близки другим работам Джорджоне, тогда как третья, надо признать, радикально от них отличается.

Как было прежде

How frequently <...> the great masters were confounded with the lesser ones, only those can tell who study the catalogues of the 17th century and trace their contents to modern museums<sup>10</sup>.

Первый каталог Императорского собрания, опубликованный в 1774 г. – спустя два года после прибытия в Петербург коллекции Кроза, к которой принадлежала и «Юдифь», включал пять картин, припи-

<sup>6</sup> «Поклонение младенцу Христу». См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 337. Впервые упомянуто в монографии Т. Пиньятти (1969), который считал эту картину работой Джорджоне и даже находил на холсте подобие подписи художника! (*Ibid.*)

<sup>7</sup> *Fomichova T. D. Venetian Painting. #126 (ГЭ 185)*. P. 171–172. См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 341 – лишь один из многих примеров исследования, в котором отвергается авторство Джорджоне.

<sup>8</sup> *Justi L. Giorgione*. 1908. Berlin, Bd. 1. S. 26 ff.; *Idem. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 273. Здесь и далее с указанием года цитируются два издания Л. Юсти – 1908 и 1936 г.

<sup>9</sup> *Fomichova T. D. Venetian Painting. #127 (ГЭ 95)*. P. 173–175; *Anderson J. Giorgione*. P. 292.

<sup>10</sup> *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*. London, 1871. Vol. 2. P. 121.

сываемых Джорджоне; еще две были внесены туда от руки (в копии, хранящейся в музее).

Практически ни одна из них не может быть сейчас безусловно идентифицирована (каталог не содержит описаний картин, тем более, их репродукций). Что это за «Паломник», «Св. Себастьян», «Женский портрет»<sup>11</sup>? Конечно, «Концерт»<sup>12</sup> мог быть копией картины из дворца Питти, а «Девушка, спасающаяся от преследующего ее человека в доспехах»<sup>13</sup>, напоминает работу Джорджоне, известную по гравюре в знаменитом альбоме Д. Теньерса мл., запечатлевшего брюссельскую коллекцию эрцгерцога Леопольда<sup>14</sup>, а также копии, находившейся в коллекции исследователя творчества художника Г. Гронау. Конечно, «Дева Мария с младенцем Иисусом»<sup>15</sup> могла быть соотнесена с эрмитажной картиной или картиной в ГМИИ («в нише»), но без достаточных на то оснований – работы эти появились в коллекции позже; еще позже в связи с ними было названо имя Джорджоне. И только «Святое семейство в пейзаже»<sup>16</sup>, по всей видимости, соответствует известной картине – наоборот, уже давно не считающейся подлинником Джорджоне! А что же «Юдифь»? Она в те времена признавалась работой Рафаэля и именно в качестве таковой входит в каталог<sup>17</sup>. Спустя тридцать с небольшим лет в альбоме Ф. Лабенского приводится

<sup>11</sup> Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les galeries et dans les cabinets du Palais Impériale de Saint Petersburg. St. Petersburg, 1774. P. 151 (#1816), 175 (#2169), 171 (#2085); два последних названия вписаны от руки.

<sup>12</sup> Ibid. P. 26 (#287).

<sup>13</sup> Ibid. P. 107 (#1248).

<sup>14</sup> *Teniers D., Austriaco I. Theatrum pictorium... Antverpiæ, 1684. Pl. 17. Ср.: Tschmelitsch G. Zorzo gen. Giorgione: Der Genius und sein Bahnkreis. Wien, 1975. S. 261.*

<sup>15</sup> Catalogue des tableaux... P. 69 (#798).

<sup>16</sup> Ibid. P. 69 (#803). Ср. *Fomichova T. D. Venetian Painting. P. 280.*

<sup>17</sup> Catalogue des tableaux... P. 70 (#811).

лишь одна работа Джорджоне (это, впрочем, не каталог; в задачи автора не входила публикация всех картин Эрмитажа) – портрет неизвестного<sup>18</sup>, уже давно обоснованно приписываемый Д. Каприоло<sup>19</sup>. Там же и гравюра с «Юдифи» – творения Рафаэля<sup>20</sup>.

### Проблема авторства «Юдифи»

Как известно, имя Джорджоне в связи с «Юдифью» впервые прозвучало еще около 1729 г. Именно тогда автор текста к альбому гравированных изображений шедевров классического искусства в собраниях Парижа П.-Ж. Мариетт высказал следующее достаточно осторожное мнение:

<...> Сильные краски, живой тон тела и его рельеф, а также пейзаж в глубине (во вкусе и по принципу Джорджоне) привели некоторых знатоков к мысли, что оно не Рафаэля, а Джорджоне<sup>21</sup>.

Что это за «некоторые знатоки», остается неизвестным; скорее всего, Мариетт скромно сформулировал собственное отношение к проблеме атрибу-

<sup>18</sup> Лабенский Ф. И. Эрмитажная галерея, гравированная штрихами с лучших картин оную составляющих... СПб., 1805. Т. 1. С. 97–98.

<sup>19</sup> См.: *Fotichova T. D. Venetian Painting*. P. 118–119 (#78). В прежние времена годом смерти Джорджоне считался 1511, указанный на картине (по последним данным там вообще указан 1512 г.); имя же *Dominicus*, как и изображение косули (ит. *carpiola*), относили к изображенному. Ср.: *Сомов А. Императорский Эрмитаж (Каталог картинной галереи)*. Ч. 1: Итальянская и испанская живопись. СПб., 1901. С. 60 (#89).

<sup>20</sup> См.: Лабенский Ф. И. Эрмитажная галерея. С. 109–110.

<sup>21</sup> Цит. по: *Лингарт Э., де. Императорский Эрмитаж: Приобретения и перевески // Старые годы*. 1910. № 1. С. 17. (Несколько вольный перевод, скажем так... Ср. оригинал: *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans et dans d'autres Cabinets*. Paris, 1729. Т. 1. P. 13.)

ции картины. Его аргументы в дальнейшем станут предметом более внимательного рассмотрения, равно как и превосходная гравюра работы Туанетты Ларше, украшающая альбом. Один вопрос: что мог знать человек начала XVIII в. о Джорджоне? То, что написал о нем Вазари, и еще, что работы этого художника довольно редки<sup>22</sup>. Кроме того, они, наверное, казались более загадочными (даже не в плане сюжетов!), нежели творения мастера из Урбино, не столь чтимого в эпоху рококо...

Приблизительно за сто лет до того картина безоговорочно считалась работой Рафаэля, по крайней мере, 1620 г. называется временем ее первого упоминания – столетие спустя после смерти венецианского художника, равным образом и его урбинского коллеги. Впрочем, существование какой-либо из признанных теперь всеми картин Джорджоне при его жизни не документировано.

Рафаэль?

И в начале XIX столетия традиционная атрибуция не вызывала сомнений. Вот как в ту пору аргументировали принадлежность картины урбинскому мастеру:

*Was unläugbar raphaelisch genannt werden kann, ist die Form des Kopfes und die Haltung des Körpers, in welchen jenes Edle und Harmonische erkannt wird, was nur Raphael seinen Gestalten unnachahmlich ertheilte; auch die gemäßigte Bewegung und das Sinnige in der ganzen Haltung kann dazu gerechnet werden. Die Zeichnung einzelner Theile, namentlich des entkleideten*

<sup>22</sup> См.: *Mason St.* Man findet von diesem Meister ja nur wenige Dinge. (Giorgione und der venezianische Sammelkreis.) // *Giorgione: Mythos und Enigma.* Wien; Milano, 2004. S. 33–39; *Hope Ch.* Giorgiones Fortuna critica // *Ibid.* S. 41–55; *Aikema B.* Giorgione and the Seicento or How a Star Was Born // *Giorgione entmythisiert.* Turnhout, 2008. P. 175–189.

Schenkels rührt dagegen nicht von Raphael her, obgleich auch hier Vieles von späterer Hand verderbt seyn mag<sup>23</sup>.

Позднее эту странную убежденность в принадлежности картины Санти попытаются объяснить следующим образом:

Schon diese einzig dastehende Auffassung<...> konnte nur dem Hirn eines Genies entspringen und diese Erkenntnis war wahrscheinlich einst auch die Ursache, dass das Bild in der Sammlung Crozat, den Namen Raffael's trug<sup>24</sup>.

И далее:

Diese Benennung war allerdings von Formen und *Farbengebung* möglich, denn *das Colorit ist durchaus venezianisch*, goldig warm, ebenso die Landschaft mit dem blauen Bergen und dem Meer in der Ferne und wie man das Oval dieses Kopfes mit den Typen Raffael's verwechseln konnte ist vollends unverständlich <...><sup>25</sup>

Да, к концу столетия эта традиционная атрибуция уже требовала объяснения – и своего рода извинения. Начиналось же все с передачи картины школе художника.

<...> По внимательному исследованию, они (ряд картин. – И. С.) оказались не более как его учеников. Из этого числа особенно замечательна *Юдифь*, в которой рисунок хорош, а голова самой Юдифи даже превосходна, но колорит и светотени хуже, чем обыкновенно у Рафаэля<sup>26</sup>.

Впрочем, еще раньше у этой картины появился новый автор (не Джорджоне).

<sup>23</sup> *Hand F.* Kunst und Alterthum in St. Petersburg. Weimar, 1827. Bd. 1. S. 108. (Курсив мой – И. С.)

<sup>24</sup> *Harck Fr.* Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Bd. 5 (19). S. 424.

<sup>25</sup> *Ibid.* Курсив мой. Совершенно непонятно, в каком смысле противопоставлены здесь *передача цвета* и *колорит*.

<sup>26</sup> *Сомов А.* Картины императорского Эрмитажа. СПб., 1859. С. 30. (Курсив авторский.)

Если отнесение картины к наследию Рафаэля<sup>27</sup> не нуждается в каких-либо контраргументах, так как очевидна его ошибочность, сложнее обстоит дело с тенденцией перевода многих картин в разряд «выдающихся творений мастеров второго ряда», полузабытых, недооцененных, вообще незаслуженно, быть может, в этот второй ряд помещенных. Один из таких художников – Моретто из Брешии (он же Алессандро Бонвичино). Похоже, первым его имя назвал И.-Д. Пассавант, сославшись (по примеру Мариетта) на неких знатоков (видевших картину). Из наследия Рафаэля автор исследования его творчества эту вещь решительно исключает<sup>28</sup>. Однако чаще инициатором переатрибуции называют Г.-Ф. Ваагена, посвятившего капитальный труд художественным собраниям Петербурга. Он-то и представил Моретто в качестве выдающейся, но незаслуженно забытой фигуры (о том, что его картины почти не встречаются, писал еще Пассавант), отметив, что именно Эрмитаж позволяет составить о нем достойное представление<sup>29</sup>. Доныне в музее хранится одна картина художника<sup>30</sup> – «Аллегория Веры»<sup>31</sup>, вполне тициа-

<sup>27</sup> Некий «just a hint of Raphael» находил в этой картине еще в 1930-е гг. Д. Филлипс. Цит. по: *Davidson Reid J. The True Judith // Art Journal. Vol. 28. No. 4 (Summer 1969). P. 381.*

<sup>28</sup> См.: *Passavant J. D. Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Leipzig, 1839. Th. 2. S. 387. # 252b.*

<sup>29</sup> См.: *Waagen G. F. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München, 1864. S. 66 (#112).* Он же определил принадлежность Моретто «Аллегии веры» в Эрмитаже (*Fomichova T. D. Venetian Painting. P. 221*).

<sup>30</sup> Что касается портрета мужчины (определенного как медик А. Везалий) работы Моретто, упоминавшегося в прежних каталогах, то его передали Дж. де Калькару (*Fomichova T. D. Venetian Painting. P. 108. #70. ГЭ 1479*).

<sup>31</sup> *Fomichova T. D. Venetian Painting. P. 221. #167 (ГЭ 20).*

новская, ничуть при том на «Юдифь» не похожая<sup>32</sup>. (Из известных работ брешианского мастера можно вспомнить «Св. Юстину» (Музей истории искусства, Вена), где и композиция в целом, и ветвь дерева над головой стоящей святой отдаленно напоминают эрмитажную картину<sup>33</sup>.) Переатрибуция Ваагена была известна (и принята) в Петербурге, что отражено в каталоге 1863 г.<sup>34</sup>

### Снова Джорджоне

Второй раз предположение касательно авторства мастера из Кастельфранко было высказано (в устной форме) К. Липгартом, по свидетельству его сына, еще в 1866 г.<sup>35</sup>, т. е. во время пребывания в Петербурге Ваагена. Сделано это предположение, как несложно догадаться, не на пустом месте – альбом Мариетта был хорошо известен. Чуть позже к этому мнению присоединился – но уже в опубликованной статье – Д. Пентер<sup>36</sup>. Впрочем, еще раньше, в 1880 г., примечательное событие имело место во французском Шалоне, в доме дяди Ж.-П. Рихтера, который в письме от 29 ноября поведал своему другу, знаменитому знатоку, создателю методики точной атрибуции картин Дж. Морелли, что ему только что удалось найти еще одного Джорджоне<sup>37</sup>. Речь

<sup>32</sup> Ср. такое же мнение в: *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy*. P. 396.

<sup>33</sup> То же прослеживается и в «Сельском концерте».

<sup>34</sup> *Ermitage impérial*. (Catalogue de la galerie des tableaux.) St. Pétersbourg, 1863. P. 28. #112; *Catalogue de la galerie des tableaux*. Vol. 1. Les écoles d'Italie et d'Espagne. St. Pétersbourg, 1869. P. 46. #112. См. также: *Beavington Atkinson J. An Art Tour to Northern Capitals of Europe*. N. Y., 1873. P. 194.

<sup>35</sup> *Липгарт Э., де*. Императорский Эрмитаж // Старые годы. С. 16.

<sup>36</sup> *Penther D. Kritischer Besuch in der Ermitage zu St. Petersburg / Beilage der allgemeinen Kunst-Chronik*. #33. Wien, 1883. S. 34.

<sup>37</sup> См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 292.

шла о той самой гравюре Ларше на стене в одной из комнат дома. По всей видимости, когда-то она была приобретена отдельно от альбома, текст Мариетта к ней не прилагался, и Рихтер, по крайней мере в тот момент, мог о нем не вспомнить. При всех достоинствах гравюры, кажется невероятным, что репродукция такого рода (линейная, черно-белая) могла подтолкнуть кого-то к столь важному открытию.

Копия?

Морелли, впрочем, ответил, что, возможно, речь идет о копии с Джорджоне<sup>38</sup>. Этот ученый муж, хотя и использовал для первых своих публикаций «русский» псевдоним – Иван Лермолев – и легенду о создании книг в своем поместье под Казанью, никогда не бывал в России. Впрочем, его метод, основанный на графических интерпретациях определенных элементов изображенных фигур (преимущественно рук и ушей), контакта с оригиналом по большому счету не требовал<sup>39</sup>. А гравюра даже лучше тогдашних фотографий передавала такого рода особенности. Но как раз *фотография* «Юдифи» убедила его в обратном, однако суждения о неподлинном характере эрмитажной картины еще какое-то время имели вес среди знатоков (Б. Бернсон и Г. Гронау<sup>40</sup>). Л. Вентури принадлежит мысль, что картина совершенно испорчена позднейшей реставрацией и именно по

<sup>38</sup> Ibid. См. Также: *Morelli G. Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien zu München und Dresden.* Leipzig, 1891. S. 286.

<sup>39</sup> Ср. совет Морелли любителям искусства использовать фотографии: *Lermolieff I. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin / ein Kritischer Versuch von.* Leipzig, 1880. S. 188.

<sup>40</sup> См.: *Gronau G. Kritische Studien zu Giorgione // Repertorium für Kunstwissenschaft.* Bd. 15 (31). 1908. S. 424.

этой причине стала неотличима от копии<sup>41</sup>. Странно, но Юсти (как и итальянский исследователь, лично посетивший Эрмитаж) незадолго до того находил состояние картины превосходным<sup>42</sup>...

Наиболее последовательно неоригинальный характер эрмитажной картины отстаивал в эссе, посвященном копиям Джорджоне, Бернсон<sup>43</sup>. При всем том он признавал, что когда бы ему удалось увидеть саму картину, а не фотографию (черно-белую, ретушированную<sup>44</sup>), возможно, он пришел бы к иному выводу (о том, что это *испорченный* оригинал) – наверное, слишком бурные возражения очевидцев заставили его несколько скорректировать свою точку зрения<sup>45</sup>. Тем не менее, хотя...

It would take a poet of the highest order to convey to the full the impression of the St. Petersburg «Judith». Yet regarded as painting, rather than as poetry, I fear it can be nothing but a copy<sup>46</sup>.

По мнению Бернсона, картина написана крайне плохо. Копиисту удалась только голова – что как раз и свойственно подражателям. Лица они, по мнению ученого, всегда копируют тщательнее<sup>47</sup>...

Оригинал?

Бернсон, как и Рихтер<sup>48</sup>, усмотрел в эрмитажной картине сходство с «Мадонной Кастельфранко».

<sup>41</sup> *Venturi L. Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo // l'Arte. 1912. Vol. 15. P. 136.*

<sup>42</sup> См.: *Justi L. Giorgione. 1908. Bd. 2. #9.*

<sup>43</sup> *Berenson B. Certain Copies after Lost Originals by Giorgione // Idem. The Study and Criticism of Italian Art. London, 1901. P. 76–77.*

<sup>44</sup> Умудрился же Бернсон как-то разглядеть, что Юдифь опирается на дерево (*Ibid. P. 76*)!

<sup>45</sup> *Ibid. P. IX. Вступление.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid. P. 76–77.*

<sup>48</sup> См.: *Anderson J. Giorgione. P. 292.*

Кажется, такое сравнение для многих европейских ученых будет оставаться кратчайшим путем к эрмитажному полотну<sup>49</sup>, ведь даже те из них, кто сподобился посетить Петербург, почти наверняка побывали сначала на родине художника.

Убедить А. И. Сомова удалось только по предъявлению ему *фотографии* с Мадонны в Кастельфранко, на которой изображена та же модель и где столько сходства в пейзаже, в складках, словом, во всем<sup>50</sup>.

Но также, наверное, и с другими работами Джорджоне, хранящимися в не столь экзотических местах.

Auf Einzelheiten einzugehen ist gar nicht nöthig; man vergleicht nur das Petersburger Bild mit der Feuerprobe des Moses in den Uffizien<...> mit der Madonna in Castelfranco und der Madonna mit den Heiligen Antonius und Rochus in Madrid und ich glaube kaum, dass irgendwer daran zweifeln wird, in der Judith ein Werk desselben Meisters vor sich zu haben<sup>51</sup>.

Или так:

Le proporzioni del corpo sono le stesse della Venere di Dresda <...><sup>52</sup>. Il tipo del volto è identico a quello della Madonna di Castelfranco<sup>53</sup>.

Следует замечательная оговорка, к которой нам еще представится случай вернуться:

Troppo identico per essere di Giorgione, dicono alcuni <...><sup>54</sup>

<sup>49</sup> Anderson J. Mito e realtà di Giorgione // Giorgione e l'umanesimo veneziano. II. P. 618.

<sup>50</sup> *Лунгарт Э., де.* Императорский Эрмитаж // Старые годы. С. 17. (Курсив мой. – И. С.)

<sup>51</sup> Harck Fr. Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 424. Ср.: Baldass L., Heinz G. Giorgione. Wien; München, 1964. S. 14.

<sup>52</sup> О том же: Cook H. Giorgione. London, 1900. P. 37; Hermanin F. Il mito di Giorgione. Spoleto, 1933. P. 110; Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 1. S. 209.

<sup>53</sup> Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. Milano, 1913. P. 35–36.

<sup>54</sup> Ibid.

И тем не менее, автор продолжает:

La mano sinistra della Giuditta è uguale a quella della Venere. Il groviglio delle pieghe, nervoso tanto da apparire facilmente duro se non lo salvasse la magistrale morbidezza del pennello, si ritrova nella Madonna di Castelfranco e nella Venere di Dresda. E il contrasto fra tale groviglio e la semplicità delle pieghe sul busto, pure si ritrova nella Madonna di Castelfranco<sup>55</sup>.

Наконец, уместно вспомнить наиболее достоверное в наследии Джорджоне – практически утраченные фрески Немецкого подворья в Венеции.

La gravure faite par Zanetti d'après une figure de femme nue peinte à fresque par Giorgione, sur le Fondaco dei Tedeschi permet de reconnaître le modèle même de la Judith. Sa taille est à peine creusée au-dessus de la hanche et la ligne de ses épaules est exactement bombée comme sur la toile de l'Ermitage. Les femmes du Concert champêtre sont à peu près construites de la même manière<sup>56</sup>.

(Все вышесказанное было бы верно и в отношении качественной копии...)

Следовательно, искусствоведы дружно признают эрмитажную картину близкой Джорджоне, никоим образом не соглашаясь с мыслью, высказанной мною в начале главы, будто бы та от прочих его работ решительным образом отлична.

Гронау со временем изменил свое мнение:

Während aber mehrere Forscher, denen Autopsie fehlt, es wegen gewisser Schwäche der Zeichnung als Kopie eines Originals von Giorgione angesehen wissen wollen, haben alle, die das Bild selbst kennen, solchen Zweifel bestimmt abgewiesen<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> *Dreyfous G.* Giorgione. Paris, 1914. P. 56–57.

<sup>57</sup> *Gronau G.* Giorgione /Altmeister der Kunst. 1. Berlin, 1911. S. 7. (#7). Видел ли ее Гронау сам? Ср.: “It is possible, seeing only the photographic reproduction, to doubt”. (*Phillips C.* The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. Vol. 169. No. 515. (Oct., 1899.) P. 466.)

Ибо...

<...> Vor dem Bilde selbst kann man nicht einen Moment an Kopie denken<...><sup>58</sup>

Картина содержит...

Wonderful touches, which the imitative Giorgionesque painter would not have thought of<...><sup>59</sup>

Итак, в каталоге 1891 г. картина значится уже под именем Джорджоне<sup>60</sup> (точнее, под фамилией Барбарелли, упоминание которой можно встретить и в наши дни). Там же заявлено, что сравнение этой работы с другими произведениями Моретто не обнаружилось никакого сходства (проводилось ли и в самом деле такое сравнение?), напротив, «Мадонна Кастельфранко» его, безусловно, демонстрирует.

Кариани? Катена?

И все же еще какое-то время сомнения в авторстве Джорджоне относительно эрмитажной картины можно было услышать из уст европейских специалистов.

В 1903 г. В. Шмидт сформулировал свое отношение к известным работам Джорджоне<sup>61</sup>, предложив новую атрибуцию для некоторых из них. Можно заметить, что за счет творений, отписанных у Джорджоне, автор пытается повысить статус иных мастеров, в частности (конечно, тоже недооцененного!) Кариани<sup>62</sup>. Ему и достается «Юдифь» (впро-

<sup>58</sup> *Justi L.* Giorgione. 1908. Bd. 1. S. 113.

<sup>59</sup> *Phillips C.* The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 467.

<sup>60</sup> Ermitage impérial (Catalogue de la galerie des tableaux). St. Pétersbourg, 1891. P. 20–21.

<sup>61</sup> *Schmidt W.* Giorgione und Correggio // (Helbings) Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft. 1903. (Jg. 3.) Hf. 1. S. 3.

<sup>62</sup> Ср.: «<...> Giovanni Cariani, Schüler des Palma Vecchio und heute einer der beliebtesten Ersatznamen bei Werken verschiedener

чем, автор осторожен, ибо признается, что не видел оригинала). Заодно Шмидт приводит близкий – как кажется ему – пример изображения фигуры в пейзаже, известный по гравюре П.-Фр. Моли с картины (?) загадочного ПИ. (Об этом далее.) Шмидт полагает, что речь может идти о Тициане, но не делает даже намека на принадлежность ему эрмитажной картины – лишь отмечает сходство<sup>63</sup>.

Спустя несколько лет тот же автор называет создателем «Юдифи» В. Катену<sup>64</sup>. Складывается впечатление, что он и ранее мог иметь в виду этого художника, имя которого гораздо чаще, чем Кариани – и не без оснований, называется рядом с именем Джорджоне.

Кажется, сторонником атрибуции картины Катене был и Э. Якобсен<sup>65</sup>.

*Сколько еще подобных предложений (зачастую сделанных походя, невзначай) таят публикации былых времен?*

В 1912 г. с аналогичной идеей в словаре Тима-Бекера – авторитетнейшем источнике информации о мастерах искусства прошлого – выступил автор статьи, посвященной Катене, – Д. фон Хадельн<sup>66</sup> (в своей более ранней статье об этом живописце<sup>67</sup> он эрмитажную картину не упомянул). Этот автор тоже

Art, welche man nicht mehr dem Giorgione beizulegen wagt <...>»  
*Burckhardt J.* Das Porträt in der Malerei // *Burckhardt J.* Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898. S. 239.

<sup>63</sup> *Schmidt W.* Giorgione und Correggio // (Helbings) Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft. S. 3.

<sup>64</sup> *Schmidt W.* Zur Kenntnis Giorgiones // Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 15 (31). 1908. S. 117.

<sup>65</sup> См.: *Boehn M., v.* Giorgione und Palma Vecchio / Künstlermonographien. 94. Bielefeld; Leipzig, 1908. S. 68.

<sup>66</sup> *Hadeln von [D., Frh.].* Catena, Vincenzo di Biagio // Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (Thieme-Becker). Bd. 6 (Carlini-Cioci). Leipzig, 1912. S. 183.

<sup>67</sup> *Idem.* Die Werke Vincenzo Catenas // Monatshefte für Kunstwissenschaft. Bd. 1. No. 12 (1908). S. 1080–1091.

предельно краток – без каких-либо аргументов отмечает ошибочность отнесения картины к наследию Джорджоне, тем и ограничивается. Интересно, что спустя девять лет, когда дело дошло до тома со статьей о мастере из Кастельфранко, «Юдифь» Джорджоне уже вернули и о мнении фон Хадельна даже не вспомнили<sup>68</sup>. Много позже по этому поводу высказался автор монографии о Катене:

<...> Comparison of Catena's picture («Юдифь» в собрании Кверини-Стампальи в Венеции, о которой еще пойдет речь. – И. С.) with the full length by Giorgione in the Hermitage emphasizes the gulf between even the most advanced work of Catena and the autograph work of Giorgione. The attribution of the Hermitage picture to Catena, accepted by von Hadeln, stands as a warning of the danger of basing attribution on the study of photographs alone<sup>69</sup>.

С последним утверждением не поспоришь! Вот только интересно, видел ли автор эрмитажную картину в оригинале? Как мы узнаем далее, в 1935 г. у него была такая возможность<sup>70</sup>. Не будем забывать, что если в XIX в. петербургское собрание живописи казалось чем-то безумно далеким относительно основных маршрутов любителей старинного искусства (американские музеи и университеты еще не обладали какой-либо привлекательностью для жителей Старого света), то после 1917 г. поездки сюда стали крайне затруднительны уже по иным причинам. Европейцы надолго расстались с мыслью увидеть тот или иной шедевр Эрмитажа в оригинале. Исключение – редкие выставки.

<sup>68</sup> См.: Gronau G. Giorgione // Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler. Bd. 14. (Giddens-Gress). Leipzig, 1921. S. 87.

<sup>69</sup> Robertson G. Vincenzo Catena. Edinburgh, 1954. P. 36. О том же: Marle R., van. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. XVIII. The Hague, 1936. P. 400.

<sup>70</sup> Тогда ее, в частности, последний раз в жизни видел Л. Юсти (Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 399).

Так или иначе, но после 1912 г. явных сомнений в авторстве Джорджоне относительно «Юдифи» уже никто не высказывал. Последняя встреча европейцев с картиной произошла в 1935 г. на выставке итальянского искусства в Пти-Пале (Париж), одном из самых амбициозных мероприятий в истории экспонирования классического искусства<sup>71</sup>. Эрмитаж, кстати, помимо этой картины, был представлен Мадоннами Леонардо. Но с тех пор справедливо утверждение, что...

Dall'Ermitage, la *Giuditta* non va in *tournée*. Può e potrà essere ammirata esclusivamente a San Pietroburgo. Non partecipa a mostre. Lo escludono la delicatezza dello stato di conservazione e la fragilità <...><sup>72</sup>

За исключением двух поездок в Москву<sup>73</sup> (1962, 1977). Появление двадцатью годами позже на выставке Джорджоне в Венеции<sup>74</sup> эрмитажной «Мадонны» произвело изрядную сенсацию<sup>75</sup> – ведь ее тоже уже давно никто не видел. Картина приехала с опозданием – по всей видимости, переговоры о ее экспонировании затянулись.

*Кто и когда напишет историю этих выставок, уделив внимание политической составляющей вопроса?*

Осторожные сомнения, высказанные в ходе лекций, посвященных венецианской живописи, кото-

<sup>71</sup> См.: Exposition de l'art italien: De Cimabue a Tiepolo. Paris, 1935. P. 86. #191.

<sup>72</sup> *Lauber R.* La vendita sconvolse il mondo: Da Parigi al Ermitage i capolavori veneti di Crozat // *Venezialtrove*. Venezia, 2008. P. 125. Курсив авторский. (Разве в 1935 г. состояние картины было лучше?)

<sup>73</sup> См.: *Fomichova T. D.* Venetian Painting. P. 175.

<sup>74</sup> См.: *Giorgione e i giorgioneschi* (Catalogo della mostra. Venezia, 1955. P. 288 (#138).

<sup>75</sup> См.: *L'opera completa di Giorgione*. Milano, 1968. #10. P. 89.

рые В. Воррингер читал в 1934 г. в Кенигсберге, достойны упоминания в связи с исключительностью фигуры этого ученого (впрочем, от изучения творчества Джорджоне далекого). Приведу их – замечательна форма, в которую эти сомнения облечены.

Eine Tafel der Petersburger Eremitage die schon viele Zuschreibungen über sich hat ergehen lassen müssen. Jahrhundertlang hat sie bei ihrer Wanderung durch die verschiedenen europaeischen Galerien die Bezeichnung Raffael getragen, dann wurde der Brescianer Morretto vorgeschlagen, aber seit geraumer Zeit hat man sich stilkritisch dahin geeinigt, in ihr ein Frühwerk Giorgiones zu sehen. Ich *überwinde ganz leise gefühlsmässige Widerstände, für die ich keine konkrete Motivierung beibringen kann*, und stelle mich auf den Boden dieser Zuschreibung<sup>76</sup>.

Наконец, некоторое несогласие с безоговорочным сближением эрмитажной картины с «Мадонной Кастельфранко» (на этом сближении, напомню, основывалась атрибуция) можно обнаружить в сравнительно недавно опубликованной статье<sup>77</sup>. Но подобные возражения тонут в слаженном хоре специалистов, поддерживающих безоговорочно авторство художника.

## Реставрация

По времени установление всеобщего согласия совпадает с одним из важнейших событий в истории полотна – его реставрацией в 1968–1971 гг.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Worringer W. Venetianische Malerei // Vorlesungen und Vorträge aus dem handschriftlichen Nachlaß. CD-Beilage zu: Idem. Schriften. München, 2004. Konvolut 26.2276. (Курсив мой. – И. С.)

<sup>77</sup> См.: Hope Ch. Giorgiones Fortuna critica // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 43.

<sup>78</sup> Повествующая об этой реставрации англоязычная статья (Fomicieva T. The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine) была переведена

Эта реставрация стала бы бóльшим событием, получи ведущие западные специалисты возможность осмотреть произведение непосредственно до и после нее. Поясню свою мысль: я вовсе не ставлю под сомнение высочайшую компетентность эрмитажных реставраторов, т. е. не хочу сказать, что тогда, в 1970-е, они нуждались в каком-то особом *стороннем* контроле. Но, очевидно, иностранные специалисты упустили возможность сравнить нынешний вид картины с прежним, привычным для всех. Единственный, кто заметил существенные изменения в картине, – Я. Белостоцкий<sup>79</sup> – скорее всего, он такое право получил (т. е. судил не по фотографиям).

Дадим, однако, слово представителю музея.

The removal of the yellow varnish completely changed the whole colour scheme of the picture. Instead of that warm, golden glow to which we were all accustomed, colours became cooler, colour contrasts stronger. The picture became more decorative, the *silhouette* of the figure much sharper, the space much deeper. The picture began to look archaic, with different colour schemes based on the juxtaposition of the warm green of the grass with the cool red tones of the draperies, the cool blue landscape with the warm brown tones of the tree. At the same time there emerged features which are exceptional for the art of the sixteenth century: the deviation from local colour, causing the picture to acquire a surprising wealth and variety of nuances, changing in the light from light-rose to dark red. One begins to sense the atmospheric effects; we have the blue background landscape. Giorgione was thus beginning to overcome

на итальянский (Fomiciova T. Storia della «Giuditta» e del suo restauro // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 257–268). См. также: Малова А. М. Реставрация картины Джорджоне «Юдифь» // Художественное наследие: Хранение. Исследование. Реставрация. 6 (36). 1980. С. 117–121.

<sup>79</sup> См. Bialostocki J. La gamba sinistra della Giuditta: Il quadro di Giorgione nella storia del tema // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 196 f.

the discrepancy in fifteenth-century painting between a human being and the space surrounding him. Judith is not standing against a landscape background, she is in the landscape, with flowers at her feet, the mighty trunk of a tree emphasising the tenderness as well as the strength of her body <...><sup>80</sup>

Что ж, если в начале XX в. очередной каталог включал как нечто само собой разумеющееся упоминание «желтой с красным одежды»<sup>81</sup>, а к середине века и западным специалистам уже была доступна цветная репродукция, современный посетитель музея ничего желтого в картине скорее всего не обнаружит. О том, куда же делось это, столь важное свойство, у нас еще будет случай поговорить. Поставлю вопрос иначе: куда исчез типично венецианский (и джорджониевский!) характер колористического решения картины, и что вследствие этого должно было измениться в атрибуции? Фомичева таким вопросом не задается, и Белостоцкий осторожен.

Как я уже говорил, прежде сохранность картины – в отличие, скажем, от эрмитажной «Мадонны»<sup>82</sup> – многими считалась весьма высокой<sup>83</sup>. Предполагал ли кто-нибудь, что новый ее вид мог решительно отличаться от состояния до реставрации? Но если теперь «Юдифь» столь мало похожа на другую картину художника в собрании Эрмитажа, за-

<sup>80</sup> *Fomicieva T. The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine. P. 419.* (Курсив авторский.) Кто еще назвал бы эти красные оттенки *холодными*?

<sup>81</sup> Императорский Эрмитаж (Каталог картинной галереи). Ч. 1: Итальянская и испанская живопись. СПб., 1912. С. 86. #112. Ср.: «The drapery <...> is of that pale red, with yellowish highlights, which is found again in early Titians» (*Phillips C. The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 466–467.*) Юсти увидел еще и «die gelben und blauen Streifen des Himmels» (*Justi L. Giorgione. 1908. Bd. 1. S. 114.*)

<sup>82</sup> См.: *Anderson J. Giorgione. P. 341.*

<sup>83</sup> См.: *Justi L. Giorgione. 1908. Bd. 2. #9.*

думаемся, что изменится, если и та будет подвергнута столь же тщательной реставрации?

Вопрос о первоначальных размерах картины

В статье Фомичевой поднимается важная проблема, никем другим подробно не рассматриваемая, впрочем, напрямую с реставрацией не связанная<sup>84</sup>. Дело в том, что в прошлом картина имела несколько иные размеры, что лучше всего можно видеть по гравюре Ларше. Вопрос этот, как мне кажется, до конца отнюдь не прояснен. Стоит обратиться к нему именно здесь.

Итак, между 1838 и 1863 гг.<sup>85</sup> картину сузили с 85 до 68 см. Якобы еще в начале XIX в. хранитель Лабенский сообщил об обнаружении по краям картины фрагментов, писанных чужой (т. е. не *Рафаэля*) рукой, правда, без каких-либо аргументов, но тогда до сужения дело не дошло<sup>86</sup>. Понять, на чем мог основываться этот вывод, мы уже никогда не сможем,

<sup>84</sup> *Fomicieva T. The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine. P. 417–418.* Впервые опубликовано: *Фомичева Т. Д. О подлинных размерах картины Джорджоне «Юдифь» // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1956. Вып. 10. С. 19–20.*

<sup>85</sup> Фомичева судит по данным каталогов за эти годы. Боюсь, однако, что ей не удастся вразумительно объяснить (См. *Fomicieva T. The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine. P. 418*), отчего в каталоге 1838 г. (*Livret de la galerie impériale de l'Ermitage de Saint-Petersbourg. St. Pétersbourg, 1838. P. 71. #35*), где указаны прежние размеры картины, также сообщается, что ее уже перевели с дерева на холст, тогда как, по архивным данным, это случилось не ранее 1893 г. Неужели составители каталога не могли отличить деревянную основу от холста? Принципиальный вопрос в том, совпало ли удаление «лишних» частей с переводом с дерева на холст или нет.

<sup>86</sup> См.: *Fomicieva T. The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine. P. 418.*

прежде всего в силу изменения основы картины. Логично предположить, что наставленные части были выполнены на *новых* кусках дерева, что и заметил хранитель. Но ведь прямо он об этом не сказал...

Фомичева, сколь можно судить по ее тексту, полагает, что Лабенский и те, кто впоследствии это пожелание исполнил, имели веские аргументы в пользу сокращения размеров картины; напротив, не правы те, кто сожалеет о случившемся. Возможно, Фомичева была настроена так и до проведения специальных разысканий. В таком случае ей просто нужно было доказать, что картину наставил кто-то из прежних владельцев, скорее всего именно Кроза. Зачем он это сделал? Вероятно, чтобы подогнать ее к какой-то иной вещи, вместе с ней образовывавшей пару в убранстве некоего давно утраченного и не поддающегося реконструкции интерьера.

*Как часто в прежние времена картины с такой целью именно увеличивали, а не уменьшали?*

(Второе предположить логичнее, ведь уменьшение – чисто механическая процедура, не требующая привлечения художника, призванного образовавшиеся пустоты чем-то заполнить<sup>87</sup>.)

Для подтверждения своей версии Фомичева противопоставила гравюре Ларше более ранние изображения, датированные XVII в.<sup>88</sup> Интересно, что оба они созданы в Нидерландах – это рисунок Я. де Биссхопа и гравюра неизвестного L. Sa.<sup>89</sup>, из-

<sup>87</sup> Кажется, известен один такой пример как раз из истории коллекции Кроза. См.: *Lauber R. La vendita sconvolta il mondo // Veneziaaltrove. P. 120.*

<sup>88</sup> Впервые такое сопоставление было предложено еще в начале XX в. в статье Липгарта (речь о гравюре, не рисунке). См.: *Lipgart Э., де. Императорский Эрмитаж // Старые годы. С. 14.* См. также: *Weiner P. Notizie di Rossia // l'Arte. Vol. 13. 1910. P. 145–146.*

<sup>89</sup> Курьезный факт: при иллюстрировании итальянской версии статьи эта гравюра была отчего-то заметно урезана с обеих сто-

данная А. Блотелингом. (Точное время, тем более обстоятельства создания обеих копий неизвестны, речь может идти о второй половине XVII в.) Самое поразительное, что те же авторы (Биссхоп и Блотелинг) примерно тогда же воздали должное и другому произведению, связанному с именем Джорджоне, – «Сельскому концерту»<sup>90</sup> (Лувр). Конечно, для них обоих авторство мастера из Кастельфранко во втором случае было бесспорным, тогда как «Юдифь» они столь же уверенно полагали работой Рафаэля. Все равно, совпадение небезынтересно<sup>91</sup>.

### Сравнение репродукций

По мнению Фомичевой, сопоставление существующей картины с этими двумя ранними копиями убедительно подтверждает факт увеличения размеров «Юдифи» в начале XVIII в. Дополнительным доказательством служит набросок (впрочем, чересчур условный), сделанный в 1771 г. Г. де Сент-Обеном. Этот художник якобы знал о сравнительно недавнем увеличении размеров картины и своим произведением хотел показать, какой картина была изначально<sup>92</sup>.

рон (См.: *Fomiciova T. Storia della «Giuditta» e del suo restauro // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 270. Fig. 76.*), чего в английской версии (*Fomiciova T. The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine. P. 421. Fig. 3*) нет.  
<sup>90</sup> См.: *Haskell Fr. Giorgione's Concert Champêtre and Its Admirers // Journal of the Royal Society of Arts. Vol. 119. No. 5180 (July 1971). P. 543–555.*

<sup>91</sup> Картина «Сельский концерт» находилась в ту пору уже в Париже; авторы репродукций там, судя по всему, не бывали (*Ibid.* P. 547.). При этом созданные ими изображения столь заметно отличаются от картины в Лувре, что допустимо предположить, что у них перед глазами была иная версия (*Ibid.*).

<sup>92</sup> Составители каталога парижской выставки 1935 г. усмотрели в факте существования такого наброска доказательство того, что сокращение имело место уже в XVIII в. (*Exposition de l'art italien: De Cimabue a Tiepolo. P. 86*), что, конечно, неверно (см. далее).

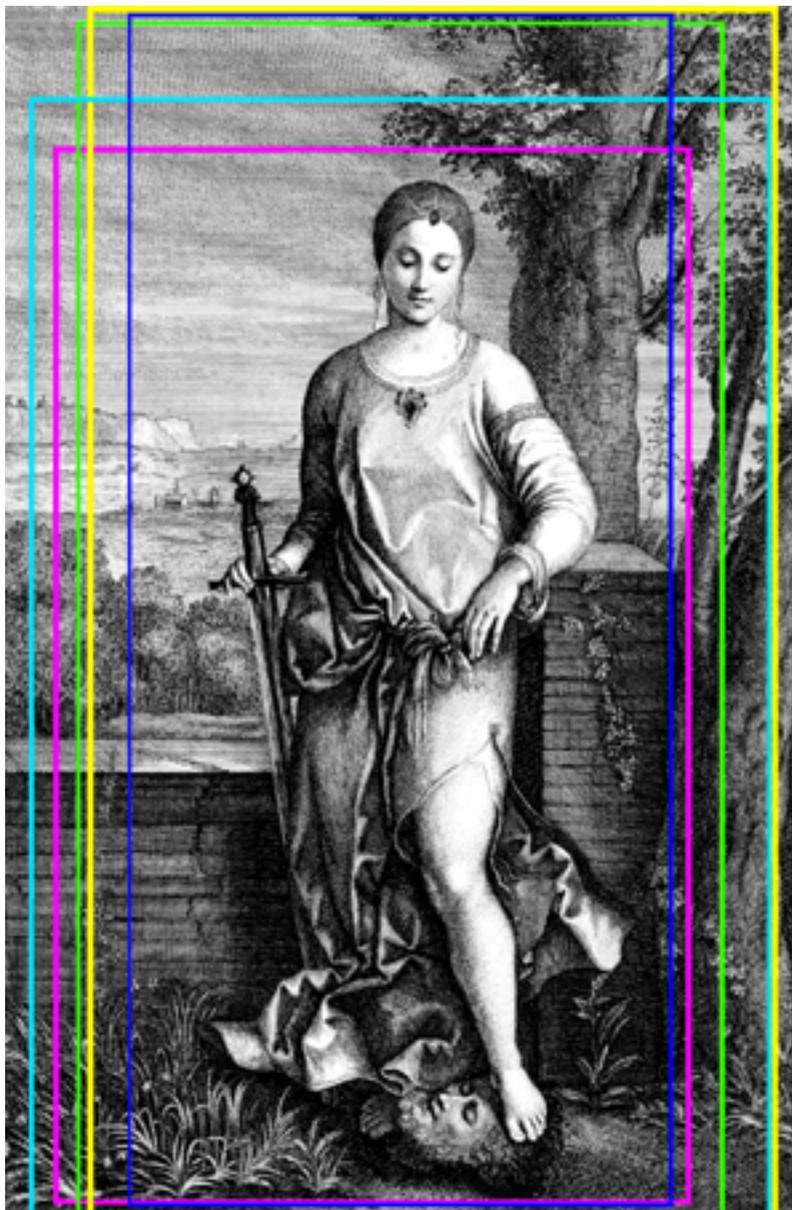
Мне кажется, стоит заново провести тщательное сравнение этих вариантов<sup>93</sup>, дабы понять, что именно они дают пониманию истории ее трансформаций. За основу приводимой здесь схемы взята гравюра Ларше, данная в отражении. Отмечу, кстати, что все другие изображения отражать не пришлось, ибо они показывают картину не в отражении, что для гравюры-репродукции, на мой взгляд, довольно странно.

*Насколько часто гравированные копии делали с двойным отражением, дабы приблизить их к исходному оригиналу?*

В качестве примера более позднего изображения я взял гравюру из альбома Лабенского (авторство некоего Сандерса) – первую репродукцию картины по прибытию ее в Россию.

Самый простой вывод: границы выбранных для сравнения репродукций нигде не совпадают – ни между собой, ни с картиной в ее теперешнем виде. Гравюра L. Sa. с правой стороны картину немного превосходит в размерах, тогда как слева расхождение гораздо сильнее. Но, судя по тому, как сильно картина была обрезана этим автором *сверху*, можно заключить, что его несколько не интересовала точность воспроизведения работы (как полагали

<sup>93</sup> Причудливый поясной вариант «Юдифи», созданный самим Блотелингом (Abraham Blooteling (Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter) /Beschr. v. J. E. Wessely. (Archiv für die zeichn. Künste. XIII. Jhrg.). Leipzig, 1867. S. 68. Nr. 53.), к которому мы еще обратимся, здесь во внимание не принимался. Упоминаемую несколько раз (например, в Cook H. Giorgione. P. 136) первую гравированную копию картины работы якобы Н. Н. Quit(t)er 1620 г. (т. е. в год рождения Х. Квиттера!) мне найти не удалось. Не то же ли самое это изображение – конечно, более позднего времени? Ср.: [Heineken C. H. v.] Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Th. 2. Leipzig, 1769. S. 385; Nagler G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon. Bd. 12. München, 1843. S. 178.



Гравюра Т. Ларше (ок. 1729 г.) (в отражении) с наложенными на нее границами других репродукций картины



 гравюра L. Sa, изданная А. Блотелингом (ок. 1650 г.)

 рисунок Я. де Биссхопа (1660-е гг.)

 приблизительные границы наброска Г. де Сент-Обена (1771 г.)

 гравюра из альбома Ф. Лабенского (1805 г.)

 современное состояние

тогда) Рафаэля. Рамка ставилась произвольно, без учета того, сколь важно для классического искусства установление тонких отношений между фигурой и фоном. Безымянный автор, как, вероятно, и многие другие, обрезал края, дабы просто *приблизить* фигуру. Периферия изображения ему казалась чем-то малоинтересным, хотя бы потому, что в отношении разного рода мелких подробностей почти никто не стремился к особой точности – никто такой точности от гравированной репродукции и не ждал (вновь отметим, однако, исключительное качество работы Ларше).

Что ж, если безоговорочно верить гравюре L. Sa., следовало бы удалить еще и отмеченную *верхнюю часть* картины<sup>94</sup>! Де Биссхоп ее как раз пощадил, а кроме того, добавил фрагмент внизу (на моей схеме соответствующая рамка выходит за пределы как гравюры Ларше, так и картины в современном ее состоянии) – примерно так же, как затем Сент-Обен и Лабенский. Граница его рисунка заметно смещена против гравюры L. Sa. вправо.

Что до Сент-Обена, здесь имеет место обман зрения – набросок кажется довольно узким (на что и указала Фомичева), но наложение очертаний на гравюру Ларше обнаруживает поразительное свойство (правильно говорить о *приблизительности* границ, ибо они-то показаны весьма нечетко; иное дело фигура, от которой я в своих сопоставлениях и отталкивался). Рамка здесь попросту сдвинута еще сильнее вправо, приближаясь к границе в варианте Ларше, слева же, наоборот, – к современному состоянию (все равно до него довольно далеко).

Наконец, вариант из альбома Лабенского близок к варианту Ларше, но явно не щадит «лишние» подробности сверху.

<sup>94</sup> См.: Фомичева Т. Д. О подлинных размерах картины Джорджоне «Юдифь» // Сообщения Государственного Эрмитажа. С. 19.

Итак, ни одна из доступных старинных репродукций не дает оснований судить об изначальных или последующих размерах подлинника, ибо их авторы очень вольно обходились с установлением внешних границ. Менее всего они, конечно, заботились об удобстве будущих исследователей, перед которыми мог встать вопрос о трансформации размеров подлинной картины. То, что во всех рассмотренных вариантах она оказывается уже, нежели у Ларше, тоже ни о чем не говорит. Разве лишь об отсутствии интереса к изображенному по краям – его легко приносили в жертву. Сандерс (в альбоме Лабенского) более других щадит левый край, Сент-Обен (впрочем, наиболее безразличный к деталям) – правый.

Иной вопрос, насколько детали, заполнявшие удаленные в XIX в. края, соответствовали стилистике центральной части картины (в упомянутом архивном документе Лабенский высказывал в этом сомнения), но определить это по графическим копиям я не берусь. И кто взялся бы?

Категоричности Фомичевой могу противопоставить более осторожный подход, ибо приведенные ею доказательства меня не убедили.

Интересно, что в то время как ее точка зрения безоговорочно (и без *перепроверки*) была воспринята современной наукой<sup>95</sup>, ученые словно выдохнули с облегчением: оказывается, ничто не потеряно, картина и должна быть таких размеров, какой мы ее знаем! – единственный несогласный – Г. Чмелич предложил довольно замысловатое объяснение сложившемуся положению вещей<sup>96</sup>. Исходил он при этом из *принципиальной невозможности* такого формата для эпохи Джорджоне.

*Так ли это?*

<sup>95</sup> См.: Anderson J. Giorgione. P. 292.

<sup>96</sup> См.: Tschmelitsch G. Zorzo gen. Giorgione. S. 107–108.

По мнению Чмелича, суженная в эпоху маньеризма, картина была затем наставлена до *правильных* размеров в начале XVIII столетия кем-то, кто, видимо, придерживался схожих с современным автором взглядов на типичный формат картин Высокого Возрождения, но затем невежество вновь взяло верх и «Юдифи» вернули размеры конца XVI в. По всей видимости, исследователь задолго до знакомства со статьей Фомичевой сформулировал собственное отношение к теперешнему формату и был вынужден прибегнуть к такому неправдоподобному объяснению, только бы ничего в своих взглядах по существу не менять.

Наконец, совсем непонятна ссылка Фомичевой на факт обнаружения в прежней основе картины (доске) следов от засова, упомянутый Мариеттом<sup>97</sup>. Она полагает, что этим и объясним необычно узкий формат картины – та должна была служить если не створкой алтаря (см. далее), то дверцей шкафа...

*Кто знает, как выглядели типичные дверцы шкафов начала XVI в. и их засовы?*

Мне кажется, если засов или замок там вправду был, он скорее всего находился с *края* картины-дверцы. Этот-то край и удалили в XIX в. ... Уместен вопрос: если картину надставили для Кроза, почему на ее новой части поместили вставку, интерпретированную затем как след от удаленного крепежа дверцы? Если же вставка находилась не с краю, Мариетту следовало бы пояснить: прежде картина была уже, что и было видно по этой детали. Разумеется, никаких следов того засова в картине теперь нет.

Итак, пожалуй, единственным аргументом в пользу правильности произведенного в XIX столетии сужения картины можно считать то, что у Лабенского были веские основания добиваться удаления

<sup>97</sup> См.: Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux... Т. 1. Р. 13.

краев и он, вполне вероятно, сообщил их тому, кто впоследствии такую операцию проделал. Нам же сии мотивы уже никогда не удастся реконструировать, разве только будут найдены новые архивные документы. Но искать их станет лишь тот, кто согласится с недостаточностью обоснований Фомичевой якобы *возвращения* к исходному формату картины, на чем настаиваю я.

## Итоги

Важно: «Юдифь» – одна из пяти практически всеми признанных станковых работ Джорджоне. Даже в отношении «Мадонны Кастельфранко», тем более «Спящей Венеры» (Дрезден), то и дело звучат голоса несогласных (дадим им слово далее). Потому гораздо интереснее было рассмотреть историю ее обретения, нежели иные похожие сюжеты, скажем, перемещение «Мадонны» по линии: Гарофало – Биссоло – школа Беллини – Превитали – Бартоломео Венето, тем более, обретение «Святым семейством» своей теперешней атрибуции (после Кариани – Тициана – Манчини...). Как видим, путь главной картины Джорджоне в собрании Эрмитажа к ее нынешнему статусу тернист. Но что это, если не отражение судьбы самого живописца?..

## Перевод цитат

С. 30. То, как часто путали больших мастеров с менее значительными, можно понять, изучая каталоги XVII в. и отслеживая помещенные в них работы по современным собраниям.

С. 33–34. Форма головы и положение тела – вот, что в картине принадлежит, безусловно, Рафаэлю. В этих чертах можно распознать то благородство и гармонию, что один Рафаэль неподражаемо сообщал своим творениям; сюда же можно отнести сдержанные движения и чувственность во всей позе. Рисунок отдельных частей тела, а именно обнаженного бедра, напротив, Рафаэля не напоминает, хотя многое здесь могло быть испорчено последующими вмешательствами.

С. 34. Это единственное в своем роде решение могло зародиться только в сознании гения. Возможно, еще и потому в коллекции Кроза картину когда-то приписали Рафаэлю.

С. 34. Такое определение авторства было, правда, допустимо с точки зрения передачи форм и цвета, ибо цветовое решение здесь абсолютно венецианское – с теплым золотым оттенком, так же и пейзаж с синими горами и морем вдали. Как можно было спутать с рафаэлевскими типами этот овал лица, совершенно непонятно.

С. 35. Всего лишь намек на Рафаэля.

С. 38. Нужно быть поэтом высочайшего уровня, дабы в полной мере передать впечатления от петербургской «Юдифи». Но если смотреть на нее как на картину, а не поэму, боюсь, она окажется не более, чем копией.

С. 39. Рассматривать детали совершенно необязательно; достаточно сравнить петербургскую картину с «Испытанием Моисея огнем» в Уффици, «Мадонной Кастельфранко» и «Мадонной со святыми Антонием и Рохом» в Мадриде, и я не думаю, что кто-то усомнится, что «Юдифь» – произведение того же мастера.

С. 39. Пропорции тела Юдифи такие же, как у дрезденской «Венеры». Тип ее лица напоминает «Мадонну Кастельфранко».

С. 39. Слишком похож, чтобы быть творением Джорджоне, скажут некоторые.

С. 40. Левая рука Юдифи соответствует левой руке Венеры. Сплетение складок, столь нервное, что могло бы показаться попросту жестковатым, когда бы ни выручала мастерская мягкость кисти, можно отыскать и в «Мадонне Кастельфранко», и в дрезденской «Венере». А противопоставление такого сплетения простым складкам на груди встречается также в «Мадонне Кастельфранко».

С. 40. Гравюра, созданная Дзанетти с обнаженной женской фигуры, написанной Джорджоне на стене Немецкого подворья, позволяет узнать ту же модель, что послужила «Юдифи». Ее талия слегка изогнута выше бедра, и линия плеч выгнута так же, как на эрмитажном холсте. Почти так же сложены женщины в «Сельском концерте».

С. 40. В то время как многие исследователи, в оригинале картину не видевшие, вследствие некоторой слабости ри-

сунка хотели бы считать ее копией с оригинала Джорджоне; все, кто знаком с подлинником, решительно отвергают подобные сомнения.

С. 40. Допустимо, основываясь на одной лишь фотографии, высказать сомнения.

С. 41. Перед самой картиной ни на мгновение не возникает даже мысли о копии.

С. 41. Удивительные детали, которые не придумал бы подражатель-джорджонеск.

С. 41–42. Джованни Кариани, ученик Пальмы Веккио, – сегодня излюбленное имя-заместитель для разнообразных произведений, которые Джорджоне приписывать уже не смеют.

С. 43. Сравнение картины Катены с полнофигурным образом работы Джорджоне в Эрмитаже демонстрирует пропасть, что разделяет даже наиболее смелую работу Катены и подлинное творение Джорджоне. Приписывание эрмитажной картины Катене фон Хадельном служит предостережением всем тем, кто основывает свои атрибуции на изучении одних только фотографий.

С. 44. «Юдифь» никуда не уезжает из Эрмитажа. Ныне и впредь ею можно любоваться только в Санкт-Петербурге. Она не участвует в выставках. Это исключено по соображениям сохранности.

С. 45. Картина из петербургского Эрмитажа, испытывавшая на себе уже немало различных атрибуций. Веками странствовала она по европейским галереям под именем Рафаэля, затем в качестве автора был предложен брешиянец Моретто, но уже довольно давно стилистический анализ способствовал тому, что в ней стали видеть раннюю работу Джорджоне. Преодолев едва заметное сопротивление эмоционального порядка, для которого не нахожу никакой конкретной мотивации, я принимаю эту атрибуцию.

С. 46–47. Удаление пожелтевшего лака полностью изменило всё цветовое строение картины. Вместо теплого золотого сияния, к которому все привыкли, обнаружили более холодные цвета, их контрасты обострились. Картина стала более декоративной, силуэт фигуры гораздо жестче, пространство глубже. Она приобрела архаический вид с иным цветовым строем, основанным на сопоставлении теплой зелени тра-

вы с холодными красными тонами драпировок, холодного синего пейзажа с теплыми коричневатыми тонами дерева. В то же самое время обнаружились черты, характерные для XVI в.: отклонение от локальных цветов, придающее картине удивительное богатство и разнообразие нюансов, меняющихся в зависимости от освещения – от светло-розового к темно-красному. Начинаешь чувствовать атмосферные эффекты; появился синий пейзажный фон. Джорджоне начал, таким образом, преодолевать имевшую место в живописи XV в. рассогласованность между человеческими существами и окружающим их пространством. Юдифь не стоит на фоне пейзажа, она в пейзаже – с цветами у ног, с могучим древесным стволом, подчеркивающим нежность и силу ее тела.

С. 47. Драпировки того бледно-красного цвета с желтыми цветами, которые вновь можно встретить у Тициана.

С. 47. Желтые и синие полосы в небе.

## Глава II

### Пять картин

Wenn Giorgione wirklich der grosse Mann war, dessen Ruhm sich wie ein glanzverbreitender Meteor bereits fast vier Jahrhunderte lang die Kunstgeschichte durchzieht<...> – ist es dann nicht an der Zeit, endlich einmal zu fragen – wo sind seine Werke?<sup>1</sup>

Пять картин – ни одна из них не документирована! То есть не существует каких-либо прижизненных свидетельств создания Джорджоне этих произведений.

We may ask on what ground any one of them should be accepted as genuine since there is nothing to support the nomenclature but tradition<sup>2</sup>.

Лишь одна работа – фрески Немецкого подворья – подкреплена архивными документами<sup>3</sup>. Но, по существу, об этих творениях известно немногим больше, чем о (вероятно) утраченной картине, выполненной художником для Дворца дождей, заказ на создание которой также подтвержден<sup>4</sup>. По крайней мере, те смутные очертания обнаженной фигуры, которые хранят осколки штукатурки, ныне выставленные в Венеции в галерее Франкетти, не позволяют заключить о подлинности или неподлинности других работ – по принципу сходства и различия, ибо от этих фресок остались столь жалкие руины, что в сравнении с ними и «Тайная вечеря» Леонардо, и «Даная» Рембрандта (ГЭ), можно сказать, сохранились весьма неплохо...

<sup>1</sup> *Schaufass R. L. W. Zur Beurtheilung der Gemälde Giorgione's.* Dresden, 1874. S. 4.

<sup>2</sup> *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy.* P. 129.

<sup>3</sup> См.: *Anderson J. Giorgione.* P. 362.

<sup>4</sup> *Ibid.*

На фоне многих знаменитых современников, подробности жизни и творчества которых достаточно хорошо (пускай и небезупречно) документированы<sup>5</sup>, Джорджоне представляется какой-то прямо-таки полупризрачной фигурой! Вероятно, причина тому – ранняя смерть живописца, последовавшая за стремительным творческим взлетом. Его расцвет занимает лишь несколько лет в первом десятилетии XVI в., и я склонен согласиться с теми, кто предлагает перенести время рождения Джорджо из Кастельфранко на несколько лет вперед, усомнившись, таким образом, в сведениях, предоставленных Вазари<sup>6</sup>. (Притом, что мировая культурная общественность именно в 1978 г. отметила пятисотлетие художника.) Столь недолгая жизнь не препятствует ни созданию большого числа работ, ни силе воздействия на современников со стороны этой, столь ярко вспыхнувшей звезды. Но вот на то чтобы успеть обрести успех у широких кругов людей богатых и просвещенных, Джорджоне попросту не хватило времени – к моменту, когда знатная коллекционерша Изабелла д’Эсте заинтересовалась творчеством художника<sup>7</sup>, тот был уже мертв.

Три картины Джорджоне зафиксировал спустя два десятилетия после их создания М. А. Микиель<sup>8</sup>, причем из его же сообщения следует, что две из них – «Три философа» (Вена, музей Истории искус-

<sup>5</sup> Правда, не в Венеции. Так, мы даже не знаем точного года рождения Тициана!

<sup>6</sup> См.: *Hope Ch. Giorgione in Vasari's Vite // Giorgione entmythisiert*. P. 15–37. Cp.: «Giorgione entfaltetete erst in den letzten sechs Jahren seines kurzen Lebens, etwa von 1505 bis 1511, seine ganze, seine volle Kraft» (*Lermolieff I. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. S. 187). Напомню, что долгое время годом смерти художника считался (согласно Вазари) 1511.

<sup>7</sup> См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 362.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 362–363.

ства) и «Венера» – остались неоконченными. Лишь участие Тициана в создании «Венеры» более или менее понятно. Что же делал другой (как принято считать) ученик мастера – Себастьяно (дель Пьомбо) – с картиной «Три философа», сказать определенно невозможно. Только «Гроза» (Венеция, Академия) не предполагает чьего бы то ни было вмешательства. Наконец, спустя сто лет миру явилась еще одна достоверная работа Джорджоне – «Мадонна Кастельфранко» (Кастельфранко, собор).

### Мадонна Кастельфранко

Лишь сравнительно недавно относительно авторства Джорджоне в этом случае были высказаны сомнения, более того, названо имя «настоящего» творца знаменитого алтарного образа – как оказывается, это был Дж. Кампаньола<sup>9</sup>, тем самым мгновенно вознесенный к вершинам итальянского Возрождения, а прежде не слишком заметный мастер<sup>10</sup> (преимущественно гравюры) – если, конечно, атрибуция эта будет принята мировым сообществом, на что пока, к счастью, ничто не указывает. Предыдущие же четыре с половиной столетия, прошедших с момента обнаружения картины, иные кандидатуры на роль автора даже не рассматривались. Ни в коем случае не солидаризируясь с теми, кому хотелось бы у Джорджоне эту работу отнять, я попробую сконструировать возможные аргументы в пользу ошибочности принятой атрибуции, выступив, таким образом, в роли *адвоката дьявола*. При этом мне неизвестно, на каком основании картину попытались приписать Кампаньоле, более того, при всем жела-

<sup>9</sup> См.: *Hope Ch. Tempest over Titian // New York Review of Books*. 10 June 1993. P. 22–26. Cp.: *Anderson J. Giorgione*. P. 293.

<sup>10</sup> «Campagnola war ein derber Geselle, und als Maler ein Stümper» (*Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 351).

нии, я не смог бы сказать – даже в шутку – кому бы я хотел ее отдать, когда бы изъятие у Джорджоне состоялось на самом деле.

<...> Bis heute – wurde Werke Giorgione nicht deshalb zugeschrieben, weil sie eine Direkte physische Ähnlichkeit mit solchen aufweisen, die für ihn gesichert sind, sondern lediglich in Ermangelung eines geeigneten Alternativkandidaten<sup>11</sup>.

Прежде всего (и с этим несложно согласиться), принятая атрибуция имеет весьма жалкую документальную основу. Первый опубликовавший такую атрибуцию – К. Ридольфи не обладает безусловным авторитетом, так из огромного числа упоминаемых им произведений всерьез рассматриваются в основном лишь те, в которых авторство Джорджоне подтверждено еще кем-то. Случай «Мадонны», по счастью, тот самый. Однако найденный в архиве документ<sup>12</sup> лишь на 13 лет книгу Ридольфи опережает, т. е. картине, время появления которой никто не решился бы оспорить, на тот момент (1635 г.) уже было более 130 лет! Где же пропадала она все это время? Обычный ответ указывает на недоступность и этого произведения (как и столь многих других творений художника) широкой публике – ее скрывали стены если не частного жилища, то частной капеллы (при церкви в Кастельфранко), обычно закрытой (к тому же, расположенной в изрядной глуши).

Именно в момент очередного пасторского визита епископа Тревизо было зафиксировано существование в капелле семейства Костанцо работы великого художника. На каком основании могло состояться установление авторства? По всей видимости, епископ обратил вопрос о происхождении этой (хотя и

<sup>11</sup> *Hope Ch.* Giorgiones Fortuna critica // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 52.

<sup>12</sup> *Valcanover Fr.* La pala di Castelfranco // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 162.

находящейся в неважном состоянии, но весьма заметной) картины к священнику, старосте или даже какому-нибудь службе. Тот ответил, скорее всего, так: «Как же, да ведь это творение нашего великого земляка Джорджоне!» Слава художника уже тогда вышла далеко за пределы Венецианской республики, и желание обладать хотя бы одним подлинным произведением на его родине понятно.

Происхождение Джорджоне из (под) Кастьельфранко не вызывает сомнений – город, в качестве места, откуда он прибыл, указан уже в прижизненных документах<sup>13</sup>. Правда, «дом Джорджоне» в двух шагах от церкви к художнику отношения не имеет<sup>14</sup>, хотя принято считать, что сохранившийся там фриз – тоже дело рук мастера<sup>15</sup>, притом что обладание «Мадонной» не идет, конечно, ни в какое сравнение с весьма небесспорным фактом принадлежности ему этой работы – на месте же старой церкви стоит собор, построенный в XVIII в., и не исключено, что вместе с прежней капеллой Костанцо исчезли еще какие-то творения Джорджоне, видимо, известные по источникам фрески.

Насколько же естественно – и сомнительно с точки зрения достоверности – считать самое выдающееся произведение, хранящееся в городе, имя которого увековечил в своем прозвище наш художник, непременно его творением! Местная легенда могла сложиться на рубеже XVI–XVII вв., спустя некоторое время была задокументирована, затем опубликова-

<sup>13</sup> См.: *Anderson J. Giorgione. P. 361.*

<sup>14</sup> Ср.: *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy. P. 134–135.*

<sup>15</sup> См.: *Gentili A. Der Fries von Castelfranco: Die große Konjunktion von 1503/04 und der Niedergang der Künste // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 125–131; Sgarbi V. Il “fregio” di Castelfranco e la cultura bramantesca // Giorgione. (Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita.) Castelfranco Veneto, 1979. P. 273–284.*

на и в конце концов принята серьезной наукой. Повторю: без достаточных на то оснований!

Конечно...

<...> Dieses Werk bezweifeln<...> hieße ein wenig auch an Wesen der Kunst zweifeln und an uns selbst<sup>16</sup>.

### Джорджоне и церковные заказы

Приведем еще кое-какие критические соображения, не забывая, что ведь именно на сближении эрмитажной работы с алтарным образом из Кастельфранко основано приписывание «Юдифи» Джорджоне.

Прежде всего, необычен жанр картины – это традиционный для итальянского кватроченто тип изображения Мадонны с предстоящими, названный Фр. Куглером *sacra conversazione*<sup>17</sup>, т. е. святая (небесная, простым смертным неслышная) беседа. Вернее сказать, необычным в творчестве Джорджоне можно считать любой алтарный образ, вообще любой церковный заказ. Таковых документально не зафиксировано (а ведь именно церковные заказы оформлялись тогда в виде юридически корректных контрактов), так что уместен вопрос, неоднократно уже возникавший, отчего Джорджоне не работал для церковных общин, т. е. не делал того, к чему в ту эпоху стремился практически любой художник.

В прошлом это объясняли то ли вольнодумством, то ли независимостью молодого экспериментатора<sup>18</sup>,

<sup>16</sup> *Fiocco G. Giorgione*. Hamburg; Roma, 1941. S. 38. (Сказано о дрезденской «Венере».) И еще: «Eines dieser Werke streichen bedeutet eine seiner Errungenschaften auslöschen, den Künstler selbst, seine Daseinsberechtigung und seine Unentbehrlichkeit leugnen» (Ibid. S. 39).

<sup>17</sup> См.: *Goffen R. Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento* // *The Art Bulletin*. Vol. 61. No. 2 (June 1979). P. 198–222.

<sup>18</sup> Ср.: «Si trattava di far la breccia nelle pareti chiesastiche, di sostituire il sole alla lampada, la visione della Natura alla

которому было тесно в церковных стенах<sup>19</sup>, вот он и искал светских заказчиков (обрекая свои творения на неизвестность). В наши же дни изобрели его *еврейское* происхождение<sup>20</sup> – абсолютно ни на чем не основанный вымысел! Если не принимать в расчет таких фактов, как предпочтение художником ветхозаветных тем, изображение им, в частности, апокрифического «Испытания Моисея»<sup>21</sup> (Уффици), «Юдифи», себя в образе Давида и т. п., а также близость еврейских ученых тем тайным обществам начала XVI в., к которым Джорджоне, возможно, принадлежал и для которых мог писать свои загадочные картины<sup>22</sup>. Продолжая фантазировать, можно предположить, что он либо вообще не был крещен, либо его недавнее крещение вызывало в церковных кругах обоснованные сомнения, стоит ли заказывать иконы человеку с таким происхождением. Так из Джорджоне мог бы вполне получиться Марк Шагал XVI в. Курьез, конечно... но предложенный недавно в качестве настоящего автора «Мадонны Кафель-франко» Дж. Кампаньола имел еврейские корни<sup>23</sup>.

Вообще несложно, выдвинув любую, даже самую причудливую версию, радикально меняющую тра-

concentrazione nell'apparire di un'immagine sacra» (*Venturi L. Giorgione e il giorgionismo*. P. 51).

<sup>19</sup> «<...> Die biblischen Scenen <...> nicht für Kirche und Andacht gemalt, sondern nur aus dem Drang nach Darstellung eines reichen und farbenschönen Daseins entstanden sind» (*Burckhardt J. Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. III: Malerei*. Leipzig, 1874. S. 1060).

<sup>20</sup> См.: *Gentili A. Giorgiones Spuren: Die jüdische Kultur und die astrologische Wissenschaft // Giorgione: Mythos und Enigma*. S. 57–69.

<sup>21</sup> В создании этой картины, возможно, принял участи Дж. Кампаньола. (См.: *Baldass L., Heinz G. Giorgione*. S. 9.)

<sup>22</sup> *Melzer W. Giorgione e l'ermetismo sincretico di Leone Ebreo // Giorgione (Atti del convegno)*. P. 99–104.

<sup>23</sup> См.: *Cognati M. L'ebreo Giorgione // Pagine ebraiche*. 1 gennaio 2011. P. 32–33.

диционные представления о биографии мастера, подогнать под нее каталог «беспорных работ» живописца, исключив из него, к примеру, все новозаветные сюжеты включая две эрмитажные картины. Но ведь нечто подобное как раз и произошло в отношении других *sacra conversazione* (в Мадриде, в Венеции, в Лувре), равно как и «Христа и грешницы»<sup>24</sup> (в Глазго). Правда, по другим причинам...

Немногим приходит в голову более простая мысль: начинающему (к тому же для Венеции пришлому) живописцу трудно было сразу стать успешным исполнителем церковных заказов – столь сильна была конкуренция со стороны семейств Беллини и Виварини, не говоря уже о многих других церковных мастерах, – и вот, только Джорджоне стал получать подобные заказы, как преждевременная кончина настигла его<sup>25</sup>! Вполне логично предположить, что первым, кто обратился к Джорджоне с таким предложением, был его земляк – Т. Костанцо, желавший почтить память погибшего на войне сына часовней при местной церкви<sup>26</sup>. Возможно, Костанцо рассчитывал на более скромные запросы в отношении гонорара со стороны начинающего (не исключено, что в 1504 г. Джорджоне не было и двадцати) живописца. Возможно, просто хотел ему помочь, зная, как непросто складывается карьера художника в большом городе. Возможно, в Кастельфранко слышали о первых успехах Джорджо в Венеции и гордились им.

<sup>24</sup> Переданы Тициану и Себастьяно.

<sup>25</sup> Ср.: *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 46; *Worringer W. Venetianische Malerei* // CD. Konvolut 26.2216.

<sup>26</sup> Герб семейства на подножии трона (гроба, как полагают некоторые) – единственная *подпись* в картине, подпись заказчика, не создателя!

## Нехарактерная композиция

Картина эта отличается от других произведений Джорджоне еще и некоторой своей традиционностью, скажем, симметрией<sup>27</sup> (как принято называть *относительное равновесие* сторон). Проще говоря, она для него чересчур архитектурна. А ведь один из первооткрывателей пейзажа, Джорджоне предпочитает сложную непосредственность природы каким бы то ни было человеческим конструкциям, с их чересчур банальным порядком. Он будто бежит из города (*идеального* города эпохи кватроченто!), потому любые архитектурные мотивы у него возможны – даже желаемы – только на заднем плане картин. И как же охотно переносили живописцы этого поколения на «твердую землю» городские венецианские виды, не питая интереса к основному свойству своего города – почти полному отсутствию деревьев... Что же до «Мадонны Кастельфранко», то пейзаж в ней, конечно, не просто присутствует, но играет весьма существенную роль, хотя еще нельзя сказать, что...

Giorgione was thus beginning to overcome the discrepancy in fifteenth-century painting between a human being and the space surrounding him <...><sup>28</sup>

Нельзя сказать такого и о «Юдифи»... с ее фигурой, все-таки заметно противопоставленной условному пейзажу вдали, более того, отделенной от него особой стенкой – напротив, *в пейзаже*, показана си-

<sup>27</sup> Ср.: «The altarpiece itself is arranged with intentional symmetry and an uncommon attention to the balanced distribution of light and shade, the centre of vision being purposely high and the perspective scientifically correct» (Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy. P. 131). С последним утверждением (как мы увидим далее) согласиться непросто.

<sup>28</sup> Fomicieva T. The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine. P. 419.

дящая «Мадонна», точно так же, как в пейзаже сидит «цыганка» в «Грозе» – в отличие от трех основных героев капеллы Костанцо. Конечно, цветы под ногами ветхозаветной героини – несомненный шаг вперед сравнительно с условными квадратиками пола в Кастельфранко. Их, кстати, слишком много, что рождает просто головокружительный эффект, если попытаться представить себе то же изображение *в профиль!*<sup>29</sup> Тогда трон Мадонны окажется не просто «слишком высоким» (художника часто за это ругали<sup>30</sup> – как если бы речь шла об актрисе, которой трудно взбираться на столь неудобное сиденье – не о чудесном видении), но и слишком далеким, точнее, Дева Мария обретет совершенно иной масштаб, нежели ее спутники. Уверен, это не проявление неумелости художника, не рассчитавшего глубину, но осознанный прием.

Перед нами, конечно, новаторское произведение, одновременно и завершающее собой почти вековую традицию, и содержащее попытку предложить в рамках привычной идиомы нечто радикально новое. Так же, как сделали это Рафаэль своей *sastra conversazione*, предназначенной церкви в Пьяченце, или же Леонардо «Мадонной в гроте» (да и «Тайной вечерей»).

Достаточно обратить внимание, сколь свободно поставлены фигуры<sup>31</sup> (скажем, в сравнении с из-

<sup>29</sup> См.: *Bellavitis G.* La «Pala di Castelfranco»: Analisi Prospettica // *Giorgione (Atti del convegno)*. P. 303–307. Fig. 229.

<sup>30</sup> См.: *Sinding-Larsen S.* La «Madonna Stylite» di Giorgione // *Ibid.* P. 282–292.

<sup>31</sup> Ср.: «<...> The greatest emphasis on air is produced by keeping the figures far apart from each other <...> which gives each its own autonomy in a delicately connecting world of air and produces <...> the lyric suggestiveness or “mood”, which is nothing more than the effect of gentle quietude. But the most extraordinary device for this purpose is <...> that the air alone occupies the middle of the picture, pushing the figures aside or back or up.

вестными творениями Дж. Беллини) – это поистине *пейзажность* до пейзажа, принцип разобщенного расположения основных участников картины, ослабления связей между ними, принцип, породивший затем загадочное *соприсутствие* тех или иных героев в зрелой живописи мастера<sup>32</sup>.

<...> Mehrere Figuren in stiller Vereinigung, wir fühlen, dass Beziehung zwischen ihnen waltet, aber wir vermögen nicht mehr zu sagen, was denn eigentlich vorgeht<sup>33</sup>.

И как следствие...

<...> die Gleichgültigkeit aller Handelnden gegen den Vorgang, der sich ereignet, eine Teilnahmlosigkeit <...> in allen beglaubigten Werken Giorgiones wiederkehrt <...><sup>34</sup>

## Еще раз об архитектуре

При всем том в картине сохраняется некоторая непреодоленная двойственность, основное действие не вознесено куда-то, в воображаемый горный мир, но, напротив, словно погружено относительно пейзажа в некий искусственный кювет, над которым помещены разнообразные виды. Такая архитектур-

This remarkable anti-quattrocento invention means that no one figure dominates <...> It clearly was important to Giorgione that this central protagonist is not simply space, but more positively air <...> In this way Giorgione is an early exemplar of a recurrent phenomenon in Western painting which may be called the aesthetic of emptiness. It seems to appear when a major function of the painting is to suggest a sentiment that cannot be visualized» (Gilbert C. On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures // The Art Bulletin. Vol. 34. No. 3 (Sep. 1952) P. 214).

<sup>32</sup> Подробнее см.: *Саблин И. Д.* Проблема классической картины в отечественном искусствознании. СПб., 2015. С. 261 и далее.

<sup>33</sup> *Hetzer Th.* Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto's /Schriften Theodor Hetzers. Bd. 8. Stuttgart, 1985. S. 303. Ср.: «Все это несообразности сна <...>» (*Кларк К.* Пейзаж в искусстве. СПб., 2004. С. 142).

<sup>34</sup> *Boehn M., v.* Giorgione und Palma Vecchio. S. 65.

ность переднего плана не требует каких-то особенных деталей, заимствованных из современного живописцу зодчества, ее схематизм (включая, конечно же, *пирамидальность*) и так слишком хорошо заметен. Но ведь ничего подобного в иных творениях Джорджоне нет!

В таких случаях говорят о *ранней* манере в смысле овладения художником некими конвенциональными приемами (и то весьма своеобразно понятыми), чтобы позднее повести с ними решительную борьбу ради каких-то новых открытий. С другой стороны, трудно отделаться от впечатления, что перед нами *зрелая* работа, что ее автор уже состоялся как художник, что это, проще говоря, гениальное творение.

Может быть, это все-таки *другой* художник? Не чуждый архитектурности, в то время как Джорджоне в своих *ранних* работах – то ли в музее Эрмитани в Падуе, то ли в Уффици – видимо, уже сделал выбор в пользу пейзажа. Плитка пола в «Мадонне Кастельфранко», с этой точки зрения, – несомненный шаг назад – в кватроченто.

Но вполне архитектурно, по крайней мере, еще одно произведение из *круга* Джорджоне – незавершенный большой «Суд Соломона» (Кингстон Лейси, Англия). Впрочем, ныне картина исключена из наследия мастера, передана Себастьяно дель Пьомбо (ему же отписан также содержащий изображение пола алтарь в церкви Иоанна Златоуста в Венеции) и уже не связывается с известным фактом государственного заказа – работой для Дворца дождей, о которой, в таком случае, ничего неизвестно<sup>35</sup>.

Кажется, основная (столь обычная!) причина такого единодушия – неспособность увидеть руку мастера в произведении, столь сильно отличающемся от остальных его работ. Ведь кроме портретов все

<sup>35</sup> *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 1. S. 65 f.

они включают в себя (композиционно достаточно важный) пейзажный элемент<sup>36</sup>, и лишь в этой картине никакой природы нет – действие происходит в помещении (что, надо сказать, естественно для суда – ср. картину в Уффици), более того, во дворце с эффектной ордерной архитектурой (причем подобно многим автор уходит от оси симметрии немного в сторону). Известно, что архитектурными мотивами Джорджоне украсил стены Немецкого подворья, но и от этих его композиций ровным счетом ничего не осталось – до нас дошли некоторые фигуры, но не их архитектурный антураж, исчезнувший, вероятно, раньше всего.

Справедливо ли усматривать в таком интересе Джорджоне к архитектуре (ближе к концу жизни) забвение «прогрессивных» пейзажных тенденций? Тинторетто или Веронезе, к примеру, активно использовали архитектурные мотивы в своих больших картинах («Христос и грешница» Тинторетто в палаццо Барберини, «Пир в доме Симона Левия» Веронезе в венецианской Академии); допустим, меньше интереса к ним проявлял Тициан. Быть может, творческая эволюция Джорджоне проходила в ином направлении – от сельской местности к идеализированным городским видам. Или же вообще подобные (бинарные, основанные на оппозиции *от – до*) схемы крайне несовершенны, на них наивно основывать хронологию чьего бы то ни было творчества<sup>37</sup>?

<sup>36</sup> Если не считать находящейся в Москве «Мадонны в нише», ныне связываемой с Тицианом, а никак не с Джорджоне.

<sup>37</sup> Ср.: «Die Konstruktionen einer „stilistischen Entwicklung“ <...> nehmen oft etwas als selbstverständlich an, was es meiner Ansicht nach gar nicht ist, nämlich daß die Kunst und der Stil eines Malers quasi mit naturgegebener Notwendigkeit eine Entwicklung nimmt, die nur in eine Richtung verläuft und in der Form einer sich entfaltenden Parabel wächst <...>» (Settis S. Giorgione in Sizilien: Zu Datierung und Komposition der Altartafel von Castelfranco // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 145–146.)

Это похоже на попытку прояснить место архитектурных мотивов в творчестве Рафаэля, сравнивая такие его работы разных периодов, как «Обручение Марии» (Милан, Брера), «Преображение», «Афинская школа» (Ватикан), «Сикстинская Мадонна» и др. В каком направлении двигался этот мастер? Стоит отметить, правда, еще одну особенность Венеции: античные колоннады (из «Суда Соломона») сравнительно поздно появились на улицах города, впрочем, и флорентийцы стали изображать идеальные пространства гораздо раньше, нежели нечто подобное стали возводить у них...

В любом случае только «Мадонна» в Прадо (ныне числящаяся за Тицианом) в той же мере, как алтарный образ в Кастельфранко, симметрична, т. е. уравновешена, центрирована, искусственно выстроена относительно оси. Не должно ли это нас настораживать? Подавляющее большинство исследователей – прежних и новых – не задавались таким вопросом, находя различные простые, вероятно, даже недостойные воспроизведения аргументы в пользу того, что Джорджоне мог быть и *таким* живописцем – т. е. бесспорным автором «Мадонны Кастельфранко». Какой смысл с ними не соглашаться?

<...> Da solche Betätigung so schlecht zu der Vorstellung passen will, die sie (теперешние знатоки – И. С.) sich sonst von Giorgiones Kunst machen<sup>38</sup>.

Отступление: земля

Примечательная особенность творчества Джорджоне (и его школы), кажется, никем пока должным образом не отмеченная, – то, как часто герои картин *сидят на земле*. Они словно участвуют в бесконечном пикнике (предвидя привычки людей XIX в., запечатленные, в частности, Э. Мане), но,

<sup>38</sup> *Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 65.*

быть может, и в некоем священнодействии пантеистского толка. Они все в Аркадии, где такое вполне допустимо. В подобных воззрениях нетрудно заподозрить одного из основоположников пейзажного жанра, автора картин с неизменным присутствием каких-то загадочных фигур (и загадочных событий). Предположение, что для художника и его героев такой физический контакт с землей мог обладать особым смыслом (как для известного античного героя), при всей своей ироничности, не исключает, что этот (достаточно новаторский) мотив в творчестве Джорджоне не случаен.

Приведу некоторые примеры. В «Грозе» сидит на земле полубогаженная мать – отчего ее и называли цыганкой, разумея, что приличная женщина так бы себя не повела. (Впрочем, есть особый случай изображения Святого семейства на земле, даже среди скал, – как бы с указанием на особые условия бегства в Египет, хотя не всегда в картине даются иные намеки именно на это событие.)

Эрмитажная «Мадонна» ничуть не теряет в своем величии и значительности от того, что тоже показана сидящей на земле. Охотно соглашусь с теми, кто находит первые дошедшие до нас толкования «Грозы» поверхностными. Но если не бродяги, то кто мог, не теряя собственного достоинства, вот так запросто усесться на землю? Или вопрос следует сформулировать иначе: где, при каких особых условиях допустимо сидеть на земле? Вероятно, в каком-то особом месте. В волшебном саду? В раю?<sup>39</sup>

<sup>39</sup> *Justi L. Giorgione*. Bd. 1. S. 208. Cp.: «The principal attraction here, in addition to richness of colour is the paradise in which the party sits, a paradise in which the air is balmy and the landscape ever green; where life is a pastime, and music the only labour; where groves are interspersed with meadows and fountains, where nymphs sit playfully on the grass or drink at cool springs» – о «Сельском концерте» (*Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy*. P. 146).

Юдифь, к примеру, изображена стоящей, но с одной примечательной особенностью – без обуви, причем левой ступней она опирается на землю. Для чего библейская героиня в какой-то момент сняла свои знаменитые сандалии (Иуд. 10. 4)? Только чтобы босой ногой коснуться головы Олоферна? Или не менее важно положение другой ноги? В самом огороженном месте, где явлена Юдифь, есть нечто от райского сада, но вспоминается и Моисей, разувшийся перед Купиной...

На земле – на каком-то естественном уступе, напоминающем ступень, – сидит один из трех философов – самый молодой. Сидят оба мужчины в «Сельском концерте» (один, справа, к тому же, не обут), таинственные их спутницы и вовсе обнажены. Сидят на переднем плане (вновь на чем-то, подобном ступеням) оба путника в «Закате» (Лондон, Национальная галерея), также сидит Святое семейство в «Поклонении волхвов» (Там же) (в «Поклонении пастухов» в Вашингтоне Мария и Иосиф стоят на коленях на земле, как и один из их гостей, – ср. эрмитажную картину). Подобным образом сидели старик и молодая женщина в утраченном «Обретении Париса»; сидит мужчина («пастушок») в роттердамском рисунке; сидящими изображены участники ранних мифолого-аллегорических сцен (в частности, в Падуе), только Леда возлежит на простыне, как потом будет лежать Венера. Примеры можно множить, удаляясь от круга общепризнанных работ и обращаясь к произведениям, созданным, очевидно, под влиянием Джорджоне, пусть и кем-то другим.

### Проблема авторства

Итак, оставим «Мадонну Кастельфранко» Джорджоне... Что не снимет, конечно, проблему авторства в целом. А проблема эта прежде всего в том, что не существует никакого раз и навсегда (хотя бы

и сравнительно недавно) сформированного каталога бесспорных творений Джорджоне; у каждого исследователя свой каталог (стало быть, и свой Джорджоне<sup>40</sup>); каждый должен его непременно создать, то и дело повторяя что-нибудь вроде «вопреки мнению большинства» или же «отвергая решительно недавнюю переатрибуцию».

Praktisch alle Giorgione-Forscher haben jeweils eine unterschiedliche Auswahl an Gemälde getroffen <...><sup>41</sup>

Всегда будет, на кого опереться, ведь за долгую историю изучения наследия художника по поводу почти каждой его картины были хоть раз кем-то высказаны сомнения относительно авторства. Надо лишь вернуться к «замечательному наблюдению, незаслуженно отвергнутому наукой», вспомнить, как когда-то кто-то уже исключил ту или иную вещь либо, наоборот, предложил ее включить<sup>42</sup>. Так, на первый взгляд, кажется чем-то невероятным исключение из наследия художника столь важной его картины, как дрезденская «Венера», и однако, сколько было ученых, усомнившихся в ее подлинности или даже не сомневавшихся, а безоговорочно передававших всю ее (а не только какие-то части) Тициану!<sup>43</sup>

<sup>40</sup> *Ferino-Pagden S. Von Venedig nach Wien // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 15. Ср.: «...» Si tratta quasi sempre di definizioni e proposte ragionevoli e tutti accettabili all'interno di una loro logica, fondata più che su razionali premessi su atti di intuizione e sulla "privata" immagine di Giorgione» (курсив авторский) (Salvini R. Leonardo i fiamminghi e la cronologia di Giorgione // Arte Veneta. Vol. 32 (Annata 1978). P. 92–99).*

<sup>41</sup> *Hope Ch. Giorgiones Fortuna critica // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 52.*

<sup>42</sup> Ср. список вариантов атрибуций поздних работ Джорджоне, составленный Юсти (*Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 428*).

<sup>43</sup> Прежде всего Л. Уртик (*Hourticq L. Le problème de Giorgione: Sa légende. Son œuvre. Ses élèves. Paris, 1930. P. 71 passim*). См. также: *Ballarin A. Giorgione: Per un nuovo catalogo e una nuova cronologia // Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500:*

В этом отношении положение Джорджоне среди современников поистине исключительное.

<...> Il suo profilo artistico è rimasto così vago per noi che perfino un'attribuzione nuova può mutare la nostra interpretazione. Non esiste un altro artista di tale livello del quale si possa dire lo stesso. Ogni tanto si scopre un nuovo «Leonardo» o un «Michelangelo» o un «Raffaello», e ogni tanto vengono accettati come tali. Ma accettati o scartati che siano, non potranno mai influire dall'idea che generalmente ci siamo fatti su questi artisti. Con Giorgione la questione è molto diversa<sup>44</sup>.

Такое непостоянство принято считать аномалией. Нормальная ситуация – прямо противоположная, когда споры могут вестись относительно некоторых периферийных творений, основные же представления о наследии (стало быть и о манере: что мог художник, чего не мог) уже сформированы и не подвергаются сомнению.

Das ist das Rätsel, das Mysterium, und ein wenig auch die Tragödie Giorgiones; ob nun die drei Philosophen Denker sind oder Weise, ob der Sturm die Zigeunerin mit den Soldaten darstellt oder nicht eher Polia und Polifilio <...> hat nicht viel zu sagen; ob aber die «Geburt Christi» in New York, die «Venus» in Dresden und vor allem der «Sturm» und das «Ländliche Konzert» von den Maler von Castelfranco sind oder nicht, heisst für ihn Sein oder Nichtsein<sup>45</sup>.

Mito, allegoria, analisi iconologica (Atti del convegno, Roma – novembre 1978). Roma, 1981. P. 30. Того же мнения придерживались А. Вентури, А. Морасси и В. Суйда. См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 307. Но! «S'il est une certitude indiscutable, une des plus indiscutables auxquelles l'histoire puisse arriver, c'est celle qui concerne la Vénus du Giorgione de la Galerie de Dresde» (*Venturi L. Le problème de Giorgione // La revue de l'art ancien et moderne*. Juin 1931. T. 60. #327. P. 170).

<sup>44</sup> *Haskell Fr. La sfortuna critica di Giorgione // Giorgione e l'umanesimo veneziano*. I. P. 584–585.

<sup>45</sup> *Fiocco G. Giorgione*. S. 39.

Или так:

<...> Qui riprodotti quadri di composizione e ritratti, che sono stati dati a Giorgione e poi a lui tolti e poi di nuovo a lui assegnati. Intorno a questo pittore è come un'aureola, che fa sempre di nuovo sorgere in noi il dubbio che alla fine qualcosa dal divino autore ci debba pure essere in queste opere, perché il suo nome torni sempre di nuovo sulle labbra di chi, trepidando, segue l'aspra ed incerta via delle attribuzioni<sup>46</sup>.

О «Сельском концерте»:

<...> Hat die moderne Stilkritik den Jahrhunderte gültig gewesenen Glauben, dass wir hier ein Giorgionewerk vor uns haben, sehr erschüttert. Man ist neuerdings schon in der Defensive, wenn man diesem alten Glauben noch anhängt. Was aber nicht besagt, dass er nicht eines Tages wieder zu Ehren kommen kann, wenn die Periode einer Anzweiflungssucht, die sich teilweise als eine nicht ganz unberechtigte Reaktion gegen allzu naive Traditionsgläubigkeit erklärt, wieder vorüber sein wird<sup>47</sup>.

Неудивительно, что Джорджоне приписывают очень *разные* работы. Уместен вопрос: мог ли *один* человек, даже если не создать все эти картины (причем речь не идет о количестве), то хотя бы вдохновить других на их создание, выступая в роли главы школы, пускай и в переносном смысле слова? И что это за художник, способный на столь причудливые, поистине протеевские трансформации?

Даже две бесспорные работы – «Гроза» и «Три философа» – обнаруживают немного сходных черт<sup>48</sup>.

Ridolphi nannte Pala und Treviser Bild (имеется в виду «Мадонна Кастельфранко» и «Положение во гроб» из Тревизо. – И. С.), die nichts in Gemeinsamen haben.

<sup>46</sup> *Hermanin F.* Il mito di Giorgione. P. 139.

<sup>47</sup> *Worringer W.* Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2227.

<sup>48</sup> Ср.: *Lucco M.* Le ceneri violette e la gaia pelle del mondo // Le ceneri violette di Giorgione: Natura e maniera tra Tiziano e Caravaggio. Milano, 2004. P. 40; исследователь относит сюда и «Концерт» (палаццо Питти).

Und doch wies zwei Jahrhunderte lang niemand auf die Unwahrscheinlichkeit hin, daß sie beide von demselben Künstler stammten oder auch nur aus derselben Zeit<sup>49</sup>.

Что уж говорить о творчестве Джорджоне в целом! Немногие только восхищаются такой широтой:

Si è visto quale enorme cammino abbia compiuto Giorgione delle sue prime opere a tarde e complete: per intenderci dalla «*Giuditta*», ancora così timida e quattrocentesca, alla «*Tempesta*» tanto nuova e frutto di una assoluta libertà compositiva<sup>50</sup>.

Чаще слышим сомнения<sup>51</sup>:

<...> Fast Bedenken darüber kommen könnten, ob ein Entwicklungswachstum von solch umfassender Art für einen so begrenzten Zeitraum des künstlerischen Schaffens glaubhaft ist, wie er uns bei Giorgione nur zur Verfügung steht<sup>52</sup>.

Еще лучше:

How can a single artist be responsible for the change of style represented by the leap from the *Tempest* to the *Fête Champêtre*? How can one man be expected to pass in the space of two or three years (allowing an almost inadmissible margin) from the concept of «small figures in a large landscape» to «large figures in a small landscape»? I leave the reader to decide for himself<sup>53</sup>.

Последуем этому совету!

<sup>49</sup> *Hope Ch.* Giorgiones Fortuna critica // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 42.

<sup>50</sup> *Zampetti P.* Introduzione // Giorgione e i giorgioneschi. P. 29.

<sup>51</sup> В частности, вся диатриба против «джорджонистской церкви», созданная Уртиком, основана на неприятии поздней манеры Джорджоне «после 1507 г.», выдуманной, как полагает исследователь, Вазари и не согласующейся с гораздо более достоверными данными, которые сообщает Микиель (открытый лишь в XIX в.).

<sup>52</sup> *Worringer W.* Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2206.

<sup>53</sup> *Morassi A.* The Ashmolean «Madonna Reading» and Giorgione's Chronology // The Burlington Magazine. Vol. 93. No. 580 (July,

Attorno a un artista si viene spesso a costruire il mito e, per quanto riguarda il nostro pittore, ogni secolo costruì il suo mito. Il problema è di stabilire se noi non siamo ancora<...> in un qualsiasi altro mito. In ogni caso, il nostro proposito è di uscire per quanto potremo del mito, e di collocare il nostro discorso nella concretezza e nella obiettività<sup>54</sup>.

Миф Джорджоне – не только название одной из монографий<sup>55</sup>, но и столь устойчивое словосочетание, что сейчас уже невозможно сказать, кем и когда оно было предложено впервые<sup>56</sup>. О попытках объявить Джорджоне вовсе измышленной фигурой (как Шекспира) ничего не известно – «миф» не следует понимать как синоним вымысла.

Допущение современной исследовательницы иронично и преувеличенно<sup>57</sup>.

Were it not for the existence of Marcantonio Michiel's notes on Venetian painting, cynical twentieth-century historians might not have allowed Giorgione to exist. For art historians are reluctant to believe in the existence of artists unless their works are soundly documented<sup>58</sup>.

1951). P. 216. Ср.: *Mather Fr. J., Jr. Venetian Painters*. London, 1937. P. 484. Но ведь и Рафаэль (примерно в те же годы) стремительно проделал путь от состояния абсолютной неотличимости первых своих картин от унылой манеры учителя к поздним, волнующе безупречным творениям, о чем напоминает нам другой исследователь (*Ferino-Pagden S. Von Venedig nach Wien // Giorgione: Mythos und Enigma*. S. 15).

<sup>54</sup> *Pignatti T. Il «corpus» pittorico di Giorgione // Giorgione e l'umanesimo veneziano*. I. P. 131.

<sup>55</sup> *Hermanin F. Il mito di Giorgione*.

<sup>56</sup> Дж. Морелли? См.: *Lermolieff I. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. S. 183.

<sup>57</sup> Ср.: «В эпоху расцвета материализма историки искусства, заявлявшие, что Хуберта Ван Эйка не существовало, то же самое говорили про Джорджоне» (*Кларк К. Пейзаж в искусстве*. С. 135). Интересно, кто и когда?

<sup>58</sup> *Anderson J. Giorgione*. P. 53.

Можно объявлять со всей твердостью: «Non è dunque un mito Giorgione»<sup>59</sup>, можно попытаться этот миф преодолеть, противопоставив его реальности<sup>60</sup>, или настаивать на необходимости «объективности и конкретности» в работах по истории (искусства)... Но почему бы не попытаться осмыслить такую *нечеткость* образа художника как преимущество, а непреодолимую субъективность в оценке его наследия – как достоинство? Быть может, ничего аномального в существовании «круга Джорджоне» практически без середины, без центра, без стержня и нет?

Оставим пока эти вопросы без ответа.

*Школа Джорджоне* может быть как устойчивое словосочетание возведено к вполне определенному первоисточнику – одноименной статье У. Патера<sup>61</sup>. Хотя о школах в истории искусства принято говорить испокон веков, здесь, вне всякого сомнения, имеет место переносное значение слова, ибо нет никаких оснований утверждать, что у Джорджоне было хотя бы подобие мастерской с учениками и подмастерьями, равно как и то, что он мог сформировать круг последователей – слишком мало времени было ему отпущено судьбой.

Текст Патера – сравнительно ранний пример реакции раздосадованных *любителей* искусства на гиперкритику позитивистов-знатоков. «Новым Вазари»<sup>62</sup> называет Патер своих оппонентов, а имен-

<sup>59</sup> *Venturi L.* Giorgione e il giorgionismo. P. 112.

<sup>60</sup> Что ж, порой уже названия публикаций оказываются весьма красноречивы: *Anderson J.* Mito e realtà di Giorgione // *Giorgione e l'umanesimo veneziano*. II. P. 615-631; *Gentili A.* Per la demitizzazione di Giorgione: Documenti, ipotesi, provocazioni // *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500*. P. 12-25.

<sup>61</sup> *Школа Джорджоне // Пейтер [Патер] У.* Ренессанс (Очерки искусства и поэзии). М., 2006. С. 221-254. См.: *Sutton D.* Giorgione and Walter Pater // *Giorgione (Atti del convegno...)* P. 339-342.

<sup>62</sup> *Пейтер У.* Ренессанс. С. 238 и далее.

но Кроу и Кавальказелле<sup>63</sup>, первыми предложивших решительный пересмотр традиционно признанного наследия Джорджоне. Несправедливо (или это еще более изощренная ирония?), ведь как раз переатрибуциями Вазари не занимался.

Вот кредо автора:

За реальным Джорджоне и над ним и его сохранившимися подлинными произведениями для занимающегося эстетикой мыслителя стоит еще *джорджонеск*: влияние, дух или тип искусства, проявляющийся в людях, столь различных между собой, как те, которым теперь приписывается большинство его мнимых произведений<sup>64</sup>.

«Мнимых произведений»... – в этом готовность «занимающегося эстетикой мыслителя» принять сильно сократившееся наследие художника<sup>65</sup> как данность, ничего, тем не менее, в своем отношении к нему не меняя. Только теперь некоторая часть наследия оказывается не творением самого мастера, но результатом влияния его духа. Да ведь способность творить нечто чужими руками (как это в буквальном смысле осуществлял в своей мастерской Рубенс) должна вызывать даже большее восхищение, нежели количество подлинных работ, как и воздействие, на много десятилетий пережившее источник, как свет сверхновой, достигающей наших пределов миллионы лет спустя после гибели звезды! Кажется, именно об этом текст Патера.

<sup>63</sup> Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy. P. 119–169.

<sup>64</sup> *Пейтер У.* Ренессанс. С. 245. (Курсив мой. – И. С.) Скорректировано по оригиналу.

<sup>65</sup> Ср.: «<...> Centinaia di opera gli sono state tolte, per offrirci un pittore forse un po' più magro – certamente “Giorgio” invece di “Giorgione” – però un pittore la cui opera è più o meno consistente» (*Haskell Fr.* La sfortuna critica di Giorgione // Giorgione e l'umanesimo veneziano. II. P. 586).

So kommt es also auch bei Giorgione erst in zweiter Linie in Frage: ist dieses oder jenes Bild von der Hand Giorgiones - die erste und wichtigste Frage ist: ist es vom Geiste Giorgiones<sup>66</sup>.

Но большинству исследователей неинтересен ни такой «суженный» Джорджоне, ни школа в отсутствие ее *главы*. Им нужен сам Джорджоне, как нужен он и нам – рядовым посетителям музея, непременно обращающим внимание на то, сколь уверенно (хотя бы и в пределах табличек) постулируется авторство той или иной картины.

#### Отступление: портреты

Приведу еще один пример неустойчивости наших представлений об объеме и характере подлинного наследия Джорджоне. Согласно Вазари<sup>67</sup>, мастер преуспел прежде всего в двух жанрах – почти по Дюреру, в портретном и церковном (здесь разумеются Мадонны, тогда как немецкий художник имел в виду Страсти Христовы<sup>68</sup>...). Но ни один портрет<sup>69</sup>, включая автопортрет, как ни одну Мадонну (за исключением особого случая *sacra conversazione* в Кастельфранко), не относят теперь к числу безоговорочных творений Джорджоне. Меня особенно вол-

<sup>66</sup> *Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2269. Ср. также: «<...>Der nicht fragt, von der Hand welchen Künstlers ist dieses Bild, sondern der fragt, aus wessen Künstlers Geist stammt es<...>» (Ibid. 2284). Ср.: «At worst we shall now and then when we think we are considering a Giorgione be speaking instead of a fine picture which if not by Giorgione is by some understanding artist profoundly under his influence» (*Mather Fr. J., Jr. Venetian Painters. P. 171*).*

<sup>67</sup> *Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. С. 43.*

<sup>68</sup> *Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма. СПб., 2000. С. 94.*

<sup>69</sup> Ср.: *Burckhardt J. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. S. 247.*

нует первый случай, ведь ставя под сомнение авторство художника в отношении *всех* приписанных ему в разное время портретов, мы лишаем его наследие очень важной составляющей. Джорджоне можно было бы представить одним из величайших реформаторов портретного жанра! Об этих его достижениях не скажешь лучше, чем творец одной из первых монографии о художнике У. Моннере де Вийар:

I ritratti di Giorgione ci danno subito l'immagine di una melanconia sensuale ed ardente; persone che hanno l'aspetto di pensare ad altre cose che non la vita, chiuse nell'immobilità che sola è frutto di una indomabile passione concentrata e repressa: corpi ove l'anima insoddisfatta arde come cero dietro le vetrate della carne sensuale. Uomini che odono, là ove per tutti è silenzio, il dialogo solenne dell'essere colla sua anima e col suo destino, del finito coll'infinito. Una tranquillità tragica e dolorosa li chiude – essi che sentono lo spasimo della quotidiana lotta verso l'impossibile. Nel silenzio vivono e nella melanconia; quel silenzio che è eloquente più d'ogni parola o d'ogni gesto, e che rivela la qualità dell'anima; nella melanconia che è figlia della misteriosa Chimera mai raggiunta, e che è loro preziosa più de la vita stessa. Non è forse in loro come una certezza dolorosa? Non è forse balenata a quegli occhi persi nei cieli erranti del desiderio l'impossibilità di dare vita al sogno?<sup>70</sup>

Далее Моннере говорит о влиянии Леонардо (сюжет, к которому мы еще обратимся), и вот к каким замечательным формулировкам приходит:

<...> Perchè conobbe le leggi che governano quelle che a noi sembrano incomposte agitazioni, perchè, chiaroveggente, aveva saputo essere curioso con metodo e nelle gioie della vita non porre la meta della sua operosità, perchè agli occhi suoi scrutatori e lucidi era *apparsa tutta la vanità dell'esistenza, la sua bocca si curvò sinuosa e s'ombreggiò di un sorriso ironico*<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> *Monneret de Villard U.* Giorgione da Castelfranco (Studio critico.) Bergamo, 1904. P. 43–44.

<sup>71</sup> *Ibid.* P. 44. (Курсив мой. – И. С.)

На лице самого Джорджоне (в его автопортретах) мы не встретим такой ироничной улыбки – скорее оно преисполнено неизбывной тоски и необъяснимого (меланхолического) стремления прочь из этого мира, от этих обстоятельств! Не грусть или задумчивость, а нечто более сложное. Это страдание так замечательно отразилось даже не в Давиде (оригинал которого, хотя и в урезанном виде, возможно, дошел до нас – в Брауншвейге), а в утраченном Орфее<sup>72</sup>. И неважно, что в первом случае первопричиной страдания мог быть страх мести Саула<sup>73</sup>, во втором – смерть и затем окончательная потеря возлюбленной древнегреческим певцом – все это верно лишь в отношении маски или роли. Чтó за боль, чтó за тоска мучила художника, притворявшегося на время кем-то другим, – узнаем ли мы когда-нибудь? Да и стоит ли пытаться узнать? Не таково ли состояние творца, по крайней мере, того вполне определенного типа художника, которому суждено вечно искать – и не находить. Или срок жизни которого слишком краток (и он откуда-то знает об этом), чтобы успеть поймать вечно ускользающую мечту.

<...> L'artista che per il primo ha trasmesso nelle sue opere la imagine visibile e il sentimento della più profonda tristezza umana: la tristezza della voluttà<sup>74</sup>.

Интерпретация автопортретов в таком ключе гораздо сильнее влечет меня, нежели попытка увидеть в Давиде намек на национальное происхождение художника, а в Орфее – на врожденный музыкальный дар – и только! Равно как и искать за этими образами частную личную драму, вроде расставания с возлюбленной...

<sup>72</sup> *Teniers D., Austriaco I. Theatrum pictorium...* Bruxellæ, 1660. Pl. 20. Существует также хранящаяся в частной коллекции в Нью-Йорке копия, выполненная Д. Тениерсом мл. (*Anderson J. Giorgione. P. 317*).

<sup>73</sup> Ср.: *Ibid. P. 206*.

<sup>74</sup> *Conti A. Giorgione. Firenze, 1894. P. 77*.

Но что же не автопортреты, портреты других людей, – заведомо не до той степени пронзительно исповедальные?

Сказано не только о них, но замечательно подходит к работам в этом жанре:

<...> Einer der auffallendsten Züge in Giorgiones Kunst der träumerische Ausdruck, den er seinen Köpfen zu geben weiß: eine weiche Neigung, dazu der entspannte, nicht fixierende Blick der Augen, zur Seite gerichtet<sup>75</sup>.

Или, об одном из портретов – так называемом «Брокардо» в Будапеште:

<...> Mit seinem bedeutungsvollen Gesichte hält der junge Mann den Beschauer wie festgebannt, gleich als wollte er ihm das Geheimniß seines Lebens anvertrauen<sup>76</sup>.

Еще лучше:

<...> Werden doch plötzlich<...> verlangende oder fragende männliche Blicke an uns gewandt oder<...> emphatische Gefühlsgesten des Liebesschmerzes vorgeführt <...> als ob für kurze Zeit auch der männlichen Gefühlswelt eine Pforte geöffnet und uns eine einmalige Schau in die männlich liebende, verletzbare und verletzte Psyche gewährt hätte; diese Pforte schließt sich jedoch bereits wieder im Laufe des 2. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts <...><sup>77</sup>

Верно –

<...> Schon Tizian ist aus diesem Paradiese vertrieben <...><sup>78</sup>

Да, видимо, уже и сам Джорджоне – в своей (предположительно) последней работе в этом жанре, портрете из коллекции Терриса<sup>79</sup> (1510 г.?, музей

<sup>75</sup> *Justi L. Giorgione. 1908. Bd. 1. S. 305.*

<sup>76</sup> *Lermolieff I. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. S. 191.*

<sup>77</sup> *Ferino-Pagden S. Von Venedig nach Wien // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 16.*

<sup>78</sup> *Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 277.*

<sup>79</sup> *См.: Anderson J. Giorgione. P. 297.*

Сан-Диего), где исчезает всякая двусмысленность жеста, как, впрочем, и сам жест. Остается только маловыразительное лицо, ибо художник был еще не способен, подобно Рембрандту, одним лицом поведать целую историю! Но изображенный хотя бы косясь на нас – очень похожий герой так называемого портрета Пармы работы Тициана (Музей истории искусства, Вена) нас уже не замечает...

<...> Die Herzenskälte, die durch Tizians ganzes Werk geht, ist auch seinen Bildnissen eigen<sup>80</sup>.

Или так:

Titian did not like Giorgione see the human personality through a haze of literary romance<sup>81</sup>.

В утвердившемся затем в портретной живописи типе монументально-невозмутимых гигантов, доведенном до совершенства Тицианом и его школой, по существу, был развит ранний вариант портрета, известный от самого появления этого жанра, а затем в творениях Рафаэля, Дюрера и Гольбейна мл. В их персонажах все – только внешность, не от неспособности (как это будет потом, в эпоху упадка) проникнуть вглубь, но от нежелания идти далее внешнего сходства. На поверхности и так столько всего! – к чему пытаться ее покинуть? Один Леонардо несколько сложнее – и хитрей, но его путь рассудочный, испытующий естество, без той поэзии, что была открыта именно Джорджоне. Тому в привычных портретах не хватало, наверное, жизни, движения, развития, когда образы пребывают,

<sup>80</sup> *Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 352.* Оставляю эту, на мой взгляд, чрезмерную резкость убежденного Джорджониста без комментариев.

<sup>81</sup> *Pope-Hennessy J. The Portrait in the Renaissance / The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts – 1963. London; N. Y., 1966. P. 136.* Наверное, не случайно в этом капитальном труде Джорджоне нашлось столь мало места.

не становятся<sup>82</sup>. Не хватало личных историй – сюжеты, интриги отвлекали от неизменности красоты и достоинства, отчего прежние портреты получались более похожими на натюрморты<sup>83</sup>, нежели какие-то картины-события. Джорджоне желал добавить им драматургии<sup>84</sup> – мы можем судить об этом по лучшим работам и ближнего, и дальнего круга – вплоть до мужских портретов Каприоло и Пальмы Веккио в собрании Эрмитажа. Загадочность, сопровождавшая, кажется, все творчество художника, проявляется и в них. Они словно стремятся сообщить нам нечто – и не могут, то ли потому что замирают в последний момент, то ли потому что портреты все равно ограничены по части средств рассказывания историй и передачи сообщений<sup>85</sup>.

В упомянутых выше лекциях Воррингера совершенно справедливо уделено так много внимания полуфигурным изображениям<sup>86</sup>, столь важным для венецианской школы в целом...

<sup>82</sup> Ср. радикальный взгляд Фосси, совершенно противоположный представленному здесь. По его мнению (*Fossi P. Di Giorgione e della critica d'arte*. P. 48–51), Джорджоне не мог создавать портреты, ибо они противоречили самому духу его искусства. Пожалуй, в отношении женских образов (см. ниже) я даже готов с ним согласиться.

<sup>83</sup> «Stilleben von menschlicher Seelenexistenz“ nannte ich diese Bilder des venetianischen Giorgionismus» (*Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2185*).

<sup>84</sup> Что бы ни говорили о недоступности ему – прирожденному лирику – этого литературного жанра!

<sup>85</sup> «Fragebildern <...> das Wesen der Frage gehört zu ihrem Grundwesen<...>» (*Ibid.*) Даже не вопрос – в так называемом «Портрете матери» (Венеция, Академия) утверждение, все равно не поддающееся однозначной дешифровке, как и знаменитые загадочные инициалы. Ср.: «<...> In diesem stummen Spiel von Frage und Antwortlosigkeit liegt die ganze Seele dieser Bildstimmung». (Сказано, впрочем, не о портрете... См.: *Ibid. Konvolut 26.2182.*)

<sup>86</sup> *Ibid.*

Allein er malt nicht deshalb costumierte Halbfiguren, weil ihm ganze Figuren zu schwer wären, sondern weil er darin einen abgeschlossenen poetischen Inhalt zu verewigen im Stande ist<sup>87</sup>.

Несомненно Джорджоне присуща склонность изображать какие-то сцены крупным (или средним) планом, религиозные картины с непередаваемым ощущением близости к зрителю<sup>88</sup>, загадочные жанровые сцены – рядом с пейзажами (шире: пейзажными картинами), построенными на совершенно иной основе! Но художник вполне владел и тем и другим регистром. Сцены, сочиненные им, необычайно многозначны, насыщены смыслами и тогда, когда мы наблюдаем их с некоторого отдаления, и тогда, когда подходим к ним вплотную.

Ощущение дистанции – преодоленной? – усиливает еще один излюбленный прием: использование рыцарских доспехов, с их приглушенным блеском, которые сразу устанавливают границу между нами и изображенным(и)<sup>89</sup>. (Позднее подобный блеск металла будет мастерски использован Пуссеном, между прочим, панически избегавшим крупных планов.) В портрете пажа из венского музея в отражении ощущается загадочное, даже пугающее присутствие второго – взрослого – участника сцены... (вариант так называемого «Гаттамелаты» в Уффици, словно данного в ином ракурсе).

Es ist gerade, als hätte Giorgiones romantische Kunst einen letzten Schimmer der Verklärung auf ein dem Untergang geweihtes Geschlecht geworfen, als sei mit ihm, dem Zeitgenossen des «letzten Ritters», auch der letzte künstlerische Gestalter ihres Wesens zu Grabe getragen worden<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> *Burckhardt J.* Der Cicerone. S. 1059.

<sup>88</sup> Ср. *sacra conversazione* А. Виварини в собрании ГЭ.

<sup>89</sup> Об этом писал еще Ридольфи... (*Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 113. Ср. *Ibid.* S. 344 ff).

<sup>90</sup> *Boehn M., v.* Giorgione und Palma Vecchio. S. 61.

Вспоминается легенда (отголосок курьезных споров о преимуществе живописи или скульптуры<sup>91</sup>) о картине Джорджоне<sup>92</sup>, где художнику удалось показать одну и ту же фигуру с разных сторон, для чего понадобились и отражения в доспехах (ср. так называемый «Портрет Гастона де Фуа» Савольдо в Лувре<sup>93</sup>). Неловкость позы многих героев таких портретов проявляется порой и в том, что изображенный словно стремится отвернуться от зрителя<sup>94</sup> – как Фуггер (?) в мюнхенской Пинакотеке (или мужская фигура, отделенная от шотландского «Христа и грешницы» и превратившаяся, таким образом, в портрет – в том же музее).

Помимо доспехов героев круга Джорджоне, кажется, защищает особый щит, за которым они чаще всего показаны. Своего рода *каменная плита* бывает украшена загадочными инициалами<sup>95</sup>, а в одном случае – «Портрет Катерины Корнаро (?)» (Лондон) – удваивающим портрет рельефом. Можно предположить, это скорее не стол, за который привычно сажают портретируемых, а надгробный камень, который изображенные, словно постоянно помня о смерти, носят с собой... Иногда они будто держатся за этот щит. Подобный жест, впрочем, как и устройство парапета на переднем плане, не принадлежат к числу открытий Джорджоне; такое встречалось в портретах и ранее (ср. работу Б. Веронезе в Эрмитаже).

<sup>91</sup> Ср.: Леонардо. Трактат о живописи. 32–39.

<sup>92</sup> См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. С. 46.

<sup>93</sup> См.: *Wazbinski Z.* Il Giorgione: Un precursore dell'accademia // *Giorgione. (Atti del convegno...)* P. 141–152.

<sup>94</sup> См.: *Pedretti C.* Ancora sul rapporto Giorgione-Leonardo e l'origine del ritratto di spalla // *Ibid.* P. 181–186. См. также *Burckhardt J.* Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. S. 250.

<sup>95</sup> См.: *Hartlaub G. F.* Giorgiones Geheimnis. (Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance.) München, 1925. S. 66 ff.

Промежуточное положение между портретами и жанровыми сценами занимают групповые изображения, которые не всегда можно назвать портретами<sup>96</sup>, – особое открытие «школы Джорджоне». В них чаще всего присутствуют двое – это практически никогда не влюбленные и не супруги, чаще всего – мужчины. Современный исследователь таких картин выстраивает интересные рассуждения о *гомосоциальности*<sup>97</sup>, под которой далеко не всегда следует разумеать гомозотизм. Так, в двойном портрете из Палаццо Венеция в Риме представлены, несомненно, друзья. Похоже при этом, что один из них страдает от неразделенной (или по какой-то причине невозможной) любви (в его руке атрибут оной – *кисло-сладкий* плод апельсина), другой – верный оруженосец и сообщник – настроен более прагматично, демонстрирует готовность помочь товарищу сей же час осуществить некую авантюру. Но иногда невозможно уйти от явной двусмысленности соприсутствия в картинах неких, неясным образом объединенных персонажей (как воин и оруженосец или паж). Их бывает даже трое – и только в таком многофигурном портрете может наконец явиться женщина – как у П. Бордоне, как два века спустя у Ф. О. Рунге...

И что еще важно: отмеченное равнодушие Джорджоне к изображению влюбленных, тем более супругов, равно как и повышенное внимание к немного женственным проявлениям мужского характера, которые принято скрывать (и их станут затем скрывать и Тициан, и его последователи), подталкивает меня к следующему предположению: Джорджоне не слишком расположен изображать одухотворенные или хотя бы просто привлекательные женские

<sup>96</sup> См.: *Burckhardt J.* Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. S. 252–254.

<sup>97</sup> См.: *Anderson J.* The Giorgionesque Portrait II: Representation of Homosociality, or the Representation of Friendship, in Renaissance Venice // *Giorgione entmythisiert*. P. 155–173.

лица<sup>98</sup>. Иное дело, тела – тут он истинный знаток и новатор! Полуприкрытые глаза персонажей-женщин, знак нежелания вступить с нами в ту самую беседу, что охотно заводят его героини-мужчины, – еще один намек на свойство, порожденное, скорее всего, естественной трудностью проникновения во внутренний мир противоположного пола. Портретистам требовалось время, чтобы овладеть и этой сложнейшей темой. Это удалось, на мой взгляд, именно Тициану (его Венера уже не прячет от нас свой взор)! Вот, кстати, почему я не допускаю и мысли о причастности Джорджоне к созданию «Юдифи» из палатцо Кверини-Стампалья (официально закрепленной за Катеной). Поясное изображение «Юдифи» нашего мастера (не сохранившееся, но известное по гравюре<sup>99</sup> – см. далее) именно в этом отношении принципиально отличается от версии в Венеции.

Волнение, неуверенность в себе – вопрос без ответа<sup>100</sup>, недосказанность, неясный намек – все эти свойства возродятся в искусстве XVII в., ярче всего у Ван Дейка, оставившего свидетельство интереса к произведениям Джорджоне («Христос» из Скуолы Сан-Рокко, которого копировал фламандец, – это ведь тоже изображение двух фигур крупным планом... как и «Динарий Кесаря» Тициана<sup>101</sup>), но станут

<sup>98</sup> Исключение: картина «Старуха» из венецианской Академии, в которой не случайно заподозрили изображение *materni* художника. См.: Meller P. La «Madre di Giorgione» // Giorgione. (Atti del convegno...). P. 109–118.

<sup>99</sup> См.: Teniers D., *Austriaco I. Theatrum pictorium...* Bruxellæ, 1660. Pl. 19.

<sup>100</sup> Ср.: Worringer W. *Venetianische Malerei* // CD. Konvolut 26.2182.

<sup>101</sup> Дрезден, галерея Старых мастеров. Картина, несравненно более понятная и никоим образом не двусмысленная в сравнении с «Браво» в Вене, где присутствие Джорджоне куда заметней – в отношении же дрезденской картины авторство этого художника никто не предположит и шутки ради!

модой, повальным увлечением, угрожающим выродиться в самопародию – лишь Рембрандту удастся такой опасности избежать. Джорджоне и художники его круга как истинные новаторы от подобного еще далеки. Что же до загадочных жестов, атрибутов, надписей – все это, пожалуй, уже никогда не станет важным элементом портретных образов.

И эти замечательные свойства образуют целый пласт наследия Джорджоне, который может быть утрачен, когда мы, поддавшись гиперкритическим тенденциям, изыдем из наследия живописца все его портреты! Ущерб будет нанесен истории жанра, равно и пониманию его сущности, ибо лишенные стержня – инициатора этих перемен – картины, описанные современникам и подражателям, образуют бессмысленное скопление второстепенных произведений. О существовании этих картин нам помогут позабыть столь не похожие на них открытия зрелого Тициана, который в этом, да и не только в этом отношении преодолел влияние старшего товарища – можно сказать, увлечение времен собственной молодости.

Вообще же, исключив любое другое критически важное направление из наследия Джорджоне, каким его представляет современная наука, а также любое краеугольное его творение, мы получим уже другого художника, едва ли более привлекательного оттого, что реальность в нем будет освобождена от разного рода ненужных мифов.

#### Ригористы и латитудинарии

Le plat recueil de contes sans vraisemblance qui porte le titre de *Comédie humaine* de Balzac n'est peut-être l'œuvre ni d'un seul homme ni d'une même époque.

Так блестяще спародировал гиперкритицизм Э. Ренана, надо сказать, вообще характерный для XIX в., М. Пруст («Дело Лемуана»).

Вне всякого сомнения, случай Джорджоне интересен уже тем, что в нем в крайней, предельно концентрированной, даже парадоксальной форме проявились проблемы, свойственные гуманитарному знанию в целом. Неверно было бы рассматривать установление авторства в изучении живописи Нового времени как чисто технический вопрос, тем более, что нет никакой *техники*, которая позволяла бы его однозначно решать; метод Морелли<sup>102</sup> давно уже рассматривается как исторический курьез – по крайней мере, никем не применяется. Нет, проблема эта поистине мировоззренческая<sup>103</sup>! Как же решить ее применительно к одному, отдельно взятому живописцу (причем со столь сложной судьбой)?

В связи с Джорджоне можно говорить о *расширительной* (против *строгой*) интерпретации наследия – в первом случае мы принимаем порядка пятидесяти, во втором не более пяти достоверных работ – или же о (пан)джорджонизме и несогласных с ним. К числу последних можно отнести Вентури, довольно сдержанно относившегося к возможности бесконечного расширения оеuvre художника. Кажется, ему и принадлежит термин «джорджонизм» – более жесткий, пожалуй, нежели «джорджонеск»... Не в пример Патеру, он стремится отделить и то и другое от *настоящего* художника.

Quando consideravo le quattro opere universalmente reputate autentiche di Giorgione, vedevo nitida la sua figura, sentivo altissimo il suo valore; quando mi trovavo davanti a una delle opere attribuite, la nitidezza finiva, la volgarità cominciava. Parimenti, quando dalle fonti che rappresentano una tradizione contemporanea a Giorgione giungevo a quelle di tempi posteriori, il fenomeno riappariva: confusioni, contraddizioni, assurdi<sup>104</sup>.

<sup>102</sup> *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 167.

<sup>103</sup> Подробнее см.: *Саблин И. Д.* Эрмитаж и Гозебрух: О подлинности в искусстве и искусствознании // Зеленый зал-2 (Альманах). СПб., 2010. С. 53–73.

<sup>104</sup> *Venturi L.* Giorgione e il giorgionismo. P. 1–2.

Но все это из любви к художнику! Гораздо радикальнее позиция тех, кто стремился значение Джорджоне преуменьшить, дабы возвысился кто-то другой... Этим другим мог быть только Тициан. И если критика Хетцера, отрицавшего панджорджонизм Юсти (в части не атрибуций, но общих оценок)<sup>105</sup>, еще достаточно сдержана, то ярчайшим примером радикального неприятия Джорджоне становится Л. Уртик, посвятивший художнику своего рода книгу-разоблачение, апофатически дополнившую его же исследование юности Тициана. Вот своего рода лейтмотив всего его текста:

Il n'y a pas d'artiste plus dangereux que ce Giorgione; il excite toutes nos curiosités sans jamais les satisfaire et si l'historien ne se surveille pas, il en fait un romancier<sup>106</sup>.

И далее еще жестче:

Le giorgionisme est une religion cruelle qui exige parfois de ses fidèles le sacrifice de leur bon sens<sup>107</sup>.

Иными словами:

<...> Während man bisher Giorgiones Meisterwerke ihm absprach weil sie zu schlecht für ihn seien, verwirft Hourtique sie als zu gut <...><sup>108</sup>

Отмечу попутно, нелюбовь или, по крайней мере, безразличие к Джорджоне со стороны французов, без сожалений (под воздействием именно Уртика) распрощавшихся с атрибуцией Джорджоне картин в Лувре, прежде всего «Сельского концерта», и не создавших каких-то значимых исследований о нем<sup>109</sup>.

<sup>105</sup> См.: *Hetzer Th. Venezianische Malerei*. S. 289.

<sup>106</sup> *Hourticq L. Le problème de Giorgione*. P. 59.

<sup>107</sup> *Ibid.* P. 70. Ср.: «église giorgioniste» (*Ibid.* P. 127).

<sup>108</sup> *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 406.

<sup>109</sup> В наши дни подобными разоблачениями Джорджоне, похоже, могут заниматься уже не только французы. Ср., к примеру: *Aikema B. Giorgione and the Seicento // Giorgione entmythisiert*. P. 175–189.

Ярчайшие примеры джорджонизма – сочинения Юсти и Чмелича – демонстрируют именно *расширительный* подход к наследию мастера из Кастельфранко. Особенно показательное стремление Чмелича изучением безусловных творений последователей и учеников дополнить картину творчества художника в той его части, где мы никакими, даже гипотетическими, подлинниками не обладаем.

Можно лучше понять позицию ученого, вспомнив о судьбе другого великого итальянца, чуть не павшего жертвой *ригористов*, – Джотто. И отражение ее в блестящем исследовании М. Гозебруха<sup>110</sup>, опосредованное влияние которого можно предположить в созданной чуть позже книге Чмелича. Основная задача Гозебруха – не просто вернуть художнику незаслуженно отобранные у того творения, но попытаться осмыслить, как стало возможным само это «честное воровство», возведенное в ранг наивысшей научной доблести. Главная его тема – гиперкритицизм Новейшего времени как знак неспособности современных зрителей (профессионалов в их числе) возвыситься до понимания всей сложности и *разнообразия*<sup>111</sup> того или иного классического мастера, очевидных его современникам<sup>112</sup>. Мы объясняем широту их взглядов наивной доверчивостью, *донаучным* характером текстов того же Вазари, неготовностью отказаться от разного рода привычных вымыслов в пользу суровой реальности. Гозебрух же, не призывая, конечно, вернуться к Вазари, ставит вопрос так: все ли в разное

<sup>110</sup> Gosebruch M. Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. Köln, 1962.

<sup>111</sup> Idem. Zur «Varietà» bei Alberti // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1957. S. 229–238.

<sup>112</sup> Ср.: «Vielleicht hatte der so viel verlästerte Ridolfi gerade für das Spätwerke Georgs (Sic! – И. С.) mehr Verständnis als unsere meist recht doktrinäre Zeit; Verständnis für die Versuche auf ungewöhnlichen Bahnen» (Tschmelitsch G. Zorzo gen. Giorgione. S. 338).

время изъятое у Джотто действительно не вписывается в его образ или это *ущербный* образ, созданный современной наукой<sup>113</sup>?

Следствием такого подхода может стать абсурдный метод атрибуции по *несоответствию*: чем меньше нечто похоже на художника X, тем вероятнее это нечто принадлежит именно ему, ведь гений, как известно, никогда не повторяется<sup>114</sup>... Вот Воррингеру (и не ему одному), к примеру, чем-то не угодила эрмитажная «Юдифь»... Ясно, выхолощенный образ Джорджоне, сообщенный исследователю его учителями, попросту не вмещает в себя такой тип изображения. Но чем хуже прежнее (освященное традицией!) приписывание авторства Рафаэлю? Картина совсем на него не похожа? Но это лишь доказывает ее принадлежность именно урбинскому мастеру! И горе тем, кто не способен осознать величие гениев Возрождения и потому довольствуется жалкой схемой, придуманной кем-то совсем недавно.

Конечно, я утрирую. И все же весьма показателен метод и Чмелича, и Юсти, точнее отсутствие метода, который им заменяют, по существу, интуиция и увлеченность, восхищение своим героем. Все бы ничего, когда б ни приходили авторы таким путем к вопиющим банальностям. Как, например:

An einigen wenigen gesicherten Werken will man die Norm für einen Maler festlegen und vergisst, daß der Genius keine Norm zulässt<sup>115</sup>.

Wem das innere Hineinfühlen in Giorgiones Malerei geglückt ist, der wird nicht leicht getäuscht werden<sup>116</sup>.

Die gewaltigen Schritte des Genius will er nicht begreifen<sup>117</sup>.

<sup>113</sup> Контрпример: *Rintelen F.* Giotto und die Giotto-Apokryphen. München, 1912.

<sup>114</sup> «Äußerliche Wiederholung eines früher Geprägten ist Zeichen geringerer Bildnerkraft <...>» (*Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 170.) и далее: «<...> Die äußere Erscheinung ist stets neu <...> der innere Sinn stets gleich <...>» (*Ibid.* S. 171).

<sup>115</sup> *Tschmelitsch G.* Zorzo gen. Giorgione. S. 300.

<sup>116</sup> *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 173.

<...> zwischen den Werken, die wir ihm (Джорджоне. – И. С.) bestimmt zuschreiben, besteht eine seelische und künstlerische Übereinstimmung, die für den Verstehenden schlechthin überzeugend ist <...><sup>118</sup>

Giorgione ist nur dann wirklich der Genius <...> wenn man sich entschließt, nur das, was innerlich wirklich zusammengehört, als sein eigenes Werk zu betrachten, alles andere aber als Reflex zu erkennen<sup>119</sup>.

Как же все-таки достичь этого таинственного «вчувствования», как стать «понимающим», как постичь «дух» Джорджоне? Проще говоря, как определить принадлежность художнику той или иной работы?

Не таким уж парадоксальным покажется утверждение, что великий художник в зависимости от обстоятельств может менять свою манеру.

Giorgione subordinò spesso al tema la maniera d'interpretare e lo stesso colore: niente è più pericoloso dell'attribuirgli un quadro sulla base della mera materia pittorica e senza dar peso all'altezza della concezione<sup>120</sup>.

Или же:

Die Farbgebung sahen wir bei Giorgione in ähnlichem Sinne sich wandeln wie die Lichtordnung: von reicher Vielteiligkeit und goldschmiedhafter Feinheit zu einfacher und starker Wirkung<sup>121</sup>.

С неожиданной стороны подошел к проблеме Г.-Ф. Хартлауб, автор далекого от решения задач атрибуции исследования. Он не побоялся установить связь между Джорджоне и новаторами XX в., прибегнув с точки зрения 1920-х гг. к чему-то для

<sup>117</sup> *Tschmelitsch G. Zorzo* gen. Giorgione. S. 225.

<sup>118</sup> *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 276.

<sup>119</sup> *Hetzer Th.* Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto. S. 293.

<sup>120</sup> *Ferriguto A.* Attraverso i «misteri» di Giorgione. Castelfranco Veneto, 1933. P. 345–346 (nota).

<sup>121</sup> *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 1. S. 258.

традиционного искусствознания почти кощунственному.

Gerade gegenüber einer Natur wie der des Giorgione muß eine lediglich auf formalen Merkzeichen im Sinne der – im Grunde unpsychologischen, mechanisierenden – Morellischen Methode beruhende Stilkritik zuletzt *versagen*. Es ist schon auf Grund des Braunschweiger Selbstporträts anzunehmen, daß Giorgione als Mensch wie als Künstler einem starken Wechsel der «Stimmungen» und der schöpferischen Potenz unterworfen war, daß Hochspannungen der Eingebung und des «Könnens» Ermattungen und Schwächen folgten, – Zustände, in denen ihm das Vollenden, das «Fertigmachen» einer Arbeit zur Last wurde. Sogar ein willkürliches Wechseln der «Manier» ist nicht ausgeschlossen. Was würde eine spätere Stilkritik etwa von dem Oeuvre eines *Emil Nolde* als eigenhändig übriglassen, wenn der reine Qualitäts Gesichtspunkt die Auswahl bestimmte, was von den Arbeiten des vielgewandten *Max Pechstein*, wenn jeweils nur *eine* feststehende Formgebung und Malweise maßgebend sein soll. Oder man denke an fluktuierende, proteische Naturen wie *Picasso*, *Archipenko* mit ihrem formalen Experimentieren, ihrem Nebeneinander verschiedener Formweisen im selben Zeitabschnitt!<sup>122</sup>

Отметим и обращение к автопортрету – в поисках ответа на вопрос об особенностях личности художника.

То же с точки зрения степени профессиональной подготовленности.

<...> Erweckt Giorgione den Eindruck, nicht ein professioneller Künstler zu sein, der von der Umsetzung seiner künstlerischen Ideen und der kontinuierlichen Produktion von Werken lebt, sondern vielmehr ein eigenbrötlicher Dilettant, der mit jedem Werk etwas völlig in sich abgeschlossenes Neues zu ergründen versucht<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> *Hartlaub G. F.* Giorgiones Geheimnis. S. 74 (разрядка автора).

<sup>123</sup> *Ferino-Pagden S.* Von Venedig nach Wien // *Giorgione: Mythos und Enigma*. S. 15.

Раньше всех к признанию такого свойства творений Джорджоне пришел, наверное, Х. Кук. Вот его основные соображения:

The real reason <...> why it is impossible for certain pictures to be by Giorgione is, not that they are not *good* enough for him, but that they are not *characteristic*<sup>124</sup>.

И далее:

And so the criticism which condemns a picture claiming to be Giorgione's because «it is not *good* enough for him», does not recognise the truth that for all that it may be *characteristic*, and, consequently, perfectly authentic<sup>125</sup>.

Итак, нечто должно быть характерно для Джорджоне, притом может быть гетерогенно с точки зрения и стилия и, тем более, качества (Кук). Скажем, ранние (?) картины на мифолого-аллегорические сюжеты, как из музея в Падуе, украшавшие, по всей видимости (как и «Юдифь»), предметы мебели, откровенно неуклюжие, но не лишённые наивной притягательности, вполне допустимо приписать Джорджоне, ибо пускай они не хороши, но, как кажется, вполне характерны<sup>126</sup>.

Характерна ли в этом смысле «Юдифь»?

Впрочем, по-своему ригористичен и Кук, ведь, следуя его логике, отвергнуть надлежит столь многое – именно, все *нехарактерное*. То есть вновь не отвечающее представлениям о Джорджоне определенному автору или группе лиц<sup>127</sup>.

Возможна и такая модификация широкого подхода к авторству:

<sup>124</sup> Cook H. Giorgione. P. 6.

<sup>125</sup> Ibid. P. 59 (курсив автора).

<sup>126</sup> См.: Tschmelitsch G. Zorzo gen. Giorgione. S. 79–84.

<sup>127</sup> Приведу пример: Христос в «Положении во гроб» в Треви-зо, конечно же, совершенно нехарактерен для Джорджоне, демонстрируя какие-то прямо-таки сверхчеловеческие масштабы (ср. Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy. P. 147), заставляющие вспомнить не кого ино-

<...> In jedem Gemälde existieren nebeneinander «ein wenig ältere» Elemente und «ein wenig rezenter» Elemente<sup>128</sup>.

Позицию ригористов столь же лаконично и эффектно формулирует Л. Вентури:

Si è ricostruita la figura di Giorgione sulle opere che avevano la *possibilità* di essergli attribuite. Occorre ricostruirla su quelle che hanno la *necessità* dell'attribuzione a lui<sup>129</sup>.

И это может привести – давно привело! – к такого рода выводам (в данном случае применительно к «Сельскому концерту»):

го, как Микеланджело! Но парадоксальное (на первый взгляд) сопоставление с этим мастером можно развить и далее путем сближения двух художников – ведь фигуры из фресок Немецкого подворья во многом не просто напоминают потолок Сикстинской капеллы, но и ему предшествуют (см.: *Smyth C. H. Michelangelo and Giorgione // Giorgione. (Atti del convegno...)* P. 213–220)! То же можно сказать и о «Буре» (Венеция, Академия): «<...> Nor can we reconcile the calm and refined individuality of the painter of the Pitti concert with the wildness of this stormy sea, the fantastic agility of the imps in the rigging of the labouring galley, or the muscular mould of the brawny fisher nudes straining at the row-locks before the saints in the distant bark <...>» (*Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy.* P. 151). Но ср.: *Mather Fr. J., Jr. Venetian Painters.* P. 195, 484.

<sup>128</sup> *Settis S. Giorgione in Sizilien // Giorgione: Mythos und Enigma.* S. 146. Взгляд автора в чем-то близки теории поколений (идее *диахронии*) В. Пиндера, разве что тот, пожалуй, имел в виду характер эпохи, а вовсе не отдельного – тем более *всякого* – произведения. (См.: *Pinder W. Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas.* Berlin, 1928.)

<sup>129</sup> *Venturi L. Giorgione e il giorgionismo.* P. 28. Крайнее, почти пародийное проявление такой традиции можно найти в брошюре П. Фосси (философа, близкого Б. Кроче) – реакцию на категорически не понравившуюся ему выставку 1955 г. (*Fossi P. Di Giorgione e della critica d'arte.* Firenze, 1957). Впрочем, для своего времени это также весьма нехарактерное выступление. Невозможно оно, конечно же, и в последующие годы.

We cannot say that Giorgione would not have painted such a scene; but, as far as we know, he would have treated it with more nobleness of sentiment, without defects of form or neglect of nature's finesses, without the pasty surface and sombre glow of tone which here is all-pervading; he would have given more brightness and variety to his landscape<sup>130</sup>.

Или уже безотносительно к отдельным произведениям:

Qualunque sia il numero delle opere ch'egli esegui, ignote a noi, esse non possono rivelare tendenze spirituali, abilità tecniche, fundamentalmente diverse da quelle che noi conosciamo; non possono, perchè la sua attività lungo il decennio ci è nota, e perchè la rivoluzione compiuta da lui è già abbastanza portentosa perchè, senza prove, debbasi attribuire a Giorgione una radicale trasformazione dello stile a noi noto. Le opere di stile fundamentalmente diverso non esistettero, o meglio non furono di Giorgione<sup>131</sup>.

Как применить все это – более или менее эффективно сформулированное – на практике, – совершенно непонятно.

На что опереться тогда? На традицию(и)<sup>132</sup>?

La tradition est pour Giorgione, mais la raison pour Sebastiano (речь о «Концерте» в палаццо Питти. – И. С.). Après l'étonnant phénomène de *suggestion collective* provoqué par le nom de maitre de Castelfranco, comment la tradition pourrait-elle peser autant que la

<sup>130</sup> Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy. P. 147. Ср. курьезное допущение: «<...> If the painter be really Giorgione, it is Giorgione sinking to a lower level» (Ibid. P. 150). Все-таки получается, что такое *нисхождение* возможно.

<sup>131</sup> Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 41.

<sup>132</sup> Ср.: «<...> Anzweiflungssucht, die sich teilweise als eine nicht ganz unberechtigte Reaktion gegen allzu naive Traditionsgläubigkeit erklärt <...>» (Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2227).

vraisemblance? <...> La tradition est née de critiques<sup>133</sup> qui connaissaient pas mieux Giorgione que nous ne le connaissons. Ils avaient pour former leur opinion les jugements de Vasari. Pour penser à Sebastiano, nous avons le témoignage de nos yeux<sup>134</sup>.

Что же, верить своим глазам? И только?

## Переводы цитат

С. 61. Если Джорджоне и вправду был великим человеком, слава которого, подобно сияющему метеору, на протяжении уже четырех столетий освещает историю искусства, не пришло ли время наконец задаться вопросом, где же его работы.

С. 61. Можно спросить, на каком основании любая из них должна быть признана подлинником, если такое приписывание не подкреплено ничем, кроме традиции.

С. 62. Джорджоне раскрылся в полную силу лишь в последние шесть лет своей недолгой жизни, приблизительно с 1505 по 1511 г.

С. 63. Кампаньола был крепкий подмастерье, но как живописец – халтурщик.

С. 64. Дольше работы приписывают Джорджоне не потому, что они обнаруживают прямое сходство с его признанными вещами, но попросту в силу отсутствия иной подходящей кандидатуры.

С. 66. Подвергнуть сомнению подлинность этой работы означало бы усомниться отчасти в искусстве как таковом, да и в нас самих.

С. 66. Вычеркнуть одну из этих работ означает отменить одно из его достижений, отрицая смысла и необходимость существования художника.

<sup>133</sup> Например, Кроу и Кавальказелле («Новый Вазари»), признававшие авторство Джорджоне в отношении флорентийской картины (См. *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy. P. 144–145*).

<sup>134</sup> *Hourticq L. Le problème de Giorgione. P. 118–119* (курсив мой. – И. Д.).

С. 66–67. Нужно было пробить брешь в церковных стенах, солнцем заменить лампаду, видением Природы – сосредоточенность на явленном священном образе.

С. 67. Сцены из Библии не созданы для церкви и молитвы, но порождены стремлением к изображению богатого прекрасными красками бытия.

С. 69. Джорджоне начал, таким образом, преодолевать характерную для живописи XV в. рассогласованность между человеческими существами и окружающим их пространством.

С. 69. Алтарный образ скомпонован намеренно симметрично и с непривычным вниманием к сбалансированному распределению света и тени. Центр изображения помещен намеренно высоко, перспектива же по-научному верна.

С. 70–71. Воздух акцентирован прежде всего широкой постановкой фигур. Это сообщает каждой из них независимость в искусно связующем их воздушном пространстве, создавая лирический намек или «настроение», которое суть не что иное, как кроткое спокойствие. Но самое необычное средство для достижения этой цели – помещение в центр картины воздуха, сдвигающего фигуры в сторону, назад или вверх. Это примечательное изобретение, противоречащее традициям кватроченто, приводит к тому, что никакая фигура не может доминировать. Очевидно, Джорджоне было важно, чтобы его главным героем оказалось не просто пространство, но нечто более позитивное – воздух. С такой точки зрения, Джорджоне – ранний пример столь распространенного в Западном искусстве феномена, который следовало бы назвать эстетикой пустоты. Как кажется, он проявляется всякий раз там, где основная задача картины – дать намек на чувство, изобразить которое нельзя.

С. 71. Большое число фигур в молчаливом единении; чувствуется, что их связывает нечто, но мы не можем сказать, что же в самом деле происходит между ними.

С. 71. Безразличие всех участников к происходящему, некое равнодушие, встречающееся во всех признанных работах Джорджоне.

С. 73. В конструировании какого бы то ни было «стилистического развития» часто принимают как само собой разумеющееся то, что таковым, на мой взгляд, не является,

а именно, что искусство и стиль некоего живописца почти с естественной необходимостью демонстрируют развитие лишь в одном направлении, осуществляющееся подобно саморазворачивающейся параболе.

С. 74. Поскольку такая деятельность не укладывается в представление, которое они сформировали по отношению к искусству Джорджоне.

С. 75. Наряду с цветовым богатством более всего здесь привлекает рай, в котором пребывает эта компания, рай, где воздух полон ароматов, а в природе все вечно зеленеет, где жизнь полна развлечений, а музыка – единственное занятие, где рощи перемежаются лугами и фонтанами, где нимфы игриво присаживаются на траву или пьют из прохладных источников.

С. 77. Практически все исследователи творчества Джорджоне отталкивались от субъективной выборки картин.

С. 77. Почти всегда речь идет об определениях и предложениях, разумных и вполне приемлемых в пределах их собственной логики, основанной по большей части не на рациональных предпосылках, а на интуитивных догадках и «индивидуальных» представлениях о Джорджоне.

С. 78. Его творческий облик остается для нас настолько неопределенным, что и одна новая атрибуция может поменять все наши интерпретации. Нет другого художника того же уровня, в отношении которого было бы справедливо такое утверждение. Порой находят нового Леонардо, или Микеланджело, или Рафаэля – такие атрибуции могут даже закрепиться. Но принятые или отвергнутые, они никогда не смогли бы повлиять на имеющиеся общие представления об этих художниках. С Джорджоне все обстоит совершенно иначе.

С. 78. В том загадка, тайна и отчасти даже трагедия Джорджоне; вопросы, кто эти три философа – мыслители или мудрецы, что изображает «Гроза» – цыганку с солдатом или скорее Полию с Полифилом, мало что определяют; а вот написаны ли «Рождество» (Нью-Йорк), «Венера» (Дрезден), и прежде всего «Буря» и «Сельский концерт» художником из Кастельфранко, означают для него: быть или не быть.

С. 78. Если и есть какая-то неоспоримая определенность, настолько неоспоримая, насколько такое возможно в исто-

рии, то это та, что касается «Венеры» Джорджоне из Дрезденской галереи.

С. 79. Здесь воспроизведены многофигурные картины и портреты, которые приписали Джорджоне, потом отобрали, потом вернули вновь. Вокруг художника образовался какой-то ореол, в конце концов заставляющий нас вновь заподозрить в этих вещах нечто, принадлежащее божественному автору, отчего его имя снова звучит на устах тех, кто не без содрогания вступает на суровый и непредсказуемый путь атрибуций.

С. 79. Современная критика, основанная на стилевых чертах, сильно поколебала вековые убеждения, будто здесь мы имеем дело с произведением Джорджоне. Приходится обороняться, если придержишься прежних взглядов. Это отнюдь не означает, что авторство не будет однажды ему возвращено, когда минует время гиперкритицизма, объяснимого отчасти обоснованной реакцией на слишком наивное доверие к традиции.

С. 79–80. Ридольфи упомянул алтарный образ и картину из Тревизо, которые не обнаруживают ничего общего. Тем не менее в течение двух веков никто не указал на невозможность того, что обе эти картины были созданы одним художником или хотя бы в одно время.

С. 80. Мы видим, сколь огромный путь проделал Джорджоне от первых своих вещей к поздним и законченным, т. е. от «Юдифи», еще такой неуверенной и принадлежащей квартученто, к столь новой «Грозе», порождению абсолютной композиционной свободы.

С. 80. Можно даже усомниться, правдоподобен ли прогресс таких впечатляющих масштабов за столь ограниченный период творчества, который демонстрирует нам Джорджоне.

С. 80. Как мог один художник совершить такую стилевую революцию, которой требует скачок от «Грозы» к «Сельскому концерту»? Как можно ожидать, чтобы один человек прошел за период в два или три года (допуская почти невозможный максимум) путь от концепции «маленьких фигур в большом пейзаже» к «большим фигурам в маленьком пейзаже»? Предоставляю читателю право решать самому.

С. 81. Вокруг всякого художника часто конструируют миф, а что касается нашего живописца, то каждое столетие соз-

дает здесь свой миф. Задача – понять, не творим ли мы еще какой-то миф. Так или иначе, предлагается уйти, сколько возможно, от мифа и поместить исследование в пределы конкретности и объективности.

С. 81. Когда б ни заметки Маркантонио Микиеля о венецианской живописи, циничные историки XX в., возможно, отказали бы Джорджоне в праве на существование. Ибо историки искусства не склонны верить в существование художников, работы которых недостаточно документированы.

С. 82. Следовательно, никакого мифа Джорджоне нет.

С. 83. Сотню работ у него забрали, дабы в результате получился художник, возможно, немного менее плодovitый, – уж точно не «Джорджоне», а «Джорджо» – однако, художник, наследие которого более или менее непротиворечиво.

С. 84. Так что и в случае с Джорджоне вопрос: узнаем ли мы в той или иной картине руку художника – возникает отнюдь не в первую очередь; первый и важнейший вопрос – о его духе.

С. 84. Который спрашивает, не руки какого художника эта картина, но чей дух породил ее.

С. 84. В худшем случае, думая, что имеем дело с Джорджоне, мы время от времени будем говорить о прекрасной картине, созданной если не Джорджоне, то каким-то понимающим художником, творившим под мощным его влиянием.

С. 85. Портреты Джорджоне вдруг обнаруживают мотив чувственной и страстной меланхолии. Эти люди, кажется, думают о чем угодно, только не о жизни, они скованы неподвижностью, порожденной необоримой страстью, сконцентрированной и подавленной: тела, в которых неудовлетворенная душа, как свеча, сгорает за стеклом чувственной плоти. Эти люди слышат нечто в полной тишине: величественный разговор бытия со своей душой, со своей судьбой, конечного с бесконечным. Трагическое и печальное спокойствие окружает их – это существа, ощущающие судорогу каждодневного стремления к невозможному. Они пребывают в молчании и меланхолии; в том молчании, что красноречивее всякого слова или жеста, что обнажает душевные свойства; в меланхолии, что порождена таинственной, недостижимой Химерой, в меланхолии, которая им дороже

самой жизни. Нет ли в них некоторой печальной убежденности? Не промелькнет ли порой, быть может, в их очах, что уставлены в зыбкие небеса желания, понимание невозможности осуществления мечты?

С. 85. Поскольку он знал законы, регулирующие то, что кажется нам беспорядочным волнением, поскольку как ясно-видец проявлял методическую любознательность и не ограничивал свое трудолюбие радостями жизни, поскольку от его пронизательного и пытливого взора не могла укрыться тщета бытия, рот его кривила и омрачала ироничная улыбка.

С. 86. Художник, посредством своих творений первым передавший зримый образ и переживание самой глубокой из человеческих печалей: печали чувственного удовольствия.

С. 87. Одна из поразительных черт искусства Джорджоне – мечтательное выражение, которое он умеет придать своим персонажам: легкий наклон головы, расслабленный, рассеянный взгляд, направленный в сторону.

С. 87. Внимание зрителя оказывается приковано к выразительному лицу молодого человека, как будто тот собирается открыть нам тайну своей жизни.

С. 87. Вдруг к нам оказываются обращены вопрошающие или полные желания взгляды мужчин, явлены выразительные чувственные жесты неразделенной любви, так, словно на непродолжительное время приоткрылись двери мужской чувственности, и это предоставило нам возможность заглянуть в неповторимый мир любящей, ранимой и израненной мужской души; врата эти закроются вновь уже ко второму десятилетию XVI в.

С. 87. Уже Тициан изгнан из этого рая.

С. 88. Холодность сердца, присутствующая во всем творчестве Тициана, свойственна и его портретам.

С. 88. В отличие от Джорджоне Тициан не наблюдает личность человека сквозь пелену литературного романа.

С. 89. «Натюрмортами жизни человеческой души» назвал я эти картины, представляющие венецианский джорджонизм.

С. 89. Картины-вопросы. Сущность вопроса лежит в их основе.

С. 89. В немой игре вопроса и безответности кроется самая суть такого живописного настроения.

С. 90. Вот только пишет он костюмированные полуфигуры не потому, что полнофигурные изображения были бы слишком трудны для него, а потому что он в состоянии именно в них воплотить законченное поэтическое содержание.

С. 90. Кажется, будто романтическое искусство Джорджоне отбросило последний светлый отблеск на этот обреченный на упадок род, как будто вместе с ним, современником «последнего рыцаря», сошли на нет и последние художественные отображения его существа.

С. 94. Плоское собрание неправдоподобных рассказов, известных как «Человеческая комедия Бальзака», вероятно, не принадлежащих ни одному автору, ни одной эпохе.

С. 95. Когда я рассматривал четыре работы, всеми признаваемые аутентичными, его фигура представлялась мне совершенно четкой, и я ощущал его высочайшее качество; когда же я оказывался перед одним из произведений, приписываемых ему, отчетливость утрачивалась, уступая место вульгарности. Равным образом, когда от источников, представляющих современную Джорджоне традицию, я переходил к более поздним, все повторялось: смешение, противоречия, абсурд.

С. 96. Нет художника опаснее, чем этот Джорджоне; он только разжигает любопытство, никогда его не удовлетворяя, и если историк не будет следить за собой, он превратится в романиста.

С. 96. Джорджонизм – жестокая религия, порой требующая от своих адептов принесения в жертву здравого смысла.

С. 96. Если до сих пор у Джорджоне отбирали выдающиеся творения, потому что они были якобы слишком плохи для него, Уртик отвергает их как слишком хорошие.

С. 97. Быть может, столь часто порицаемый Ридольфи обладал гораздо лучшим пониманием поздних творений Георга, нежели мы в наше по большей части доктринерское время, – пониманием непривычных опытов.

С. 98. Из немногих общепризнанных работ живописца пытаются вывести норму, забывая, что гений не признает никаких норм.

С. 98. Кому удастся чувственное проникновение в живопись Джорджоне, того легко не проведешь.

С. 98. Поверхностное повторение созданного ранее – признак недостаточной творческой силы; внешние проявления всякий раз новые, внутренний смысл тот же.

С. 99. Могучие шаги гения ему непонятны.

С. 99. Работы, которые мы с уверенностью приписываем ему, демонстрируют душевную и художественную последовательность, для понимающих абсолютно убедительную.

С. 99. Джорджоне лишь тогда явится нам гением, когда мы решимся считать его собственным творением лишь то, что действительно обнаруживает внутреннюю взаимосвязь; все другое же будем полагать отражением.

С. 99. Джорджоне часто подчинял своим темам манеру интерпретации и даже цвет: нет ничего опаснее, чем приписывать ему картины на основании одной лишь живописной манеры, не принимая во внимание высоты замысла.

С. 99. Мы видели, что передача цвета, как и световые эффекты Джорджоне, изменяются: от богатого разнообразия и ювелирной тонкости к простому и интенсивному воздействию.

С. 100. Как раз перед личностью, подобной Джорджоне, критика стиля, опирающаяся лишь на формальные признаки в духе метода Морелли, в основе своей чуждого психологии и механистичного, обнаруживает в конечном счете несостоятельность. Можно заметить уже по автопортрету в Брауншвейге, что Джорджоне как человек и художник был подвержен резким колебаниям «настроения» и творческих способностей, что за вдохновением и взлетом «способностей» следовали утомление и слабость – состояния, когда доведение до совершенства, завершение всякой работы становилось ему в тягость. Так что нельзя исключить произвольных изменений «манеры». Что позднейшая критика стиля посчитала бы в наследии, к примеру, Эмиля Нольде созданным им собственноручно, когда бы выбор в чистом виде зависел от представлений о качестве, а что осталось бы из работ разностороннего Макса Пехштейна, если в каждом случае решающую роль играло только постоянство формальных и живописных приемов? Или обратимся к подвижным протеевским натурам вроде Пикассо и Архипенко, с их экс-

периментами, с их совмещением различных формальных приемов в один и тот же период.

С. 100. Создается впечатление, что Джорджоне был не профессиональным живописцем, занятым реализацией своих художественных идей и стабильным производством картин, а скорее чудаковатым дилетантом, который каждым творением своим стремится исследовать нечто совершенно новое.

С. 101. Истинная причина того, почему некоторые картины не могли быть созданы Джорджоне, не в том, что они недостаточно для него хороши, но в том, что они для него нехарактерны.

С. 101. Таким образом, критики, что отвергают картину, якобы созданную Джорджоне, потому что «та недостаточно для него хороша», не понимают, что, несмотря ни на что, она, может быть, характерной и, следовательно, совершенно аутентичной.

С. 102. В каждой картине бок о бок существуют «немного более ранние» и «немного более поздние» элементы.

С. 102. Личность Джорджоне воссоздается по работам, обнаруживающим возможность быть приписанными ему. Следует воссоздать ее именно по тем работам, что обладают необходимостью быть приписанными.

С. 102. Невозможно соединить сдержанную и утонченную индивидуальность создателя «Концерта» в палатце Питти с яростью бурного моря, фантастической гибкостью демонов на снастях раскачиваемого волнами корабля или же с мускулистым телосложением обнаженных смуглых рыбаков, растянувшихся меж уключин перед святыми в дальней барке.

С. 103. Мы не можем сказать, что Джорджоне не написал бы такой сцены, но, насколько можно судить, он подошел бы к ней с большим благородством и чувством, без формальных дефектов и равнодушия к тонкостям природы, без вязкости поверхности и мрачного сияния тона, которое здесь преобладает; своему пейзажу он придал бы больше яркости и разнообразия.

С. 103. Сколько бы еще произведений, неизвестных нам, он ни создал, они бы не могли обнаружить духовных тенденций и технических приемов, фундаментально противоположных знакомым нам; не могли бы, потому что деятельность его в

течение десятилетия известна, а революция, совершенная им, и так велика, потому что, несомненно, нужно признать достижением Джорджоне те радикальные изменения стиля, которые мы знаем. Произведения в принципиально ином стиле не существовали бы или, лучше сказать, не могли быть созданы Джорджоне.

С. 103–104. Традиция на стороне Джорджоне, а здравый смысл на стороне Себастьяно. В силу потрясающего феномена коллективного гипноза, спровоцированного именем мастера из Кастельфранко, может ли традиция обладать тем же весом, что и простое сходство? Традиция создана критиками, знавшими о Джорджоне не больше нас. Опирались они в своих суждениях на высказывания Вазари. В пользу же авторства Себастьяно свидетели – наши глаза.

С. 103. Если автор действительно Джорджоне, то Джорджоне, низко павший.

С. 103. Гиперкритицизм, который объясним отчасти обоснованной реакцией на слишком наивное доверие к традиции.

## Глава III

### Вазари

Обратимся к традиции, причем в наиболее классическом ее проявлении – первой биографии художника, созданной Вазари. Как бы далеко ни ушла наша наука от стандартов жизнеописательной литературы XVI в., приходится признать: в отношении Джорджоне сформулированные Вазари представления остаются и по сей день в силе – едва ли им можно что-нибудь существенное противопоставить, при всех попытках их преодолеть...

Даже затруднения, испытанные Вазари, – те же, что беспокоят современных ученых: нечеткость атрибуций и неясность содержания отдельных работ. Такова и позитивная составляющая – определение места Джорджоне: *второй* после Леонардо новатор, осуществивший переход к искусству Высокого Возрождения в Венеции, не без влияния, впрочем, флорентийского коллеги. Тосканский патриотизм Вазари, столь часто упоминаемый, не близок позднейшим авторам, писавшим о Джорджоне и его школе. Но едва ли кто-то из них это положение «второго художника» чинквеченто посчитал бы унижительным и требующим пересмотра. Быть вторым после да Винчи отнюдь не зазорно!

Какой бы ни была трагическая дистанция, разделяющая времена Вазари и его героя, – всего лишь несколько десятилетий, – сколь сильно изменилось за это время искусство, и не оно одно! – острое ощущение присутствия в Венеции рубежа веков некоей яркой творческой фигуры, мощного источника влияния сохраняется и во времена Вазари, и гораздо поздней. Оно столь же острое, сколь и смутное, источник почти не виден, но свет от него исходит – хотя бы в музейных коллекциях всего мира; быть может, и не только там.

Конечно, Вазари различал манеры Джорджоне и Леонардо, шире: двух направлений итальянского искусства. Последователи уточняли (и уточняют) детали – вряд ли воззрения Вазари нуждаются в радикальном пересмотре. Можно усомниться в актуальности приемов сфумато для венецианца<sup>1</sup>, все равно, его творчество – следующий шаг к живописной манере зрелого XVI и XVII вв. Можно усомниться в вероятности личной встречи двух гениев, перенести момент знакомства мастера из Кастельфранко с новейшими течениями на более позднее время<sup>2</sup>. Да разве Вазари сам не говорит об этом? – даже указывает дату – 1507 г.<sup>3</sup> Можно сколь угодно иронично трактовать анекдотические подробности, без которых в то время, по всей вероятности, жизнеописание было просто невозможно, вроде любовных подвигов<sup>4</sup> или увлечения музицированием, но разве особенная чувственность и музыкальность Джорджоне<sup>5</sup> вызывают хоть в ком-то теперь сомнения? Конечно, у нас нет причин не верить Вазари... Но уточнения необходимы. Итак:

<...> Ihre (искусства Леонардо. – И. С.) Wirkung zieht sich durch das ganze Werk Giorgiones <...><sup>6</sup>

<sup>1</sup> См.: *Holberton P.* Giorgione's Sfumato // Giorgione entmythisiert. P. 55–69.

<sup>2</sup> См.: *Salvini R.* Leonardo i fiamminghi e la cronologia di Giorgione // *Arte Veneta*. P. 94–95.

<sup>3</sup> См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. С. 407.

<sup>4</sup> Ср.: *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 40.

<sup>5</sup> См.: *Frings G.* Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programme in der venezianischen Malerei der Renaissance. Berlin, 1999; *Garas K.* Giorgione e il Giorgionismo: Ritratti e musica // *Giorgione (Atti del convegno...)* P. 165–170. Есть также многочисленные примеры проведения подобных параллелей у Юсти и Воррингера.

<sup>6</sup> *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 73.

Леонардо близок Джорджоне прежде всего небольшим числом достоверных произведений, оставшихся от него. Атрибуция и здесь оказывается мучительной процедурой. Та же «Мадонна Литта» (ГЭ), которая, как выясняется, при жизни Джорджоне находилась в Венеции<sup>7</sup>, далеко не всеми признана творением да Винчи... Но и личные встречи, и знакомство то ли с картинами, то ли с рисунками (а быть может, и с теоретическими высказываниями<sup>8</sup>, допустим, кем-то переданными) были не так важны для человека, тонко ощущавшего изменения в искусстве своего времени<sup>9</sup>, способного не только подстроиться под них, но и занять место лидера.

(Влияние Леонардо находят и в «Юдифи»<sup>10</sup>...)

Но!

Lontano da Tiziano egli è vicino a Leonardo per ciò che quell'arte ha di *intellettivo* e di penetrante; lontanissi-

<sup>7</sup> См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 34.

<sup>8</sup> «Io penso Giorgione chino sui fogli in cui il Maestro chiudeva concisa la sua osservazione, parole parche e taglienti, linee sicure e sintetiche» (*Monneret de Villard U. Giorgione da Castelfranco*. P. 44).

<sup>9</sup> Ср.: «<...> It is quite possible that his style was gradually altered by the simple process of natural expansion and that he owed the progress which he displayed to the study of his Venetian contemporaries and of the antique» (*Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy*. P. 139).

<sup>10</sup> См.: *Justi L. Giorgione*. 1908. Bd. 1. S. 291; *Fiocco G. Giorgione*. S. 111; *Tschmelitsch G. Zorzo gen. Giorgione*. S. 109; *Pedretti C. Giorgione e Leonardo // Giorgione e l'umanesimo veneziano*. I. P. 502. В монографии же Бальдасса-Хайнца (*Baldass L., Heinz G. Giorgione*. S. 15) на основании такого сопоставления ставится вопрос о более позднем – по отношению к «Мадонне Кастельфранко» – появлении «Юдифи» (того же мнения придерживался и Бернсон), ибо в алтарном образе такого влияния еще не видно. Ср.: «Wenn ein Werk im Schaffen Giorgiones mit Lionardos Kunst verglichen werden könnte <...> wäre es die „Judith“ in Leningrad» (*Pochat G. Figur und Landschaft: Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*. Berlin; NY, 1973. S. 395).

mo da Leonardo e vicinissimo a Tiziano è, al contrario, perciò che essa ha di *emotivo* e *grandioso*<sup>11</sup>.

Впрочем, близость к Тициану для нас пока не так важна...

Il Vinci, che portò sul mondo la meditazione e sapeva le leggi della vita e la coordinazione dei sentimenti, gli fece forse balenare agli occhi l'ideale della sua esistenza travagliosa: conoscere. L'opera tutta di questo artista unico, che deve essere vista più col pensiero che col senso, proclama alta questa conclusione<sup>12</sup>.

Сопоставляя манеры двух великих живописцев, хочется отождествить интеллектуализм Леонардо с безразличием к цвету и фактически отказу (в конце своей деятельности) от этого средства выразительности, чувственность же Джорджоне – с тонким пониманием цвета. Последователи Джорджоне логично дистанцируются от важнейшего инструмента его тосканских коллег – *дизеньо*<sup>13</sup>, попросту отказываются рисовать<sup>14</sup> (что не могло не огорчать Вазари<sup>15</sup>). Но отход от *дизеньо* в форме хотя бы его частичного сокрытия тональной живописью и техникой *сфумато* гарантирует открытие цветовой композиции – и цветовой *гармонии*, хотя бы даже Г. Вельфлин (как известно, опасавшийся исследовать колористическую составляющую искусства<sup>16</sup>) упорно не замечал этого важнейшего проявления «живописной манеры».

<sup>11</sup> Ferriguto A. Attraverso i «misteri» di Giorgione. P. 219. (Курсив мой. – И. С.)

<sup>12</sup> Monneret de Villard U. Giorgione da Castelfranco. P. 44.

<sup>13</sup> Ср. Gosebruch M. Zum Disegno des Michelangelo // Idem. Aufsätze und Vorträge. München, 2010. S. 123–126.

<sup>14</sup> Единственный признанный всеми рисунок Джорджоне – вид Монтаньяны – нам еще пригодится.

<sup>15</sup> Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. С. 407–408.

<sup>16</sup> См. Strauss E. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. München; Berlin, 1983. S. 9.

Nel momento stesso in cui l'ombra si assume il colore, cessa il riferimento al piano, ed è reso impossibile il disegno come riduzione lineare di un volume proiettato sul piano. Giorgione non disegna, perché *non può più disegnare*<sup>17</sup>.

Конечно, нелегко рассуждать о цвете в классической живописи... но попробуем.

Тициан

Произнося в связи с Джорджоне это имя, мы тотчас оказываемся внутри *круга* художника, к которому ведь невозможно отнести его предшественников – будь то да Винчи, Мессина<sup>18</sup>, Дж. Беллини, Карпаччо или даже Перуджино<sup>19</sup>. О Микеланджело у нас уже шла речь (кратко), о Дюрере и северных влияниях придется говорить более пространно, но позднее<sup>20</sup>. Вернемся к Тициану.

Я отмечал неизбежность сравнения Тициана и Джорджоне<sup>21</sup>; одному из них посчастливилось прожить несравненно более долгую жизнь и оставить гораздо более глубокий след в истории живописи. Тривиальное (и невозможное) предположение: что

<sup>17</sup> Brandi C. Il principio formale di Giorgione // Giorgione (Atti del convegno...). P. 78. (Курсив авторский.)

<sup>18</sup> См.: Fiocco G. Giorgione. S. 25.

<sup>19</sup> См.: Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 1. S. 9.

<sup>20</sup> Иногда в связи с Джорджоне все-таки вспоминают, на мой взгляд, очень далекого от него Рафаэля. См.: Volpe C. Il naturalismo di Giorgione e la tradizione critica: I rapporti con l'Emilia e con Raffaello // Giorgione. (Atti del convegno...) P. 221, а также: Venturi L. Four Steps toward Modern Art: Giorgione. Caravaggio. Manet. Cézanne / Bampton Lectures in America. #8. N.Y., 1951. P. 19; L'opera completa di Giorgione. Milano, 1968. P. 89.

<sup>21</sup> Ср.: «Titien lui-même étoit obligé d'avouër, que c'étoit Georgion qui lui avoit frayé le chemin de la couleur». [Marianne P.-J.] Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux... T. 2. Paris, 1742. P. 55.

было бы, не скоси чума Джорджо из Кастельфранко в расцвете сил и в начале славы, заставляет панджорджонистов ревниво относиться к популярности Вечеллио<sup>22</sup>.

Наоборот, для кого-то Джорджоне немислим без Тициана, вернее сказать, такие исследователи уверены, что только тот мог довести до конца многое из начатого старшим современником<sup>23</sup>; что-то Тициан при этом радикально переосмыслил, а что-то и отверг. Можно до бесконечности спорить, что в результате потеряло искусство. Приобретением же стало уникальное по силе воздействия – и все-таки справедливо затмевающее Джорджоне! – явление: колоризм великого мастера из Кадоре<sup>24</sup>.

Il classicismo cromatico di Tiziano, la sua appagata e olimpica certezza, accanto e dopo l'ombrosa inquietudine e l'umana malinconia di Giorgione...<sup>25</sup>

<sup>22</sup> «Hätte Giorgione in dieser Richtung (имеется в виду стиль «Венеры». – И. С.) weiter arbeiten können – er würde Tizian Vecellio verdunkelt haben, er würde der grösste Meister der Venetianer geworden sein, weil, von da an vollständig zur Natur übergegangen, vertraut mit der elegantesten Darstellungsweise und den Geheimnissen der Farbenbereitung, mächtig der Führung des Pinsels, durchglüht von Liebe für die Kunst, welche Liebe ihm eine Ausschweifung in der Composition oder der Malerei an und für sich nicht gestattete, sich in ihm alle nöthigen Eigenschaften vereinigten, die mehr oder weniger seinen Collegen abgingen». (*Schaufuss R. L. W. Zur Beurtheilung der Gemälde Giorgione's. S. 7.*)

<sup>23</sup> Ср.: «Eins freilich hat Tizian von seinem Meister gelehrt: das Malen» (*Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 207*). Конечно, Хетцера (и нас?) не могло не возмущать столь высокомерное отношение к одному из величайших художников, тем более, что факт его ученичества у Джорджоне ничем не подтвержден.

<sup>24</sup> Никто не поведал эту историю лучше Хетцера. См.: *Hetzer Th. Tizian: Geschichte seiner Farbe / Schriften Theodor Hetzers. Bd. 7. Stuttgart, 1992.*

<sup>25</sup> *Volpe C. Il naturalismo di Giorgione e la tradizione critica // Giorgione (Atti del convegno...) P. 221.*

Так сопоставляет двух гигантов автор сравнительно недавно опубликованного текста. Хуже того, под пером другого явного поклонника Вечеллио Джорджоне низводится до роли Мазолино при Мазаччо! Причем новой капеллой Бранкаччи в таком случае становится фасад Немецкого подворья, где превосходство Тициана отмечали и многие современники<sup>26</sup>.

Innovatore <...>, Giorgione, ma naturalmente timido e forse incapace <...> di concepire invenzioni drammatiche (forse egli sta a Masolino come Tiziano sta a Masaccio), il suo incontro<sup>27</sup> con Roma produce la ferma *Nuda* <...>, idolo statuario, tentativo osservante ma frigido e non drammatico pur nell'imponenza, nel voluto gigantismo<sup>28</sup>. La rigidità della *Nuda*, prima astrazione che rappresentazione, da un lato, e dall'altro la grande, mobile *Giuditta* tizianesca (Имеется в виду фреска Немецкого подворья. – И. С.), piena rappresentazione, prodotto di un allievo che è già capace non di emulare e superare il maestro, ma d'intendere una lezione alla quale il maestro è sordo <...><sup>29</sup>

Отметим разнообразно постулируемую автором *статичность* фигуры, созданной Джорджоне, неумелость (возможно, мнимую) в передаче движения – не только внешнего, но и внутреннего, только и способного придать изображению драматизм.

Но вот мнение благосклонного (при всей осторожности) к Джорджоне Л. Вентури:

<sup>26</sup> См.: Anderson J. Giorgione. P. 364–365.

<sup>27</sup> Непонятно, в каком смысле употреблено incontro (встреча). Вазари, напомним, высокомерно заявлял, что венецианцы много потеряли, оттого что не видели античного искусства (Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. С. 407–408).

<sup>28</sup> Об особенностях этой фигуры – не лишенной, соглашусь, некоторых странностей – речь пойдет далее.

<sup>29</sup> Sgarbi V. Ricognizione del catalogo di Giorgione: Con proposte per la sua formazione e per l'opera della maturità // Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. P. 33. (Курсив авторский.)

Alla complessità spirituale e tecnica di Tiziano, Giorgione oppone la semplicità dell'intuizione e dei mezzi<sup>30</sup>.

Или позиция явного сторонника Джорджоне (Л. Юсти<sup>31</sup>), высказанная по конкретному (частному) поводу:

<...> Zeigt sich auch in dem Rätsel dieses Mädchenkopfes die Vornehmheit und Tiefe der Künstlerseele, Tizians Frauen dagegen sind leicht zu verstehen<sup>32</sup>.

А вот еще один способ противопоставить двух гениев:

Giorgione war eine echte, harmlose, lebensfrohe Dichternatur, ein Lyriker, im Gegensatz zu Tizian, der durch und durch Dramatiker war<sup>33</sup>.

Но при сравнении Джорджоне с Тицианом может быть использован и традиционный прием противопоставления *разума* и *чувств* (как это было сделано в отношении Леонардо):

Tiziano vuol fare del realismo; Giorgione sa soltanto che ha bisogno di dipingere<sup>34</sup>.

Что ж, у Вечеллио будут и чувства, только более сильные... и, вероятно, грубые.

In Tiziano i personaggi vengono prepotenti alla ribalta, quasi violentando lo spazio<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 62.

<sup>31</sup> Подробнее см.: Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 1. S. 260.

<sup>32</sup> Ibid. S. 170.

<sup>33</sup> Lermolieff I. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. S. 187. Морелли был, вне всякого сомнения, джорджонистом. У него же можно найти сравнение мастера из Кастельфранко с Корреджо: «Giorgione war eben eine gesündere, kräftigere, lebensfreudigere Natur als Correggio <...>» (Ibid. S. 195). Не думаю, чтобы кто-либо еще двух этих современников столкнул.

<sup>34</sup> Ibid. P. 62.

<sup>35</sup> Pallucchini R. «Due eccellenti suoi creati: Sebastiano Viniziano... e Tiziano da Cadore» // Giorgione e l'umanesimo veneziano. II. P. 548.

Рассудочность же может проявляться в живописной технике:

<...> Giorgione paints with a stippling technique which hides what has happened underneath, whereas <...> Titian lets us see the magical process of addition with a mesh of interlaced colours that is finished only when the artist says so<sup>36</sup>.

Или даже так, через в полной мере не передаваемую русским языком противоположность *художника и живописца*:

<...> In uno l'artista comanda al pittore, nell'altro il pittore travolge e sorpassa l'artista<sup>37</sup>.

Под «одним» здесь разумеется, конечно, Джорджоне... Или есть сомнения?

Наконец, можно привести сравнительно нейтральную позицию Хетцера, для которого Джорджоне принципиально отличен от Тициана не просто своим интересом к пейзажу, но и тенденцией помещать целое (природу, мир) в центр *картины мира* (не только отдельных картин), тогда как для Тициана важнее единичное – человеческая фигура<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Anderson J. Giorgione. P. 106.

<sup>37</sup> Ferriguto A. Attraverso i «misteri» di Giorgione. P. 370. Популярное в европейской критике противопоставление, заставляющее вспомнить, скажем, сокрушения, характерные для начала XX в. по поводу того, как много вокруг живописцев и как мало среди них *художников*... (См.: Strzygowski J. Die bildende Kunst der Gegenwart (Ein Büchlein für jedermann). Leipzig, 1907. S. V ff.)

<sup>38</sup> Hetzer Th. Tizian: Geschichte seiner Farbe. S. 89–90. Ср.: «<...> There is little reason to speak of his (Джорджоне – И. С.) “monumental” style; the figures are relatively small – since the landscape is always given prominence in his pictures – and do not press outwards (one thinks of Titian’s *Sacred and Profane Love*), but breathe freely in the landscape, since nature is always the principal actor on Giorgione’s stage». (Morassi A. The Ashmolean «Madonna Reading» and Giorgione’s Chronology // The Burlington Magazine. P. 216). (Курсив авторский.)

Да, Тициан постепенно уходил все дальше от пейзажа<sup>39</sup>, интерес к этому жанру ему, возможно, пытался привить мастер из Кастельфранко, так что он даже смог исполнить пейзажный фон к «Венере» Джорджоне; свою Венеру, однако, перевел в комнату<sup>40</sup>. (Действительно, если оставить *фигуру* Венеры за Джорджоне<sup>41</sup>, концепция Хетцера не то чтобы разрушится, а все-таки потребует уточнения – разве в центре здесь не человеческая фигура? Можно добавить, как и в «Юдифи»...). Чем дальше, однако, тем менее значительной становится для него пейзажная периферия, он все ближе подходит к человеку, все тщательнее всматривается в его черты, жесты, мимику, оттенки тона и цвет тела... Или же фигура начинает, по сути, командовать фоном (если это все еще фон, и подобная дихотомия здесь уместна), как, скажем, в эрмитажном «Св. Себастьяне». Тициан уводит классическую живопись *от пейзажа*, который вновь будет суждено открыть только мастерам следующего столетия.

Итак, при сопоставлении двух мастеров Джорджоне оказываются приписаны такие свойства, как *беспокойство* и *меланхолия*, но также и *неспособность к драматизму*, *холодная неподвижность*, *интуитивная простота*, *глубина*, *потребность рисовать*, *скрытность* (в части техники) – одним словом, он художник. А что же Тициан? Он демонстрирует *классицизм*, *олимпийскую уверенность*,

<sup>39</sup> Ср.: Richter G. M. A Clue to Giorgione's Late Style // The Burlington Magazine. Vol. 60. No. 348 (March 1932). P. 131. Note 14.

<sup>40</sup> Ср.: «Tiziano ha adottato le proporzioni giorgionesche solo per figurare una bella donna: nulla più». (Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 136.). «Tiziano e Palma, dipinsero una loro Venere <...> crearono immagini non caste. Invece la Venere di Giorgione è perfettamente casta» (Ibid. P. 100).

<sup>41</sup> Вопреки Уртику, который, когда бы знал об этих высказываниях Хетцера, непременно бы на них сослался.

*подвижность, духовную и техническую сложность, понятность, реализм, напор.* Живописец в нем, таким образом, превосходит художника.

### Себастьяно и другие

Хотя Вазари на одном дыхании называет «два великолепных создания»<sup>42</sup> Джорджоне – Тициана и Себастьяно<sup>43</sup> (дель Пьомбо), в наши дни, пожалуй, никто уже не поставит эти имена рядом – слишком очевидна их несоизмеримость. Тициан и Себастьяно кажутся нам во всем друг другу противоположными – оригинальность, исключительная последовательность в одном и изменчивость, эклектизм, поразительная способность к мимикрии – в другом. Сложный путь увел Себастьяно далеко от исходного пункта творческой карьеры, но отнюдь не желаемый синтез венецианского и римско-флорентийского, а незначительность и бессмысленность – его итоги.

Вообще же Себастьяно стал подходящей кандидатурой для передачи тех работ, которые кажутся исследователям не вполне достойными великих мастеров, но все еще слишком хорошими, чтобы отправить их в менее почетную ссылку (Пальма Веккио, Кариани, Моретто).

Die jetzt fällige Taufe auf Sebastiano dürfte jeden Augenblick zu erwarten sein<sup>44</sup>.

Себастьяно – самый значительный венецианский мастер *второго* ряда, конечно, с момента, когда он покинул родину, исчезает из поля зрения исследова-

<sup>42</sup> Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. С. 48.

<sup>43</sup> См.: Pallucchini R. «Due eccellenti suoi creati: Sebastiano Viniziano... e Tiziano da Cadore» // Giorgione e l'umanesimo veneziano. II. P. 513–554.

<sup>44</sup> Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 351.

телей наследия Джорджоне, ибо попадает под совсем другие влияния<sup>45</sup>. Но какое-то время до отъезда его *œuvre* – это сущий склад изъятых ценностей! И порой ему достаются довольно качественные работы – тот же «Суд Соломона», например. Всякая такая передача творения Джорджоне (или Рафаэля) Себастьяно – факт прискорбный, ибо с этого момента оно уже никого, по большому счету, не интересует – таков статус этого художника: сам по себе он немногих способен привлечь.

Но и помимо Себастьяно у Джорджоне собралась изрядная свита – из художников второго и третьего ряда, отчего-то на него похожих. Многие из этих спутников при жизни, наверное, и не догадывались, что тоже, в известном смысле, *созданы* им. Теперь же становятся авторами картин, изымаемых из наследия мастера. И это неизбежно – при столь неуловимо загадочном центре, периферия сферы (влияния) становится необычайно яркой и красочной – кого там только нет! Эти художники живут отраженным светом рано ушедшего гения, порой возвращая ему – по прихоти исследователей – отобранные ранее вещи. Вероятно, без сопротивления.

Таким спутником можно назвать Кариани, благо находились те, кто был готов отдать ему эрмитажную «Юдифь». Но вот как оценивает личность сию несогласный с ними Юсти:

Aus dem reichen Werk Carianis <...> ergibt sich ein genaues und sicheres Bild dieser Persönlichkeit, sorgfältig in der Malerei, unbeholfen im Aufbau, lahm in der Bewegung<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> И тут уже Уртик предлагает записать на его счет портрет Рафаэля с так называемым учителем фехтования (еще один замечательный пример гомосоциальности...). См.: *Hourticq L. Le problème de Giorgione*. P. 118 f.

<sup>46</sup> *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 280.

Обнаружив подобное имя на месте, которое еще вчера занимал, как казалось, по праву Джорджо из Кастельфранко, посетитель музея (читатель книги), испытав немалое разочарование, отойдет и, огорченный, уже не станет рассматривать оказавшуюся настолько некачественной картину.

#### Виченцо ди Бьяджо Катена

Особое место в *кругу* Джорджоне занимает Виченцо Катена.

Двусмысленному (и позднему) определению «создания» (*creati*) он один способен противопоставить нечто, гораздо более эффектное: «коллега» (*chollega*). Надпись на обороте одной из картин (вроде бы) Джорджоне, так называемой «Лауры» (Вена, музей Истории искусства) сообщает как некую необычайно важную деталь, что ее создатель является коллегой Катены<sup>47</sup>. Едва ли можно усомниться в подлинности такого сообщения – ведь спустя некоторое время, когда воссияла слава Джорджоне, уже Катена нуждался бы в рекламе или хотя бы в разъяснении, кто он такой. Но совсем затеряться среди «учеников» этой школы Катене не суждено: за скудостью каких-либо прижизненных свидетельств деятельности Джорджоне эту надпись будут неуклонно воспроизводить и цитировать как действительно очень важное – хотя и не до конца понятное – свидетельство.

Беда в том, что слово «коллега» только в наши дни обрело расширительное значение – сотрудник, товарищ по работе, тогда как в эпоху Ренессанса в Италии оно сохраняло свой первоначальный смысл – тот, кто *читает* (лекции), преподает, учит вместе с кем-то – только их и называли коллегами! Про худож-

<sup>47</sup>См.: *Anderson J. Giorgione. P. 361.*

ника сказали бы *compagno*<sup>48</sup>. Пожалуй, единственным объяснением столь странной надписи могли бы послужить рассуждения в духе Хартлауба и прочих знатоков тайных обществ... Но так как подобные рассуждения пока не предложены, было бы крайней дерзостью предположить, что в этих кругах таким словом обозначали товарищей по ложе. Объяснить как-то иначе появление данного термина на обороте «Лауры» не получается.

Однако все же высказывались соображения, что Катена-то и был настоящим учителем Джорджоне!<sup>49</sup> Подобно Дж. Беллини (в традиционной версии) он подпал под влияние своего ученика и вследствие этого значительно осовременил свою манеру (оттого его вчерашнего ученика и стали называть коллегой).

Вновь прибежем к услугам Юсти. Конечно же

<...> Catena, der ein innerlich freier Mann war, hatte köstliche Einfälle; aber er war doch kein Maler wie Giorgione <...><sup>50</sup>

При этом

Catena avait sans doute reçu sa première éducation artistique d'un vulgaire Trévisan, mais il devint plus tard un sec imitateur de Giambellini pour, finalement, sous

<sup>48</sup> См.: *Ferriguto A.* Attraverso i «misteri» di Giorgione. P. 368. Весьма своеобразное решение этой проблемы предложил П. Фосси, посчитавший «Лауру» творением Катены и ему же приписавший надпись, фальсифицирующую, таким образом, авторство Джорджоне, славой которого Катена пожелал воспользоваться. См.: *Fossi P.* Di Giorgione e della critica d'arte. P. 30–31.

<sup>49</sup> См.: *Gentili A.* Giorgiones Spuren // *Giorgione: Mythos und Enigma.* S. 58.

<sup>50</sup> *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 177. Ср.: картины так называемой аллендейлской группы (ныне признанные большинством принадлежащими самому Джорджоне): «<...> Have been ascribed to Catena, who, however, does not show the freedom of movement and markedly pictorial effects apparent in these paintings» (*Crowe J. A., Cavalcaselle G. B.* A History of Painting in North Italy. Vol. 3. London, 1912. P. 11. Note 1).

l'influence de Giorgione, produire des œuvres d'une profonde harmonie de couleur et d'un grand sentiment poétique<sup>51</sup>.

Сказано в связи с самым выдающимся его творением...

Perhaps the most completely Giorgionesque of Catena's surviving pictures is the «Judith» in the Querini-Stampalia Gallery in Venice<sup>52</sup>.

В самом деле, это удивительная картина, столь не похожая на другие произведения живописца, к тому же, повторяющая творение, по-видимому, самого Джорджоне, известное по гравюре XVII в., впоследствии утраченное (об этом далее). Достаточно сравнить его «Юдифь» с другой известной работой Катены – рыцарем на четвереньках перед Мадонной в Лондоне, чтобы усомниться, мог ли один и тот же мастер (безусловно, не первого ряда) оказаться способным создать две столь разные картины, продемонстрировав совершенно неправдоподобный охват, скажем так: от Антонелло до Тициана? Воистину стиль первой работы значительно отстает от манеры Джорджоне, стиль же другой ее опережает! Однако когда-то ведь Джорджоне приписывали и лондонскую вещь...<sup>53</sup>

Можно усомниться, Катена ли это, хотя бы и под сильным влиянием своего «коллеги» Джорджоне... И согласиться с мнением ван Марля, который резко отвергает атрибуции, основанные на открытии у Катены некоей поздней постджорджониевской

<sup>51</sup> *Jacobsen E.* La galerie Querini Stampalia à Venise // *Gazette des beaux-arts.* 51<sup>e</sup> année (1909). 4<sup>e</sup> période. T. 1. P. 218.

<sup>52</sup> *Robertson G.* Vincenzo Catena. P. 36. Cp.: «We may here mention Catena's lovely Judith <...> painted in his "Giorgionesque" phase. <...> The whole has a clarity and thoughtfulness close in mood to the Giorgione» (*Davidson Reid J.* The True Judith // *Art Journal.* P. 381. Note 26).

<sup>53</sup> См.: *Hope Ch.* Giorgiones Fortuna critica // *Giorgione: Mythos und Enigma.* S. 48.

манеры<sup>54</sup>. В дальнейшем у нас будет случай к этой «Юдифи» вернуться.

### Северный след

Общим местом истории итальянского Возрождения давно уже стало признание некоторого влияния на него фламандских и немецких художников. Одних знали прежде всего благодаря «Алтарю Портинари» Г. ван дер Гуса (Уффици), а также по осуществленному братьями ван Эйками решительному переходу к использованию масла в качестве основной связующей. Других по гравюрам, а также вследствие двукратного посещения именно Венеции Дюрером. Жаль, что он не заметил там Джорджоне, посчитав главным художником республики Дж. Беллини<sup>55</sup>.

Надо сказать, чаще всего представителей северного Возрождения вспоминают в связи именно с эрмитажной «Юдифью». Так близко к еще живой тогда по ту сторону Альп готической традиции не подошел из итальянцев *никто*. В сравнении с ней все иные германизмы в работах итальянцев представляются несущественными и, возможно, даже измышленными позднейшими авторами. Только здесь сходство, что называется, бьет в глаза. Следовательно, Джорджоне, единственный из итальянцев, попытался однажды (вероятно, в порядке эксперимента, кто знает, не после встречи ли с Дюрером<sup>56</sup>, о которой тот,

<sup>54</sup> См.: *Marle R., van.* The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. XVIII. P. 400.

<sup>55</sup> См.: *Дюрер А.* Трактаты. Дневники. Письма. С. 391.

<sup>56</sup> Неизбежно, конечно, возникла иная постановка вопроса: не Джорджоне ли, в самом деле, мог на Дюрера повлиять, а не наоборот (*Fiocco G. Giorgione.* S. 25). Другая крайность: утверждать, что именно от Дюрера Джорджоне мог узнать о новациях Леонардо (*Salvini R. Leonardo i fiamminghi e la cronologia di Giorgione // Arte Veneta.* P. 94–95).

правда, вскоре забыл?..) стать на время немцем, северным позднеготическим мастером. Мы еще вернемся к этому вопросу. Тем более, что...

<...> si vede bene che la nuova funzione dell'ombra fa capolino nelle pieghe seriche, in cui proprio l'assonanza düreriana non fa che *sottolineare la diversità*<sup>57</sup>.

Есть, правда, и довольно неожиданное сопоставление другой эрмитажной картины с работами северных художников:

I have already spoken of the influence exerted on Giorgione by Northern masters. Of this there can be no doubt. Where else can one find, in Italian painting of the time, an example of a Madonna seated on a rock (? – И. С.) in an open landscape, as in the Leningrad picture <...><sup>58</sup>

Странный вопрос. Мне кажется, примеров изображений Мадонны такого извода в живописи Италии на рубеже веков предостаточно – можно вспомнить Перуджино, Беллини, Рафаэля... И в иных отношениях влияние Севера на эту картину (и ее автора, если это все-таки *не* Джорджоне), пожалуй, минимально.

Отмечу еще сравнение некоторых произведений Джорджоне («Испытание Моисея», роттердамский рисунок) с И. Босхом<sup>59</sup> – художником в то время известным, даже популярным именно в Венеции, где и сегодня хранятся некоторые его работы.

Когда-то парадоксально яркие наблюдения оставил в связи с Джорджоне Й. Стшиговски – слишком неполиткорректный по нынешним меркам исследователь, чтобы кто-либо осмелился цитировать его в

<sup>57</sup> Brandi C. Il principio formale di Giorgione // Giorgione. (Atti del convegno...) P. 79. (Курсив мой. – И. С.)

<sup>58</sup> Morassi A. The Ashmolean «Madonna Reading» and Giorgione's Chronology // The Burlington Magazine. P. 216.

<sup>59</sup> См.: Salvini R. Leonardo i fiamminghi e la cronologia di Giorgione // Arte Veneta. P. 95–96.

связи с нашими сюжетами (исключение составляет, по-видимому, заставший его Чмелич<sup>60</sup>). Для Стшиговски Джорджоне был редким в Италии носителем *северного духа* (т. е. искусства маленького человека, противостоящего культу силы и власти), утраченного затем уже Тицианом. При этом последний, строго говоря, северу ближе, так как родился в Альпах, Джорджоне сравнительно с ним в гораздо большей степени южанин.

Стшиговски установил поразительное сходство крайней левой фигуры<sup>61</sup> «Сельского концерта» с другой, расположенной примерно в том же месте в загадочном «Райском саде» (Штедель, Франкфурт), созданном кем-то на Среднем Рейне столетием ранее<sup>62</sup>.

Конечно, он не сомневался в авторстве Джорджоне применительно к луврской картине и полагал, что некоторые отголоски северного искусства эта композиция еще демонстрирует, тогда как Тициан от нее категорически далек (в качестве примера приводится «Любовь земная и небесная» из галереи Боргезе). Анализ Стшиговски франкфуртской картины демонстрирует блестящий пример нестандартной иконологии<sup>63</sup>. Приходится признать, что, игнорируя проведенную этим автором параллель, отвергая ее как смехотворное, абсолютно случайное совпадение, мы никоим образом проблему не решаем, ведь сходство никуда не уходит. Быть может, не так и нелепо было желание австрийского ученого устроить двум этим произведениям неожиданную встречу...

<sup>60</sup> *Tschmelitsch G. Zorzo gen. Giorgione. S. 15, 177 passim.*

<sup>61</sup> См.: *Ibid. S. 292 f.; Кларк К. Пейзаж в искусстве. С. 134.*

<sup>62</sup> *Strzygowski J. Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. Wien, 1941. S. 288.*

<sup>63</sup> *Idem. Dürer und der nordische Schicksalshain: Eine Einführung in vergessene Bedeutungsvorstellungen. Heidelberg, 1937. S. 66–85.*

Частные моменты влияния северных мастеров на эрмитажную картину будут рассмотрены далее. Отмечу, забегая вперед, что их слишком легкомысленно и как бы походя констатируют сейчас столь многие, даже отдаленно не представляя себе, сколь существенные изменения в наши представления об эрмитажной «Юдифи» можно внести, если задержать внимание на факте радикального приближения ее автора к чуждым итальянцам приемам в этом – и только в этом! – случае.

Снова «Юдифь» (овал лица)

Мы уже имели возможность убедиться, что привычная *атрибуция по аналогии* оказывается бессмысленной, а основанная на ней система рушится, столкнувшись с непредсказуемо динамичной натурой такого исключительного новатора, каким был Джорджоне.

Вот и «Юдифь», по моему глубокому убеждению, для Джорджоне весьма нетипична (впрочем, как и «Мадонна Кастельфранко», и многие портреты). Но оставим пока различия, обратившись к характерным чертам.

<...> Den Meister erkennt man beim ersten Blicke darin: am Oval des Gesichts <...><sup>64</sup>.

<...> Contour of the head, Giorgionesque as is its oval <...><sup>65</sup>

<...> Wie man das Oval dieses Kopfes mit den Typen Raffael's verwechseln konnte ist vollends unverstänlich <...><sup>66</sup>

Тут мне придется вновь принять на себя роль *адвоката дьявола*, причем с чужих слов...

<sup>64</sup> Дж. Морелли. Цит. по: *Anderson J. Giorgione*. P. 292.

<sup>65</sup> *Phillips C. The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review*. P. 466.

<sup>66</sup> *Harck Fr. Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft*. S. 424.

Ovale Gesichter dürften keine Seltenheit sein <...><sup>67</sup>

Или более развернуто:

Those critics who wish to assign the picture («Концерт» в палаццо Питти. – И. С.) to Titian are obviously influenced by the similarity between certain heads... But similarities of head types are often misleading. We have to base our criticism not only upon study of morphological details but also upon structural considerations and on the expression of sentiment<sup>68</sup>.

(Дж. Морелли когда-то, напомним, мало привлекали «типы лиц»<sup>69</sup>. Словно страдая близорукостью, он обращал внимание только на руки и уши...)

Es hat also keinen Wert, den Madonnenmantel in CASTELFRANCO mit den Kissen der VENUS zu vergleichen <...><sup>70</sup>

Не имеет смысла? Отчего же?

Il cuscino, colorato di un vivo e purissimo rosso nelle parti in ombra, s'ingialla nelle parti in luce, con metodo simile a quello usato nella Giuditta di Pietroburgo, ma con minore distacco fra i due toni, e quindi con migliore effetto d'insieme<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> *Hope Ch.* Giorgiones Fortuna critica // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 50. (Сказано по поводу «Венеры».)

<sup>68</sup> *Richter G. M.* Giorgio da Castelfranco Called Giorgione. Chicago, 1937. P. 94.

<sup>69</sup> Но и у него можно прочитать (по поводу открытой им «Венеры») нечто вроде: «Und endlich dieses herrliche *Oval* des Gesichtes! Es ist dasselbe, das wir in der Madonna von Castelfranco und in der Madonna im Madrider Museum sehen» (*Lermolieff I.* Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. S. 197. Anm.). (Курсив мой. – И. С.)

<sup>70</sup> *Justi L.* Giorgione. Berlin. Bd. 2. S. 168. (Выделение заглавными буквами авторское.) О том же: *Ibid.* S. 429. Следует признать, что, при всей решительности отказа от метода Морелли (уже едва ли актуального в 1930-е гг.), Юсти все-таки обнаруживает непоследовательность, анализируя способ передачи движения в картинах мастера почти по «Ивану Лермолеву» (*Ibid.* S. 169).

<sup>71</sup> *Venturi L.* Giorgione e il giorgionismo. P. 96. Про красный и желтый в «Юдифи» см. далее.

И мы уже знаем, что...

Убедить А. И. Сомова удалось только по предъявлению ему фотографии с Мадонны в Кастельфранко, где изображена та же модель и где столько сходства в пейзаже, в складках, словом, во всем<sup>72</sup>.

Этой модели традиция даже отыскала имя – Чечилия. Ее можно посчитать таинственной возлюбленной художника, возможно, даже послужившей причиной его смерти (в таком случае он пророчески изобразил ее *убийцей мужчины...*). И тут есть одно примечательное свойство. Только увеличив *фотографическое изображение* двух картин (или трех, включая дрезденскую Венеру), можно заметить некоторое сходство... Придет ли кому-нибудь в голову утверждать – но, конечно же, прежде знакомства с историей атрибуции, – что Мадонна Кастельфранко в чем-то на эрмитажную Юдифь похожа? Обе писаны с молодых женщин – не более того. Стоит повторить:

Ovale Gesichter dürften keine Seltenheit sein <...><sup>73</sup>



<sup>72</sup> См.: *Лунгарт Э., де.* Императорский Эрмитаж // Старые годы. С. 17.

<sup>73</sup> *Hope Ch.* Giorgiones Fortuna critica // *Giorgione: Mythos und Enigma.* S. 50. Тем же способом и Уртик доказывал невозможность признания авторства «Венеры» за Джорджоне (оставляя ему две другие картины) (*Hourticq L.* Le problème de Giorgione. P. 71).

Вспоминается исторический анекдот, коим открывает свои «Основные понятия» Вельфлин<sup>74</sup>. Несколько художников (во главе с Л. Рихтером), задумав писать один и тот же мотив, отправились на пленэр. К их величайшему изумлению, в результате получилось несколько абсолютно разных картин. Точно так же, изображая не одну и ту же натурщицу, конечно, но то, что можно назвать идеалом женской красоты начала XVI в., художники добивались столь различного эффекта. Неудивительно, что, вглядываясь в мельчайшие детали, можно обнаружить самое неожиданное сходство<sup>75</sup> (человеческие лица вообще – по справедливому наблюдению героя Л. Кэрролла – разочаровывающе однообразны), и это будет своего рода анти-Морелли, когда окажется, что все художники как раз ушные-то раковины писали с весьма небольшим разнообразием, потому что в таком простом задании для проявлений индивидуальности места практически не было. То же верно и в отношении пресловутого овала лица.

Зримые отличия «Мадонны» от «Юдифи», возразят мне, вызваны отсутствием у последней накидки, но в этом-то и проявляется принципиальное несходство подходов. Кто мешал художнику изобразить голову Юдифи покрытой (при том, что, соглашусь, обнажение головы Мадонны менее ожидаемо)? Кстати, довольно близко к работе из Кастельфранко подходит автор (смею утверждать, это не Джорджоне) Мадонны в Бергамо<sup>76</sup>, показанной без головного убора, но в помещении, – вероятно, видевший алтарь и использовавший некоторые находки нашего мастера, впрочем, не более того.

<sup>74</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009. С. 1.

<sup>75</sup> Так, левая фигура в «Концерте» из Питти тоже кому-то напомнила «Юдифь» из Эрмитажа (См.: *Hermanin F. Il mito di Giorgione*. P. 155–156), хотя это почти наверняка мужчина...

<sup>76</sup> См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 322.

Замечу также, что эрмитажная «Юдифь» в чем-то напоминает «Венецианку» Дюрера<sup>77</sup> (Берлин и Вена), но это может быть вызвано ничем иным, как наличием одной, несущественной, но запоминающейся детали – локонов<sup>78</sup>. Преодолев обаяние данного мотива, понимаешь: эти две фигуры различаются постольку, поскольку в них ярко проявляется своеобразие манер двух совершенно разных живописцев. Локоны же сходны в силу банальной моды, которую и тот и другой автор пожелали отобразить. Главное: выражение лиц двух женщин совершенно различно!

Вообще едва ли возможны сомнения, что

Äußerliche Wiederholung eines früher Geprägten ist Zeichen geringerer Bildnerkraft, Weiterfließen und Neuwerten im großen Strom der Erfindung kennzeichnet den begnadeten Gestalten und gibt uns zugleich einen weiteren Hinweis auf die Einheit des Werkes<sup>79</sup>.

На это, правда, найдется и столь же уверенное возражение.

<...> Niun pregiudizio estetico impediva a un pittore italiano del Cinquecento di ripetere due volte un medesimo tipo<sup>80</sup>.

## Различия

Пришло время их назвать. Полагаю нетипичными для Джорджоне три важнейших элемента этой

<sup>77</sup> См.: *Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2276–2277.*

<sup>78</sup> Хотя у эрминажной картины они и переписаны в XIX в. (см. *Fomichova T. D. Venetian Painting. P. 173–174*), это ничего в моих рассуждениях существенным образом не меняет – ведь можно сравнивать портрет Дюрера с гравюрой Ларше, где видны локоны, которые были раньше.

<sup>79</sup> *Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 170.*

<sup>80</sup> *Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 35.*

картины: 1) складки в нижней части одежды – бес­покойные, готические, словно приведенные в дви­жение какой-то неведомой силой, равным образом и иные северные мотивы, скажем, узел пояса; 2) бед­ное, чтобы не сказать – убогое колористическое ре­шение; 3) странное (пустое, безразличное) выраже­ние лица, передающееся всей фигуре. Эти наблю­дения можно суммировать, отметив принципиально линейный характер деталей (в том числе растений на переднем плане, листьев дерева, иных ботани­ческих мотивов, но также плеч и головы Юдифи) и целого, проявляющийся на уровне настроения в рассудочно-сдержанном, напрочь лишенном той теплоты (даже избытка) чувств, которые столь ха­рактерны для Джорджоне. Это не слишком похоже и на других, гораздо более консервативных пред­ставителей венецианской школы. Во всяком случае, очень трудно было бы проследить путь от подобного произведения к работам Тициана, Тинторетто, Ве­ронезе и многих других представителей зрелой ве­нецианской школы. Примерно как от лондонского рыцаря Катены к якобы его же «Юдифи»...

Очень хорошо это свойство эрмитажной «Юди­фи» почувствовал Уртик, к тому моменту, вероятно, еще не видевший ее в подлиннике. Он понял, что картина отвечает главной цели его штудий: пере­мещения Джорджоне в *глубь* кватроченто с тем, чтобы решительно отделить его от таких «истинных новаторов», как Тициан. Он, правда, признает ин­терес Джорджоне к пейзажу и даже стремление освоить обнаженную натуру. Все равно Джорджоне и в целом, и как автор «Юдифи» демонстрирует «<...> l'élégance indé­cise d'un peintre qui n'a guère travaillé d'après nature <...>»<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Hourticq L. Le problème de Giorgione. P. 74.

Это Тициан будет *подражать природе*, тогда как Джорджоне – подобно предшественникам – подчиняет свою кисть одной лишь игре воображения, не сверенной с впечатлениями, заимствованными из реального мира. Оттого и возмущает Уртика нежелание многих ученых признать авторство Джорджоне в данном случае<sup>82</sup> (впрочем, к 1930 г. подобных диссидентов практически не осталось, так что критика эта явно запоздала...), ибо они обмануты Вазари, стоящим у истоков присвоения этому художнику той роли, каковая в действительности принадлежит Тициану, и только ему. О да, «Юдифь» идеально подходит Уртику<sup>83</sup>, но и таким его безусловным оппонентам, как Юсти или Чмелич, – сторонникам разнообразия. Не потому ли еще, что никто из этих исследователей не видел картину – либо вовсе, либо такой, какой она явилась миру после реставрации 1968–1971 гг.?

Раннее произведение?

Но что, если мы и здесь прибегнем к известной уловке, отнеся не всего Джорджоне (как того желал французский ученый), а именно эту его картину к эпохе кватроченто?

Freilich nimmt man bei einem großen Künstler gern an, daß auch die frühesten Arbeiten schon einen gewissen Rang haben <...><sup>84</sup>

<sup>82</sup> *Hourticq L. Le problème de Giorgione. P. 74.* Знаменателен спор, состоявшийся между ним и Л. Вентури, в котором возникла вдруг тема близости Джорджоне модернизму (*Venturi L., Hourticq L. Le problème de Giorgione // La revue de l'art ancien et moderne. P. 169–184*). Множество недостатков технического характера (столь важных – для француза) Вентури полагает неизбежными для всякого новатора. Отвечая ему (*Ibid. P. 180*), Уртик удачно подмечает тенденцию представлять Джорджоне предшественником авангарда, тогда еще, правда, только намечавшуюся (ср.: *Venturi L. Four Steps toward Modern Art*).

<sup>83</sup> См. критику Уртика: *Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 406 ff.*

<sup>84</sup> *Ibid. S. 311.*

Речь ведь идет об одной из первых работ мастера – скажут многие. Неудивительно, что она так сильно отличается от других его картин. Правда, для кого-то ранней будет и эрмитажная «Мадонна», хотя вышперечисленных странностей в ней нет. Или «Мадонна Кастельфранко» – ее тоже, в силу определенных свойств, следует поместить в начало, не в конец творческого пути Джорджоне. Как могла она быть расположена относительно эрмитажной «Юдифи»<sup>85</sup> и где найдется место в такой схеме двум картинам из Уффици, которыми так часто открывают каталог подлинных произведений Джорджоне? А работам из Падуи и другим фрагментам *кассоне*?

<...> A considerare la *Giuditta* di Leningrado come la più antica delle opere superstiti <...><sup>86</sup>

Но:

<...> Giorgione's *Judith* <...> a painting that has recently been dated 1508 <...><sup>87</sup>

Что это, кватроченто или все-таки следующее столетие – не в смысле строгой датировки, а по сути?

Es springt <...> in die Augen, dass uns hier frühes, seinen Eindruck nach fast quattrocentistisches Werk Giorgione's entgegentritt <...><sup>88</sup>

Отчего же?

Daß es sich um ein frühes Werk handelt, beweist die Verteilung der Massen, die Kleinförmigkeit in Falten

<sup>85</sup> До эрмитажной картины, как полагал, к примеру, Бернсон (*Berenson B. The Study and Criticism of Italian Art. P. 77*).

<sup>86</sup> *Brandi C. Il principio formale di Giorgione // Giorgione (Atti del convegno...)*. P. 79.

<sup>87</sup> *Oberhuber K. Giorgione and the Graphic Art of his Time // Ibid. P. 314.* Автор изменил свое отношение к такой датировке, предложенной, в частности, В. Штайнбеком (см. далее), после знакомства с фотографией (!), выполненной после реставрации (см.: *Ibid. P. 318. Note 7*).

<sup>88</sup> *Harck Fr. Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 424.*

und Laubwerk, die präziöse Bewegung, das zierliche Greifen <...> ist es eine ganz zarte Malerei, primitiver als in Giovanellibilde («Гроза». – И. С.), dem Quattrocento noch näher <...><sup>89</sup>

И далее:

Die Petersburger Judith hat noch die charakteristischen Körperformen des Quattrocento: den hohen schmalen Kopf, die abfallenden Schultern, die zarten Finger<sup>90</sup>.

Быть может, речь должна идти о переходном этапе?

It must be remembered that this is a relatively early work, to be placed rather before than after the great «Madonna of Castelfranco». Though the conception is pre-eminently, in its voluptuous beauty, one of the Cinquecento, the execution here and there in its charming timidity still reveals the Quattrocento at its extreme limit<sup>91</sup>.

Или так:

È tipica quest'opera come punto di contatto fra due secoli. Il disegno delicato de' lineamenti, il chiaroscuro accurato, il movimento timido appartengono al passato. Le ombre rosee delle carni, la ricchezza delle risonanze cromatiche, la libertà del pennelleggiare, la libertà nella concezione d'una scena religiosa, l'importanza del paese sono le parole dell'avvenire<sup>92</sup>.

И еще:

Ancora Giorgione, legato alla tradizione quattrocentesca, disegna i contorni delle spalle, il delicato ovale, i puri lineamenti; studia il chiaroscuro; ma il pennello infonde una brillante carnosità alle stoffe accartocciate, e il roseo delle carni colora le ombre<sup>93</sup>.

<sup>89</sup> *Justi L.* Giorgione. 1908. Bd. 1. S. 114.

<sup>90</sup> *Ibid.* S. 312.

<sup>91</sup> *Phillips C.* The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 466.

<sup>92</sup> *Venturi L.* Giorgione e il giorgionismo. P. 68.

<sup>93</sup> *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Vol. IX: La pittura del cinquecento. Pte. III. Milano, 1928. P. 14.

Стоит привести две взаимоисключающие друг друга цитаты – касательно роли хронологии в изучении столь недолгого творческого пути:

<...> Jede Verschiebung der Daten in der Karriere Giorgiones im gesamten Umkreis kleinere und größere Lawinen und Erdbeben hervorrufen <...><sup>94</sup>

Es scheint uns aber auch, als käme der Chronologie im Schaffen Giorgiones keine entscheidende Wichtigkeit zu; das Moment der Entwicklung bedeutet in der Natur Giorgiones nicht viel<sup>95</sup>.

Но даже в самом непродолжительном творчестве можно выделить *начало* и *конец* – вот первое-то нас сейчас и интересует. Есть же и такое мнение (по сути, близкое взглядам Уртика):

In seiner Malweise hat er sich kaum von der seines Lehrers (Дж. Беллини? – И. С.) entfernt, er malt wie ein Quattrocentist, aber er empfindet wie ein Mensch des Cinquecento<sup>96</sup>.

Вот как можно характеризовать начало пути Джорджоне:

The most marvellous quality of these works is their vivid, glistening colours and the interrelations of these colours, which go far beyond Bellini and Carpaccio. They are all conceived on a somewhat modest scale, I should even say with a certain hesitation; the figures do not grow onwards into space, they do not take on pompous airs; they are infinitely sweet and modest, somewhat different, substantially, from the regal Madonnas of contemporary painters. Giorgione pays careful attention to details, set himself the task of rendering the lyrical beauty of landscape. These seem to be the chief characteristics of his early style<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> *Settis S.* Giorgione in Sizilien // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 144–145.

<sup>95</sup> *Hetzer Th.* Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto. S. 296.

<sup>96</sup> *Boehn M., v.* Giorgione und Palma Vecchio. S. 23.

<sup>97</sup> *Morassi A.* The Ashmolean «Madonna Reading» and Giorgione's Chronology // The Burlington Magazine. P. 216.

## Недостатки картины

Итак, что можно представить в качестве признаков ранней манеры Джорджоне – в «Юдифи», но и не только? Прежде всего типаж: маленькая головка, покатые плечи, тонкие пальцы – все это следует из выбора модели. Затем: мелочность в деталях, манерные или сдержанные движения. Наконец, более отвлеченные свойства: чарующая скромность, чистые линии, аккуратная светотень. Но есть и более грубые моменты, их можно охарактеризовать как *недостатки* раннего (ученического) произведения, на которые не посмели бы указать в работах, считающихся зрелыми.

И в прежние времена, когда картина носила имя урбинского мастера, находились ведь недовольные! Кто-то в своих суждениях был осторожен:

Si ce superbe tableau permettait des observations minutieuses, on pourrait reprendre quelque sécheresse dans le paysage et dans le jet de la draperie<sup>98</sup>.

Кто-то поистине рубил с плеча:

Poetisch aber ist dies Bild nicht<sup>99</sup>.

Под именем то ли школы Рафаэля<sup>100</sup>, то ли Моретто картина могла уже не казаться шедевром, иное дело – после передачи ее Джорджоне. Или все-таки это копия?

Surely Giorgione would not have painted arms so lax, hands so lifeless; draperies so devoid of lineal quality; Giorgione would not have painted a leg so much like

<sup>98</sup> С. de Genève. Цит. по: *Лабенский Ф. И.* Эрмитажная галерея. Р. 110.

<sup>99</sup> *Hand F.* Kunst und Alterthum in St. Petersburg. S. 109.

<sup>100</sup> Вспомним: «Колорит и светотени хуже, чем обыкновенно у Рафаэля» (*Сомов А.* Картины императорского Эрмитажа. С. 30).

a stuffed stocking; Giorgione certainly would not have drawn so badly as this head of Holofernes is drawn<sup>101</sup>,

– считал Бернсон.

Zu dieser Meinung veranlassen gewisse auffallende Schwäche der Zeichnung, besonders des entblößten Beines, das <...> übertriebene Gefältel, die schiefe Struktur des Hauptes<sup>102</sup>.

Более сдержанные сомнения, все еще слышные в конце XIX в.:

There is some hardness in the contour of the head <...>; there are passages of faulty drawing in the leg and foot exposed; the type of the hand is not that most usually found in authenticated works<sup>103</sup>.

Итак, очевидно, предметом критики становятся недостатки *дизеньо*. Но ведь

<...> Barbarelli's drawing, as we see it in the famous «Storm with the Soldier and the Gypsy», of the Giovanelli Palace, and the later «Concert Champêtre» of the Louvre is in the nude far from impeccable<sup>104</sup>.

«Judith» at St. Petersburg, the Louvre «Concert», the Beaumont<sup>105</sup> «Adoration of the Shepherds» (to name only three examples where the drawing is strange) <...><sup>106</sup>

<sup>101</sup> *Berenson B.* The Study and Criticism of Italian Art. P. 76. Какие же *линейные* качества могут быть в сильно ретушированной (приближенной к *живописной* манере) фотографии тех времен?

<sup>102</sup> *Gronau G.* Kritische Studien zu Giorgione // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 424.

<sup>103</sup> *Phillips C.* The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 466. Отметим своего рода тень Морелли в последнем утверждении.

<sup>104</sup> *Ibid.* Оставим «Барбарелли» – вымышленную фамилию Джорджоне – следствие легенды, появившейся не ранее XVII столетия, фамилию, под которой, однако, картины художника каталогизировали весь XIX в.

<sup>105</sup> Т. е. семейство Бомонт, лордов Аллендейл, которым в то время принадлежало произведение, ныне хранящееся в Вашингтоне.

<sup>106</sup> *Cook H.* Giorgione. P. 103.

«Юдифь» оказывается в более чем достойной компании!

Позднее целая книга (Уртика) будет посвящена выявлению многочисленных технических дефектов в композиции картин Джорджоне. И в сравнительно недавнее время еще можно было встретить утверждение, будто Джорджоне не во всем безупречен (что простительно новатору), как и уже приводившиеся соображения относительно любительского характера всего его творчества (в сравнении с Тицианом) или о несовершенстве фигур и даже проистекающей отсюда неразвитости драматургии<sup>107</sup>.

По всей видимости, в более ранних творениях недостатков больше. «Юдифь» в техническом плане гораздо совершеннее, нежели, скажем, другая эрмитажная картина с чересчур длинной правой рукой Мадонны. Я, хоть убей, не вижу отмеченных выше дефектов в рисунке ноги или головы в большой картине, придраться можно разве только к пальцам правой руки, но вероятно, кажущаяся *неуверенность рисунка* в данном случае – следствие утрат и повреждений. (Соглашусь, предположение дилетантское.)

Главное. Из вышеприведенных суждений следует, что в ранних работах (вернее, работах, считающихся в силу указанных причин ранними) преобладает линейное начало. Тем не менее, именно рисунок в них, как и вообще у Джорджоне, слаб.

<...> It became habitual to assert with openness akin to truth that he was a marvelous colourist, but no draughtsman <...><sup>108</sup>

Не то чтобы это противоречие – ведь можно развить мысль следующим образом: Джорджоне не спра-

<sup>107</sup> См.: *Gentili A. Giorgiones Spuren // Giorgione: Mythos und Enigma*. S. 58.

<sup>108</sup> *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy*. P. 156.

зу осознал, в чем сила его творчества, пытаясь подражать сначала флорентийцам (даже не Леонардо, а скорее Перуджино). Именно осознанная неудача первых шагов и подтолкнула его к более решительному овладению цветом. Возможно, и к чувственной поэзии вместо рассудочной сухости. Эрмитажная же «Юдифь» – едва ли свидетельство какой-то неудачи на чужой и чуждой для художника территории. Напротив, скорее, это успешно сданный экзамен – правда, по неинтересному предмету, от которого Джорджо из Кастельфранко постарается затем как можно дальше уйти. Выходит, студия эта в духе среднеитальянской живописи, еще и с примесью готики – словом, радикальная демонстрация того, куда ведет чистая линейность. Подойдя близко к границе возможного, художник, должно быть, с ужасом отшатнулся от такого варианта творчества (уже в картинах из Уффици).

Если бы мы располагали какими-то документальными свидетельствами о сдаче этого экзамена, если бы такие экзамены – на создание *шедевра* в изначальном смысле слова (т. е. работы, достойной мастера, не подмастерья) – действительно практиковались! А так мне не удастся выйти за пределы не то что гипотезы, а, по сути, ироничного, невозможного предположения.

#### Переводы цитат

С. 115. Его воздействие прослеживается во всем наследии Джорджоне.

С. 116–117. Он далек от Тициана и близок Леонардо в том, что в его искусстве интеллектуального и глубокого; бесконечно далек от Леонардо и бесконечно близок к Тициану, наоборот, в том, что в его искусстве эмоционального и величественного.

С. 116. Представляю себе Джорджоне, склонившегося над листами, в которые в краткой форме Мастер заключил свои наблюдения, слова скупые и точные, линии уверенные и способствующие синтезу.

С. 116. Вполне возможно, что стиль его менялся постепенно, вследствие простого процесса естественного развития, и что этим своим прогрессом он был обязан изучению произведений венецианских коллег и античного искусства.

С. 116. Если какое-либо творение в наследии Джорджоне и может быть сопоставлено с искусством Леонардо, то это «Юдифь» в Ленинграде.

С. 117. Да Винчи, принеший в мир размышления и открывший законы жизни и согласованности чувств, сообщил ему, наверное, идеал своего трудолюбивого существования: познание. Всё наследие этого уникального художника, которое следует воспринимать более мыслью, нежели чувствами, способствует такому заключению.

С. 118. В тот самый момент, когда тень обрела цвет, закончилась ее связь с плоскостью и невозможной стала функция дизайньо в качестве линейной редукции объема, спроецированного на плоскость. Джорджоне не создает дизайньо, потому что для него это уже невозможно.

С. 118. Тициан сам вынужден был признать, что это Джорджоне проложил ему дорогу к цвету.

С. 119. Цветовой классицизм Тициана, его совершенная и олимпийская уверенность, одновременно и после сумеречного беспокойства и меланхолии Джорджоне.

С. 119. Когда бы Джорджоне и дальше мог работать в таком направлении, он затмил бы Тициано Вечеллио и стал бы величайшим венецианским художником, так как, обратившись с этого момента всецело к природе, обладая исключительно элегантно манерой изображения и тайнами приготовления красок, владея кистью, он был бы воспламенен любовью к искусству, которая удержала бы его от излишеств в композиции или же живописной манере как таковой и позволила бы соединить в себе все необходимые качества, которых в той или иной мере недоставало его коллеге.

С. 119. Одному, пожалуй, Тициан научился у своего учителя: писать картины.

С. 120. Джорджоне – новатор, но по природе своей робкий и, наверное, неспособный сочинять драматические композиции (его можно сравнить с Мазолино, тогда Тициан – Мазаччо). Встреча его с римским искусством породила крепкую «Обнаженную» – изваянного идола, достойную попыт-

ку, но все-таки холодную и лишённую драматизма в огромности своей, в преднамеренном гигантизме. Скованность «Обнаженной», которая являет собой скорее абстракцию, нежели репрезентацию, с одной стороны, с другой – величественная, подвижная «Юдифь» Тициана, полноценная репрезентация – создание ученика, способного уже не просто подражать учителю и превзойти его, но и усвоить уроки, к которым учитель глух.

С. 121. Духовной и технической сложности Тициана Джорджоне противопоставляет простоту интуиции и художественных приемов.

С. 121. И в загадке этой девичьей головки проявляются изысканность и глубина души художника; женщины Тициана, напротив, легко доступны пониманию.

С. 121. Джорджоне был чистым, безобидным, жизнерадостным поэтом, лириком – в противоположность Тициану, который всецело драматург.

С. 121. Тициан желает достичь реализма; Джорджоне знает одну потребность – рисовать.

С. 121. Персонажи Тициана властно выходят на сцену, словно подвергая само пространство насилию.

С. 121. Джорджоне был также более здоровым, сильным и жизнерадостным человеком, нежели Корреджо.

С. 122. Джорджоне пишет словно пунктиром, который скрывает то, что происходило под верхним слоем, тогда как Тициан дает нам возможность увидеть волшебный процесс творения – с хитросплетением чередующихся цветов, которое завершается лишь там, где того пожелает художник.

С. 122. В одном живописец подчинен художнику, в другом – живописец превосходит и подавляет художника.

С. 122. Нет причин говорить о его «монументальном» стиле. Пейзажу всегда отводится достаточно места, а фигуры относительно малы и не выдвигаются на первый план (вспомним «Любовь земную и небесную» Тициана), но свободно дышат в пейзаже, ведь природа всегда – главный актер на сцене Джорджоне.

С. 123. Тициан использовал пропорции Джорджоне только с тем, чтобы изобразить прекрасную даму, не более того.

С. 123. Тициан и Пальма – каждый написал свою Венеру, создав образы, далекие от целомудрия. Наоборот, «Венера» Джорджоне исключительно целомудренна.

С. 124. В любой момент можно ожидать неизбежной в наши дни атрибуции Себастьяно.

С. 125. Богатое наследие Кариани позволяет получить точный и достоверный образ этой личности, старательной в живописи, беспомощной в композиции, ущербной в передаче движения.

С. 127. Катена, внутренне свободный человек, совершил великолепные открытия, но как художник он с Джорджоне несопоставим.

С. 127–128. Катена, несомненно, получил свои первые уроки живописи от какого-то заурядного художника из Треви-зо, позже сделался сухим подражателем Дж. Беллини, чтобы наконец под влиянием Джорджоне создать работы, глубоко гармоничные по цвету и с большим поэтическим чувством.

С. 127. Приписали Катене, который, однако, не обнаруживает свободы в движении и живописных эффектах, присутствующих в этих картинах.

С. 128. Возможно, самая близкая Джорджоне из сохранившихся картин Катены – «Юдифь» в галерее Кверини-Стам-палья в Венеции.

С. 128. Стоит упомянуть здесь симпатичную «Юдифь» Катены, созданную им на своем «джорджониевском» этапе. В ней все проникнуто ясностью и глубокомыслием, близкими по настроению Джорджоне.

С. 130. Хорошо видно, как новая функция теней проступает в шелковых складках, где некоторое сходство с Дюрером лишь подчеркивает различия.

С. 130. Я уже говорил о влиянии на Джорджоне северных мастеров. Здесь не может быть никаких на сей счет сомнений. Где еще в итальянской живописи того времени можно отыскать пример Мадонны, сидящей на камне под открытым небом, как в этой картине из Ленинграда?

С. 132. С первого же взгляда по одной детали – овалу лица – можно узнать художника.

С. 132. Контур головы с таким джорджониевским овалом.

С. 132. Как можно было спутать такой овал лица с рафаэлевскими типами лиц, совершенно непонятно.

С. 133. Овальные лица были не так уж редки.

С. 133. Критики, желающие приписать картину Тициану, очевидно, опираются на сходство некоторых лиц. Но сходство типа лица часто бывает обманчиво. Следует основывать свои суждения не только на изучении морфологических деталей, но и на свойствах структурного порядка и на выражении чувств.

С. 133. Нет смысла, таким образом, сравнивать одеяние «Мадонны Кастельфранко» с подушками «Венеры».

С. 133. Подушка, окрашенная в затененных своих частях живым и чистейшим красным, желтеет на свету. Похоже на то, как это сделано в «Юдифи» из Петербурга, но с меньшим контрастом этих двух тонов и с более удачным в целом результатом.

С. 133. И наконец, дивный овал лица! Тот же, что и в «Мадонне Кастельфранко», и в «Мадонне» мадридского музея.

С. 134. Овальные лица были не так уж редки.

С. 136. Поверхностные повторения чего-то ранее открытого – знак недостаточной силы творческого воображения. Движение вперед и обновление в мощном потоке открытий присуще одаренным натурам и дает нам еще одно указание на целостность произведения.

С. 136. Никакой предрассудок эстетического порядка не помешал бы живописцу чинквеченто дважды повторить один и тот же типаж.

С. 137. Робкое изящество живописца, ни в чем не следующего природе.

С. 138. Правда, принято считать, что у великих и самые первые работы имеют уже определенный ранг.

С. 139. «Юдифь» из Ленинграда считается самой старой из сохранившихся работ.

С. 139. «Юдифь» Джорджоне – картина, которую недавно отнесли к 1508 г.

С. 139. Бросается в глаза, что это ранняя, судя по внешнему впечатлению, принадлежащая практически кватроченто картина Джорджоне.

С. 139–140. То, что мы имеем здесь дело с ранней работой, видно по распределению масс, мелочности форм в складках и листве, манерности движений, таких как изысканный охват рукоятки. Весьма утонченная живопись, более примитивная, нежели в картине из собрания Джованелли; она гораздо ближе кватроченто.

С. 140. В петербургской «Юдифи» еще присутствуют характерные для кватроченто формы тела: узкое вытянутое лицо, покатые плечи, тонкие пальцы.

С. 140. Не стоит забывать, что это относительно ранняя работа, которую следовало бы поместить скорее до, чем после великой «Мадонны Кастельфранко». Хотя ее замысел, ее чувственная красота в высшей степени принадлежат чинквеченто, исполнение близко своей очаровательной скромностью кватроченто в его крайнем проявлении.

С. 140. Эта работа типична для рубежа веков. Тонкий дизайн в контурах, аккуратная светотень, сдержанные движения – все это принадлежит прошлому. Розовые тени тела, богатство хроматических резонансов, свобода мазков, свобода в самом замысле религиозной сцены, важность пейзажа – вот новое слово.

С. 140. Джорджоне, еще связанный традицией кватроченто, рисует контуры плеч, деликатный овал лица, чистые очертания; изучает светотень, но его кисть придает изгибам материи некую великолепную мясистость, и розовые телесные оттенки сообщают цвет теням.

С. 141. Всякий сдвиг датировок в истории творчества Джорджоне вызывает малые и большие лавины, как и потрясения во всей округе.

С. 141. Нам кажется, однако, что хронология в отношении наследия Джорджоне не имеет решающего значения; момент развития для него мало что значит.

С. 141. В технике письма он едва ли далеко ушел от своего учителя – пишет как представитель эпохи кватроченто, но чувствует как представитель эпохи чинквеченто.

С. 141. Самое удивительное свойство этих работ – их живые, искрящиеся цвета и их взаимодействие, оставляющее далеко позади Беллини и Карпаччо. Задуманы они в довольно скромном масштабе, я бы сказал: не без некоторого колебания. Фигуры не вторгаются в пространство, не демон-

стрируют напыщенности; они исключительно прелестны и скромны, в чем-то сущностно отличны от царственных мадонн современников. Джорджоне уделяет большое внимание деталям, ставит перед собой задачу передать лирическую красоту пейзажа. Вот в чем видятся основные особенности его ранней манеры.

С. 142. Если эта превосходная картина допускает мелочные придирки, то можно упрекнуть художника в некоторой сухости в том, что касается пейзажа и складок одежды.

С. 142. Но поэтичной эту картину не назовешь.

С. 142–143. Конечно же, Джорджоне не написал бы руки такими вялыми, а кисти такими безжизненными, драпировки же – совершенно лишенными линейных качеств. Джорджоне не написал бы ногу столь похожей на набитый чулок; не написал бы он так плохо и голову Олоферна.

С. 143. К этому мнению подталкивают некоторые поразительные промахи в рисунке, в особенности обнаженной ноги, преувеличенные складки, неправильное строение верхней части тела.

С. 143. Есть некоторая жесткость в очертаниях головы, есть места с несовершенным рисунком в выставленных напоказ ноге и ступне; форма руки для аутентичных работ не слишком характерна.

С. 143. Рисунок Барбарелли, как можно видеть по знаменитой «Грозе с солдатом и цыганкой» из дворца Джованелли и позднему «Сельскому концерту» в Лувре, в обнаженных частях тела далеко не безупречен.

С. 143. «Юдифь» в Санкт-Петербурге, «Концерт» в Лувре, «Поклонение пастухов» из коллекции Бомонта (вот лишь три примера с довольно странным рисунком).

С. 144. Стало привычным утверждать с прямотой, создающей иллюзию истинности, что он был волшебником колорита, но плохо рисовал.

## Глава IV

### Художник и цвет

<...> Una verità antica. Questa: Zorzi da Castelfranco <...> fu un pittore d'eccezione, una stella di prima grandezza della pittura del mondo. Pittore sopra tutto e prima del tutto. Pittore del senso più vero del vocabolo: cioè colorista. Ripensando a lui noi vediamo subito il capostipite, il portabandiera di tutta una scuola. Quella del colore, la veneta. Fu tale scuola, è notissimo, a sostituire e contraporre al disegno il colore: il colore inteso come un di più, come un riempitivo ozioso sovrapposto alla forma, ma come la forma nella sua più intima sostanza di vita: fosse essa lume di cielo e trasparenze d'aria, o volume di frascame e boscaglia, o materie e palpito vivo di pulsante, florida carne<sup>1</sup>.

Giorgio da Castelfranco, all'inizio del Cinquecento, spostò il centro estetico del quadro dal disegno al colore <...> subordinando la linea alla massa, vedendo la forma attraverso un effetto sintetico di luce e d'ombra, intonando l'armonia pittorica sui rapporti di luce tra colore e colore<sup>2</sup>.

Джорджоне – первый колорист? Что ж, обратимся к цветовой составляющей его творчества, прежде всего такого важного и всеми признанного шедевра, как «Юдифь».

Блеск золота или грязный лак?

Выше уже отмечались примечательные трансформации цветового строя картины, имевшие место при ее сравнительно недавней реставрации. Исчез, к примеру, желтый, а ведь им так логично было бы уравновесить в картине красный и синий... Не имея опыта непосредственного общения с произведением до реставрации и пытаясь судить по одним лишь (всегда несовершенным именно в этом отно-

<sup>1</sup> *Ferriguto A.* Attraverso i «misteri» di Giorgione. P. 18.

<sup>2</sup> *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. P. 7.

шении) репродукциям, смею предположить, что нет никаких оснований сомневаться в качестве проделанной работы<sup>3</sup>, т. е. (вспоминая историю с потолком Сикстинской капеллы) подозревать именно реставраторов в том, что картина, какой мы ее знаем теперь, далека от венецианского колоризма.

Приведу пример: замечательная «Пиета» П. Веронезе в собрании ГЭ, несомненно, много теряет вследствие все еще не удаленного с поверхности холста желтого лака – достаточно сравнить ее с произведением на похожий сюжет в берлинском музее. Скажем, *зеленый* цвет одежд Матери – несомненное следствие такого искажения. Но допустимо ли предположить, что после долгожданной реставрации полотно в отношении цвета утратит свои замечательные достоинства, столь характерные для этого последователя Тициана (стало быть, косвенным образом и Джорджоне), т. е. что и здесь объединяющим началом служит только грязная желтизна лака? Конечно, эта желтизна, как и дефекты старых репродукций, может прийти на помощь слабым колористам, ведь именно пред их картинами, изрядно подпорченными временем, велик соблазн пуститься в мечтания, как все было прекрасно вначале, когда единство возникало под действием чего-то большего, нежели банальное пожелтение...

Если бы мы хотели отнести Джорджоне именно к таким мастерам (а среди них могут быть и великие художники – Рафаэль, Микеланджело, Дюрер...), то все восторги по поводу цветовой гармонии лучших его произведений следовало бы – даже без опоры на данные натуральных исследований – списать на счет плохой сохранности. Вы ждете, что из-под слоя лака и грязи однажды проступит некая первозданная красота? Вот вам судьба «Юдифи»:

<sup>3</sup> Состоявшееся недавно (2016 г.) представление преобразенной реставраторами ГЭ «Мадонны со св. Лукой», приписываемой Рогиру, только укрепляет меня в этом убеждении.

The removal of the yellow varnish completely changed the whole colour scheme of the picture. Instead of that warm, golden glow to which we were all accustomed, colours became cooler, colour contrasts stronger. The picture became more decorative, the silhouette of the figure much sharper, the space much deeper. The picture began to look archaic <...><sup>4</sup>

То есть картину *осовременили* дефекты позднего времени, тогда как реставрация вернула произведение кватроченто. Ведь было так:

In no extant Giorgione is the golden glow so well preserved <...><sup>5</sup>

Верно, но лишь до реставрации! Или так:

<...> Wie die gelben und blauen Streifen des Himmels zu den anderen Farbstücken stehen <...><sup>6</sup>

Желтые полосы были успешно удалены реставраторами. Остались синие – правда, уже не полосы, а просто (бледно-)синее небо...

И вот ряд высказываний, по существу, о том же самом:

Nur insofern dürfte man von dem berühmten «Goldton» der Venezianer sprechen; da man dies aber gemeinhin ganz massiv nimmt und an den gelblich-bräunlichen Ton der Bilder denkt, sollte man den Ausdruck lieber fallen lassen, denn dieser gelblich-bräunlichen Ton ist gewöhnlich nichts weiter als schmutziger Firnis<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Fomicieva T.* The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine. P. 419.

<sup>5</sup> *Phillips C.* The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 467. Ср.: *Justi L.* Giorgione. 1908. Bd. 2. # 9. Встречались, впрочем, уже в те времена и более внимательные наблюдатели, не принимавшие тезис об исключительной сохранности эрмитажной картины. Ср.: «La colorazione è in parte rovinata, sia da ritocchi, sia da una vernice gialla che rendo volgare l'effetto generale» (*Venturi L.* Giorgione e il giorgionismo. P. 36).

<sup>6</sup> *Justi L.* Giorgione. 1908. Bd. 1. S. 114.

<sup>7</sup> *Ibid.* S. 58.

<...> Dopo la pulitura, i tonalismi non ci sono più: dunque, o quei tonalismi erano in realtà dovuti a patine e sporcizie, o s'è fatta una pulitura disgraziata <...><sup>8</sup>

(Оставим пока в стороне проблему *тонализма* как особого явления<sup>9</sup>, ведь неважно, о чем идет речь – о желтом *цвете* или золотистом *тоне*. Все равно впечатление и от тона, и от цвета может оказаться следствием позднейших дефектов.)

Замечательная догадка:

Il tono volge a un giallo carico non consueto ai nudi giorgioneschi, ma ne è causa la grossa vernice che si stende sopra il quadro, come su tante pitture del Louvre, alterando la gamma più leggiera e rosea del colore primitivo. Anche la *Giuditta* di Leningrado nasconde il suo originale chiarore rosato sotto la patina gialla delle vernici<sup>10</sup>, –

которая подтвердилась:

La stessa *Giuditta* di Leningrado, che dopo il recente restauro ha perduto la patina dorata delle vernici non originali alterate e si presenta in una fredda e lucente tenuta cromatica <...><sup>11</sup>

<...> O s'è fatta una pulitura disgraziata <...><sup>12?</sup>

Едва ли.

## Цвет в картине

Впрочем, я далек от мысли упрекать живописца в нежелании уравновесить красный и синий желтым, тем более объявлять все искусство колоризма

<sup>8</sup> *Gentili A.* Per la demitizzazione di Giorgione // Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. P. 14. Сказано об алтаре в церкви Сан-Заккариа Дж. Беллини.

<sup>9</sup> См.: *Gioseffi D.* Giorgione e la pittura tonale // Giorgione (Atti del convegno...). P. 91–98.

<sup>10</sup> *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. P. 38. Nota 2. (Курсив автора.)

<sup>11</sup> *Valcanover F.* La pala di Castelfranco // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 174.

<sup>12</sup> *Gentili A.* Per la demitizzazione di Giorgione. Op. cit. P. 14.

зигждущимся на одном лишь пресловутом *цветовом треугольнике*. Ведь этот треугольник, кажется, имеет лишь историческое значение – ему ничто не соответствует не только в современной оптике, но и в эстетике<sup>13</sup>. Я лишь склонен констатировать его присутствие – там, где художникам прошлого это было зачем-то необходимо (даже пытаюсь понять, зачем), но не сокрушаться по поводу его отсутствия – там, где его нет.

По-настоящему возмутителен в картине, пожалуй, один цвет – зеленый, то пятно, что призвано обозначить средний план – слева, в некотором отдалении, – и одновременно напомнить, что есть такой цвет в природе, соответствующий деревьям и иной растительности – на переднем плане она бурого цвета, что как раз вполне естественно. Но это пятно, похожее на зеленое стеклышко, наложенное поверх нейтрального фона, выпадает из общего цветового строя картины, основанного на противопоставлении, по существу, одного насыщенного цвета – красного (и то лишь в складках платья героини) – всем остальным. Пускай бы они и оставались нейтральными либо едва выраженными – как синий фон, столь разительно отличающийся от решений зрелого Джорджоне («Закат») или Тициана («Noli me tangere») (обе картины – Лондон):

Жесткие детали откосов гор уходят в мягкую гармоничную даль, лишь на горизонте виднеется одинокая горная вершина *насыщенно синего цвета*, словно зримый знак той отрадной прохлады, которую одну мы ждем здесь от Альп, с их темными ливнями и потоками<sup>14</sup>.

Но нет, зачем-то понадобилось добавлять сюда этот бессмысленный (или наивный) мотив!

<sup>13</sup> См.: *Kirschmann A. Über das Kolorit // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 2. Stuttgart, 1907. S. 30 ff.*

<sup>14</sup> *Пейтер У. Ренессанс. С. 245. Скорректировано по оригиналу. (Курсив мой. – И. С.)*

В исследовании истории цвета в классическом искусстве Т. Хетцер замечательно противопоставил пару красный – зеленый<sup>15</sup>, на которой, по его мнению, основывается творчество Джорджоне, другой, более близкой Тициану, где красному противостоит синий<sup>16</sup>. Если красный (хотя бы в некоторой мере) соответствует человеческому телу (инкарнату), то зеленый оказывается цветом ближнего плана пейзажа, с которым только и может ощущать общность человек; синий, напротив, – нечто далекое, в конечном счете, неземное, надмирное. Следовательно, отмеченное противопоставление красного зеленому

<...> findet sich seit Renaissance meist bei Naturen, die in Darstellung des Irdischen ihre Hauptaufgabe sehen und sich im Irdischen beruhigen<sup>17</sup>.

Эрмитажная картина остановилась где-то меж двух возможных решений, ибо ни синий, ни зеленый – как мы увидели – не способны противостоять красному; они принадлежат фону, от которого фигура оказывается безнадежно оторвана; никакого помещения ее в пейзаж (вопреки мнению Фомичевой, приведенному выше<sup>18</sup>) – органичного, не механического – не происходит.

Für Giorgione aber gehören Mensch und Landschaft ursprünglich zusammen; die Landschaft hallt nicht wider vom Echo menschlicher Leidenschaft, vielmehr lebt der Mensch in ihr so unbewußt schön wie der Baum und die besonnte Felswand. Natur also ist dem Giorgione

<sup>15</sup> Если все-таки сохранить привычную конструкцию основных цветов, имеющую вид треугольника, причем самый *теплый* цвет, красный, окажется на вершине, этой паре будет соответствовать вертикаль, делящая треугольник на две половины, вертикаль – свет, падающий на Землю, дающий жизнь, порождающий эту зелень, и т. п.

<sup>16</sup> См.: *Hetzer Th. Tizian: Geschichte seiner Farbe*. S. 86–87, 105.

<sup>17</sup> *Ibid.* S. 88.

<sup>18</sup> *Fomicieva T. The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // The Burlington Magazine*. P. 419.

kein einigendes, gewissermaßen fernes und abstraktes Ziel, sondern die harmonische Gegenwart von Mensch und landschaftlicher Umgebung<sup>19</sup>.

Наряду с этим зеленым пятном довольно убогим кажется дальний план – не просто блеклое небо, но дальний пейзаж (вероятно, представляющий мифическую Ветилую) в синем цвете. В этом отношении картине удивительно подходят критические наблюдения, высказанные Юсти в адрес двух предположительно ранних работ мастера из собрания падуанского музея:

Vor allem ist die Farbe der Landschaften befremdend: der Vordergrund ist braungrün, die Ferne ist blau, diese beiden Töne sind scharf unterschieden, und in das Blau geht alles auf, auch die Gebäude <...> das kommt bei Giorgione nicht vor<sup>20</sup>.

Как же так? К 1930-м гг. ученый напрочь забыл виденное им когда-то в Эрмитаже, где ведь тоже вдали «in das Blau geht alles auf». Впрочем, мы с ним рассматривали немного разные картины... Сколь можно по цветным репродукциям судить о состоянии «Юдифи» *до реставрации*, в ее пейзажном фоне имели место скорее коричневые, нежели синие тона, только небо было синим (см. выше).

Что же до красного в картине, то его наиболее враждебным венецианскому колориту свойством оказывается контраст насыщенного – блеклого по принципу затененности – освещенности, проще говоря, то, что как таковой этот цвет представлен лишь в складках одежды Юдифи. Как будто на ровных поверхностях он выцвел от долгого стояния на солнце!

<sup>19</sup> *Hetzer Th.* Tizian: Geschichte seiner Farbe. S. 86.

<sup>20</sup> *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 312. На этих свойствах основано, как несложно догадаться, нежелание автора атрибутировать данные произведения Джорджоне. Он также говорит о близости такого решения умбрийской живописи.

<...> Die Lichter nur einen Hauch von Farbe haben<sup>21</sup>.

Повторяю, по всей видимости, блекло-красному до реставрации соответствовал желтый – вероятно, позднейшего происхождения (желтый лак поверх светло-розового, местами переходящего в почти белый). Такое механическое отождествление цвета со светом (освещенностью) – свойство живописи кватроченто, для которой свет – это просто белый цвет или же отсутствие цвета (с точки зрения живописи – не физики, конечно). Этот примитивный подход венецианским колористам как раз и удалось преодолеть. Ведь в конце концов естественней отождествлять цвет с освещенностью, а не с затененностью, когда в складках одежды тот же красный, темнея, утрачивает насыщенность, на открытой же поверхности мощно играет всеми оттенками.

La luce risulta per una pasta compatta di colore, anzi, quando è intensa, la pasta è più grossa che non negli scuri. E anche questa è una libertà di fronte alla tradizione: nel Quattrocento lo strato di colore chiaro è più sottile dello strato di colore scuro, metodo che rimane comune, se non costante, nel Cinquecento, ed è invertito per programma solo nel Seicento<sup>22</sup>.

Здесь уместной кажется цитата, относящаяся к искусству более ранней эпохи, к тому же северного Возрождения; вполне подходит она и к возможным реликтам таких примитивных цветовых решений в Италии на пороге Высокого Возрождения.

<...> Das Karmin <...> sowie vor allem die Inkarnatfarben zeigen an den vom Licht angegriffenen Stellen der Form keine Steigerung, sondern eine *Verflüchtigung* ihres Farbgehaltes, die im äußersten Fall bis zu einem völligen Erlöschen des Buntwerts gehen kann und dann einem farbtonfreien Weiß sehr nahe kommt<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Harck Fr. Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 425.

<sup>22</sup> Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 97.

<sup>23</sup> Strauss E. Zu den Anfängen des Helldunkels // Idem.

Что ж, инкарнат в картине тоже страдает от этой блеклости<sup>24</sup>, хотя контрасты здесь не столь заметны, ведь плавные формы тела не предполагают глубоких складок, подобных тем, что так *утрировано* показаны в платье Юдифи. Эти складки – порождение той линейности, которая, по сути, противостоит всякому акцентированию колорита. Столь же *графические* по своему происхождению тени становятся – при механическом переводе их в цвет (как если бы имело место раскрашивание гравюры) – пятнами насыщенного цвета, цветовыми *вершинами* картины. Белое же в графике подразумевает свет; в живописи линейного толка ему соответствует бесцветность. Небо и наиболее освещенные части тела здесь своего рода цветовые провалы.

Вообще же цвет картины в отношении оттенков очень беден – кроме темно-красных складок, ничто не остается в памяти зрителя, ни на чем не задерживается его взгляд.

#### Отступление: цвет в искусстве

Подходя вплотную к этой, пожалуй, самой сложной составляющей как истории классического искусства вообще, так и любого ее эпизода, в частности (будь то один художник или одна картина), я хотел бы опереться на труды двух наиболее ком-

Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. S. 57. (Курсив авторский.) Ср.: «<...> Красный и желтый выигрывают в цвете в своих освещенных частях <...>» (Леонардо. Трактат о живописи. 680).

<sup>24</sup> Ср.: «<...> Per esempio, nella gamba ignuda e nel piede, le ombre rosate sono perfettamente eguali a quelle delle carni del Putto nel quadro di Castelfranco» (Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 36). Или же: «Wundervoll ist die zarte Wirkung des blassen Rotes, dessen gelbliche Helligkeiten exquisit mit den Inkarnat zusammengehen <...>» (Justi L. Giorgione. 1908. Bd. 1. S. 114). Но то было до реставрации...

петентных предшественников – Теодора Хетцера и Эрнста Штрауса. Сколь бы различно ни сложилась научная карьера этих исследователей, их высказывания о цвете сопоставимы по объему – это уже не раз упоминавшаяся книга Хетцера о Тициане и последствиях совершенной этим художником колористической революции и полное собрание сочинений Штрауса, уместающееся в одном томе<sup>25</sup> (практически все они о цвете). Впрочем, важно разобраться в различиях двух подходов к интересующей нас проблеме.

И первое различие – в установлении хронологических рамок исследований. Вопреки названию сборника Штрауса, можно заметить, что, по его мнению, с появлением Джотто в отношении роли цвета в искусстве ничего принципиально не изменилось; методы, предложенные автором, вполне применимы и к более ранним эпохам, и к неевропейским культурам. Хетцер тоже начинает свои исследования с Джотто. Правда, и он собирался за эти границы выйти, планируя обобщающий труд<sup>26</sup>, который включал бы и обращение к античности. Проведение параллелей со средневековым искусством также неизбежно происходит в большинстве его работ.

Гораздо поучительнее, однако, установленный Хетцером и Штраусом верхний предел. Хетцер – пассеист, мучительно переживающий утрату порядка в искусстве модернизма. Причем граница между благословенным прошлым (где только и была возможна классическая картина) и прискорбным настоящим проходит между Тьеполо и Гойей<sup>27</sup>. Из более поздних художников один Сезанн противостоит

<sup>25</sup> *Hetzer Th.* Tizian: Geschichte seiner Farbe; *Strauss E.* Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto.

<sup>26</sup> См.: *Hetzer Th.* Studien zur Geschichte des Bildes // *Schriften.* Bd. 9. Stuttgart, 1998. S. 25–100.

<sup>27</sup> См.: *Idem.* Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800 // *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte.* XIV (XVIII). 1950.

общему упадку<sup>28</sup>, но он ведь и величайший колорист постклассической эпохи. Штраус же безоговорочно признает достижения именно современных художников в отношении цвета<sup>29</sup>. Хетцер неизбежно трактует колоризм как ограниченный во времени феномен, которого не было изначально и которого могло и не быть, когда б не Тициан; к тому же феномен этот давно уже искусством оставлен. Он явился миру на рубеже XV и XVI вв., завоевал западный мир столетие спустя, а затем исчез, чтобы никогда уже не вернуться. По всей видимости, его не могло быть ни в античности, ни в Средние века, ни у иных, неевропейских, народов (уместна параллель с *симфонизмом* в музыке – так я отвечу тем, кто склонен назвать такой подход беспочвенной мистификацией).

Штраус трактует колоризм принципиально по-другому. Для него это не какой-то прорыв, только гениям доступный, но банальная техническая проблема – работа с цветом, актуальная для художников всех стран и эпох<sup>30</sup>. Разве только с тем уточнением, что чистые цвета природного происхождения – что в декоративно-прикладном искусстве, что в новейших инсталляциях с использованием *ready-made* – колоризма, наверное, еще не дают. Для них предлагается термин *хроматизм*<sup>31</sup> (по существу, синонимичный термину *колоризм*, ведь мы попросту меняем латинский корень на греческий). *Колоризмом* в таком случае следует называть искусство цветовых переходов и смешений. Но к нему должны были прийти уже те первобытные мастера, которые научились добывать цвет химическим путем,

<sup>28</sup> См.: Idem. Cézanne Notizen // Schriften. Bd. 9. S. 317–339.

<sup>29</sup> См.: Strauss E. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. S. 12 f.

<sup>30</sup> См.: Ibid.

<sup>31</sup> См.: Ibid. S. 25–26.

а не брать его в готовом виде в природе (камешки, ракушки и т. п.). Уникальным достижением Нового времени оказывается как раз *люменизм*<sup>32</sup>, предполагающий акцентирование света, а не цвета в искусстве. А поскольку освещение не может быть передано в плоскостных искусствах напрямую (как в скульптуре или архитектуре), то способность возбуждать в зрителе переживание светотени требует более высокой степени абстракции, нежели простое смешение цветов.

Еще у Джотто *люменизма* нет, по крайней мере, он слабо выражен; обрести его удастся при изображении резких контрастов света и тени – скажем, в ночных сценах<sup>33</sup> (впервые у Т. Гадди в «Благовествовании пастухам», Санта-Кроче, Флоренция). Подобно иллюзии пространства, достижимой путем построения прямой перспективы, подобно правильной анатомии фигур, дающей тот самый *rilievo*<sup>34</sup>, о котором рассуждал Леонардо<sup>35</sup>, скоординированное освещение – несомненное достижение художественного *прогресса*, который все поклонники модернизма в искусстве, хотя и с оговорками, но принимают.

Иное дело Хетцер, который отважился говорить об опасности для классической живописи чрезмерного акцентирования пространства и анализировал композицию картин исходя из *построений на плоскости*, для которых принципиально *орнаментальное* расположение цветов.

<sup>32</sup> См.: Strauss E. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. S. 23.

<sup>33</sup> Ibid. S. 76–78.

<sup>34</sup> Ср. рассуждения о сложностях передачи формы при наличии сильных цветовых контрастов в изображении (*Grunewald M. Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Bd. 1: Die Karnation. Berlin, 1912. S. 66–67*).

<sup>35</sup> Леонардо. Трактат о живописи. 86, 99, 100 и др.

Очевидно, что люменизм исчерпал себя уже к XIX столетию, закончившись одновременно с натурализмом, точнее перешел в иную область – фотографии и кинематографа («светописи»). И что же, в результате восторжествовал колоризм? Отнюдь. Давние соперники завершили свой путь практически одновременно, даже если в творчестве некоторых модернистов возможно отыскать не только декларацию, но и способность к оригинальным цветовым решениям. Декларации эти, кстати, Штраусом всячески приветствуются, более того, он, как кажется мне, излишне к ним доверчив. Ведь если Тициан или Веронезе не оставили никакой теории (цвета), то повышенный интерес к отвлеченным интеллектуальным конструкциям в XIX–XX вв. говорит не в пользу сохранения непосредственного цветового чутья у тех, кто, как Рунге, мыслил оригинальнее, нежели творил. Есть, впрочем, исключение – Делакруа. Но и только.

По мнению Штрауса, новый подход к проблеме цвета выразился в возрожденном хроматизме, в наиболее чистом виде проявившемся у неоимпрессионистов, в меньшей степени у Клее или – несколько раньше – у Сезанна, даже Делакруа<sup>36</sup>. Раздельные «цветовые пуанты» стали возвращением к традициям средневековых мозаичистов и, как несложно заметить, способствовали техническому прогрессу, впоследствии приведя к появлению пиксельной графики (Штраус о ней не думал, а зря – известный «телефонный» перформанс Л. Мохой-Надя как раз об этом).

Справедливо ли весь XX век в живописи обозначать термином *хроматизм*, исключив из рассмотрения прежде всего тех, кто последовательно преодолевал и преодолел живопись как таковую? Это похоже на то, как музыковед, позиционирующий

<sup>36</sup> См.: *Strauss E. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. S. 25–26.*

себя в качестве знатока и ценителя авангарда, объявил бы центральным явлением XX в. додекафонию, а противостоящие ей более радикальные тенденции вроде алеаторики либо вовсе проигнорировал, либо охарактеризовал как бессмысленное бунтарство или даже дурной вкус. Проще говоря, это не музыка! Ибо музыка пришла в творчестве лучших композиторов авангарда к вершинам гармонической усложненности – именно теперь, когда кто-то осмеливается сокрушать ее устои. Точно так же *концептуализм* может быть отвергнут (это не искусство!) теми, для кого вершина истории живописи, в том числе и с точки зрения цветовой композиции, – то ли абстракционизм, то ли экспрессионизм, то ли что-нибудь еще в том же роде. Но то, что углубленная изоциренность и разрушительный анархизм следуют в авангарде друг за другом, должно было вдумчивого исследователя, по меньшей мере, насторожить... Мы, к счастью, избавлены от необходимости столь далеко заходить в этом исследовании.

Другое дело, что оптимизм Штрауса по части будущего живописи (умершей у него на глазах, только он этого, как и столь многие, не заметил) делает его неспособным по-настоящему оценить гениальные достижения былых эпох. Если цвет был, есть и будет всегда, нет ничего феноменального в том, как художники определенного периода его использовали – делали они это всегда по-своему, и только. Следовательно, нужно просто коллекционировать их приемы, фиксируя незначительные в общем-то изменения, происходящие на протяжении всей истории искусства в отношении выбора и подбора цветов. Что и сделал ученик и последователь Штрауса Л. Диттманн, издавший своего рода каталог<sup>37</sup>, в котором представлены примеры из практически всей

<sup>37</sup> *Dittmann L. Farbgestaltung in der europäischen Malerei (Ein Handbuch)*. Wien, 2010. О Джорджоне: S. 134–136.

истории искусства с древнейших времен и до... Барнетта Ньюмена<sup>38</sup>! Ибо дальше писать уже не о ком. Ни Уорхол, ни Бойс в рамки традиционной науки о цвете не укладываются. Тоже не искусство?

Проблема в том, что, отрицая уникальность цвета Тициана, мы от эстетического (тем более философского) его рассмотрения приходим к физико-химическому, а здесь едва ли чем сможем удивить коллег из области точных наук – они все равно знают больше нас. Дело в том, что проблема цвета *вне живописи* и банальнее, и одновременно запутанней. Стоит ли искусствоведам отказываться от того несомненного преимущества, которым они обладают, – изучать цвет *в картине*, что ни в коем случае не кажется мне сужением проблемы? Надо только признать существование такого особенного цвета, тесно связанного с иными свойствами состоявшихся произведений искусства.

Здесь надежным путеводителем будет все-таки труд Хетцера, даже если поставить под сомнение его ригоризм, ведь в предложенной схеме не нашлось места даже Эль Греко. Что уж говорить о Грюневальде или иных северных мастерах! Художники кватроченто, по-видимому, не были так безразличны к цвету, как того желал последовательный «тицианист» Хетцер. Скажем, у Мазаччо не случайно одним и тем же красным обозначены и одежда главного героя на переднем плане, и крыша чуть поодаль (фреска «Смерть Анании» в капелле Бранкаччи<sup>39</sup>) – между ними происходит сложное взаимодействие. Наверное, и в более отдаленные времена создавались произведения, в которых колористическая гармония являлась одной из важных признаваемых художником задач.

<sup>38</sup> Ibid. S. 319.

<sup>39</sup> Ср.: *Strauss E. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. S. 77. Anm. 32.*

Но не чувствовать новизны того, что предложили миру Тициан и его современники, означает постулировать нивелирующий подход к истории искусства. Противоречу ли я себе, рассуждая в категориях прогресса? Ничуть – мне лишь претит оптимизм тех, кто не сознает, что история в целом – не только *про обретения*, но и в значительной мере *про утраты*, а новое достигается всегда ценой отказа от старого, зачастую еще не изжившего себя и вынужденного уйти прежде срока<sup>40</sup>. То, что было, есть и будет всегда, не должно представлять какого-то особенного интереса. Иное дело – появившееся непредсказуемо и исчезнувшее таинственным образом неизвестно куда. Таково *искусство цвета*, открытое венецианцами в XVI в., ставшее общеевропейским явлением, затем, наверное, исчерпавшее себя и так и не обретшее никакой достойной замены – при всей активности исканий, предпринятых авангардом. Речь может (и должна) идти не только о цвете, но сейчас нас волнует именно он.

Итак, в творчестве Джорджоне и его круга, из которого *вышел* Тициан, сформировался особенный, лишенный прецедента колоризм живописи Нового времени – возможно, самое утонченное и редкое свойство классической картины. В «Юдифи» его (еще) нет, как нет и во многих иных шедеврах прошлого.

### Цвет Джорджоне

Именно Хетцеру принадлежит наблюдение относительно верности Джорджоне определенному цветовому контрасту – красного и зеленого<sup>41</sup>. Он нахо-

<sup>40</sup> Не о том ли, по существу, все тексты Х. Зедльмайра, посвященные искусству, – не только критические (см.: *Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света*. М., 2008)?

<sup>41</sup> Ср.: «What is particularly innovative is the play of colors: the traditional red tunic of the Virgin now becomes a mellow green; her

дит его у всех художников (от Ван Эйка до Караваджо), в той или иной степени близких натурализму, а также больше интересующихся пейзажем, нежели человеком (фигурой, телом). Последнее, конечно, к Караваджо не относится, а ведь его так часто называют чуть ли ни последователем Джорджоне<sup>42</sup> (что верно лишь в одном – этот яркий люменист, тем не менее, решительно отринул дизенью).

<...> In dem Augenblick, wo die Farbe als Pigment und reale Materie überwunden wird, *zwei* neue Auffassungen entstehen: die eine, die die reale Materie in eine symbolische umdeutet, der Farbe Ewigkeit gibt und darauf eine neue und lebendige religiöse Kunst gründet; die andere, die konsequent natürlich denkt, sich solche hohen Dinge nicht anmaßt, die die Farbe wie alles Irdische dem Wechsel und der Vergänglichkeit unterwirft<sup>43</sup>.

И там же:

<...> die Farbe ist für ihn nicht der Sitz und die Offenbarung göttlicher Geheimnisse. Sie ist ihm nicht ein Seiendes, sondern ein Erscheinendes, nicht ein Bedingendes, sondern ein Bedingtes. Sie erscheint innerhalb der natürlichen Welt, sie ist nicht beständig, sondern flüchtig, sie taucht auf und verschwindet, sie ist mit dem sich wandelndem Wesen von Licht und Schatten aufs engste verknüpft; sie wird mit einem Wort *hervorgerufen* durch das Licht, sie besteht durch das Licht und ist vom Licht abhängig <...><sup>44</sup>

mantle, instead of deep blue, is a warm, bright red that stands out against the variegated green, gold and blue carpets». (Сказано о Мадонне Кастельфранко: *Pignatti T., Pedrocchio F. Giorgione*. N. Y., 1999. P. 58.)

<sup>42</sup> См.: *Volpe C.* La «maniera moderna» e il Naturalismo nel Cinquecento da Giorgione a Caravaggio // *Giorgione e l'umanesimo veneziano*. I. P. 399–424.

<sup>43</sup> *Hetzer Th.* Tizian: Geschichte seiner Farbe. S. 88–89. (Курсив авторский.)

<sup>44</sup> *Ibid.* S. 88. (Курсив авторский.)

Так проявляется стремление Хетцера защитить Тициана от панджорджонистов, с их неумеренными восторгами по поводу нашего художника<sup>45</sup>.

Но вот какие контраргументы можно здесь привести:

Синий и зеленый цвета – краски неба, моря, плодородной равнины, теней, южного полдня, вечера и отдаленных гор<sup>46</sup>.

Желтая и красная, *античные* краски материи, близости, животных чувств. Красный цвет – настоящий цвет чувственности; поэтому только он и производит впечатление на животных<sup>47</sup>.

Желтый и красный – *популярные* цвета, цвета народных масс, детей и дикарей<sup>48</sup>.

Наконец, желтый и красный цвета <...> суть цвета переднего плана, также в духовном смысле, цвета шумного общества, рынка, народных празднеств, наивной слепой беспечности, античного фатума и слепого случая <...> Синий и зеленый <...> цвета уединения, заботы, связанности настоящего момента с прошедшим и будущим, судьбы <...><sup>49</sup>

Следует вывод, относящийся к истории искусства Нового времени.

Я ранее назвал возвышенную зелень Грюневальда, Лоррена, Джорджоне католическим цветом пространства, а трансцендентальную коричневость Рембрандта – краской протестантского мироощущения. В противоположность им пленэр, развернувший новую красочную шкалу, обозначает атеизм<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Ср.: «<...> Von der alten Gleichwertigkeit der Farbe ausgehend, ist er der Begründer einer neuen Absicht: Licht und Farbe als Teile einer wogenden Einheit» (*Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 260).

<sup>46</sup> *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1. Образ и действительность. Новосибирск, 1993. С. 331. Скорректировано по оригиналу.

<sup>47</sup> Там же. (Курсив авторский.)

<sup>48</sup> Там же. (Курсив авторский.)

<sup>49</sup> Там же. С. 332. Скорректировано по оригиналу.

<sup>50</sup> Там же. С. 337. Скорректировано по оригиналу.

Рембрандта упоминает в связи с Джорджоне и Юсти, впрочем, не противопоставляя его, а скорее, связывая с венецианским художником, как мастера, идеально соединившего свет и цвет<sup>51</sup>. С этим трудно поспорить – резкие светотеневые контрасты, идущие от Караваджо (вернее, караваджизма), голландский художник примирил с тициановским колоризмом, к которому интуитивно (вероятно, не видя оригиналов) приближался всю свою жизнь. При этом показательно то, как ранние – холодные и рассудочные, рассчитанные на поверхностный эффект, – картины либо вовсе не содержали никаких сколько-нибудь определенных цветов, либо тяготели к доминированию *синего* («Ослепление Самсона», Штедель; «Пир Валтасара», Национальная галерея, Лондон). Постепенный уход Рембрандта в сторону красно-коричневого можно даже объяснить физическим дефектом – утратой сетчаткой глаза чувствительности к оттенкам синего.

Но несравнимо лучше и точнее охарактеризовал эти поздние работы Рембрандта Х. Зедльмайр (прибегнув, впрочем, тоже к физиологической метафоре), сравнивший их с воспоминаниями, спонтанно посещающими нас, когда мы закрываем глаза, – образы прошлого возникают на фоне обычных для закрытых век темно-красных тонов, являются на миг, чтобы исчезнуть в этом мареве неопределенных оттенков<sup>52</sup>. Что это за красно-коричневый фон в глазах? Это цвет века, цвет сосудов, заполняющих его, цвет крови. Цвет жизни! Для поздних шедевров Рембрандта красный цвет – это неперменный спутник дома, домашнего очага – столь важная для художника тема; уютный полумрак жилища с горящим где-то в глубине огнем, согревающим и осве-

<sup>51</sup> См.: *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 260.

<sup>52</sup> *Sedlmayr H. Grösse und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier /Symposion 22*. Wien, 1948. S. 39 f.

щающим жизненное пространство. К внешней и внутренней теплоте Рембрандт приходит, отказываясь от синей (холодной) части цветового спектра. Где же здесь «популярность, рынок, беспечность или слепой случай», выделяемые Шпенглером? Я не нахожу даже чего-то специфически протестантского в этой «трансцендентальной коричневости», как не нахожу и ничего животного.

Так, в ряду привычных цветов можно усмотреть близость красного с желтым, совместно противостоящих синему, – по традиционным представлениям о теплом и холодном; зеленый же выполняет функцию посредника, принадлежа и тому и другому миру<sup>53</sup>. Красный и зеленый оказываются в таком случае почти соседями (так и аквамарин, встречающийся у многих пейзажистов, – как своего рода союз листвы и неба), а использующий их художник, заведомо избегаая противоречий, идет по пути наименьшего сопротивления в отношении колористического строения картины, потому ему и нужен свет, равно как и атмосферные эффекты, в качестве дополнительных средств выразительности.

Это верно в отношении Джорджоне, предпочитающего сцены на открытом воздухе, в пейзаже, и Рембрандта, с его особым чувством жилища, где даже зеленому нет места. Наоборот, красный и синий – в обход всякого *цветового треугольника* – крайние полюса такой (сильно упрощенной) цветовой системы (для которой совершенно не существенно наличие оранжевого, голубого, фиолетового, а равным образом и неизвестного физике, но, несомненно, существующего коричневого). Их выбирает тот, кто смело пускается в эксперименты с

<sup>53</sup> Ср. *Conrad-Martius H. Farben: Ein Kapitel aus der Realontologie // Zeitschrift für Philosophie (Sonderband: Festschrift für E. Husserl). Halle, 1929. S. 339–370.* (Текст основан на учении о цвете Гете.)

цветом как таковым<sup>54</sup> – без привлечения каких-либо средств люменизма. Но даже у таких художников синий практически никогда не доминирует (исключение – Сезанн<sup>55</sup>, иногда Дж. Беллини – предполагаемый учитель Джорджоне). Свой мир они конструируют, помещая в центр человеческую фигуру, стало быть, красное, горячее, живое. Синий вытесняется на периферию – это цвет едва заметного неба вдали, гораздо реже – одежды (Пуссен).

Но если в центре картины помещается красное пятно, для достижения хотя бы минимального колористического эффекта оно должно быть согласовано с остальными цветами картины, как бы слабо те ни были выражены. В своем теперешнем – как я полагаю, подлинном – состоянии «Юдифь» не обнаруживает даже и подобия такой гармонии; в прежние времена связующую роль выполняли оттенки желтого... как оказалось, лака. Ныне между насыщенно-красными складками одежды и синим пейзажем вдали трагический разрыв, пространство, заполненное то ли блеклыми (небо, освещенные участки одежды), то ли неразлично темными оттенками (земля, дерево).

Достижимо ли здесь «сбалансированное единство света и цвета», как сказали бы Кроу и Кавальказелле? Если колористический строй картины еще может быть предметом дискуссии, то в отношении люминистических эффектов она действительно всецело принадлежит искусству кватроченто, где – за исключением редких ночных сцен – властвует ровный свет пасмурного полдня, серый и холодный. Не имеющий отношения к реальности итальянской природы, но полученный лабораторным путем – для решения иных художественных задач, которым

<sup>54</sup> Ср. рассуждения Юсти о способности художника: «<...> kräftige, sinnlich schöne Farbstücke zu geben, ohne daß sie sich gegenseitig stoßen <...>» (*Justi L. Giorgione*. 1908. Bd. 1. S. 57).

<sup>55</sup> См.: *Badt K. The Art of Cézanne*. Los Angeles, 1965. P. 58–72.

слишком сложное естественное освещение до поры мешало. Подобно сконструированному пространству с расчерченными на квадратики полами – что в помещении, что под открытым небом – столь же «математически выверенное» освещение оставалось всегда весьма условным, выполняя тем не менее определенную роль: оно не препятствовало развитию линейно-композиционных приемов.

Таким остается освещение и в «Юдифи», цвет (красный и другие) и свет (равномерно серый) существуют сами по себе. Единственная их точка соприкосновения (если не считать само собой разумеющейся светотеневой моделировки) – освещенные части одежды, в которых цвет попросту отступает, прячется от света – там, где начинаются владения одного, заканчивается сфера воздействия другого. Опять же до реставрации *золотистый тон* (пожелтевшего лака) позволял предположить, будто там, в глубине, остаются какие-то люминистические эффекты, которые предстоит раскрыть в ходе тщательной реставрации. Однако состоявшаяся реставрация таких надежд не оправдала.

Напротив, «Мадонна», при всех своих недостатках (исходных или приобретенных), обнаруживает известные нам свойства живописной манеры Джорджоне. Чудесное единение фигуры и фона достигается в этой картине за счет цвета – от красного к коричневому и темно-зеленому через желтый – и света – передачи художником солнечного освещения спокойного южного полдня, пусть и без резких контрастов. Несомненно, это зрелое произведение, близкое и «Грозе», и «Трем философам», отрицает ту раннюю манеру, которую демонстрирует другая картина в эрмитажной коллекции – похоже на то, как если бы встретились Боттичелли и Тициан, Пьеро дела Франческа и Тинторетто – художники, которых разделяют поколения! Трудно было бы найти более мощное свидетельство творческого роста. Или дело не в нем?

С. 152. Старая истина: Джордзи из Кастельфранко был исключительным живописцем, звездой первой величины во всем мировом искусстве. Живописцем превыше всего и прежде всего. Живописцем в самом точном смысле этого слова, т. е. колористом. Едва лишь вспомнив о Джорджоне, мы тотчас узнаем в нем основоположника, знаменосца целой школы. Школы цвета, венецианской. Как известно, школа эта была призвана заменить дизенью и противопоставить ему цвет, цвет, понятый как нечто большее, нежели малоценная начинка, подчиненная форме, но как форма в наиболее сокровенных проявлениях самой сущности жизни: будь то небесное сияние или прозрачность воздуха, массы крон и чащи или же материя и биение жизни в трепещущей, цветущей плоти.

С. 152. Джордзо из Кастельфранко на заре чинквеченто сместил художественный центр картины к цвету. Подчинив линию массе, наблюдая форму, посредством синтетического эффекта света и тени, он основывал живописную гармонию на соотношении по свету между цветами.

С. 154. Удаление пожелтевшего лака полностью изменило все цветовое строение картины. Вместо того теплого, золотого сияния, к которому все привыкли, обнаружились более холодные цвета, а их контрасты обострились. Картина стала более декоративной, силуэт фигуры гораздо жестче, пространство глубже. Она приобрела архаический вид.

С. 154. Ни в одной другой дошедшей до нас работе Джорджоне золотое сияние так хорошо не сохранилось.

С. 154. Как связаны желтые и синие полосы в небе с другими локальными цветами.

С. 154. Лишь в некоторой степени можно говорить о прославленном «золотом тоне» венецианцев; однако поскольку к этому определению прибегают слишком часто, имея в виду желто-коричневый тон картины, лучше не использовать это выражение вовсе, ибо желто-коричневый тон, как правило, – не что иное как грязный лак.

С. 154. Цветовой строй местами нарушен либо ретушью, либо желтым лаком, огульным общими впечатлениями.

С. 155. После расчистки никаких признаков тонализма там больше нет: стало быть, либо признаки эти были на самом деле следствием патины и грязи, либо расчистка оказалась неудачной.

С. 155. Тон обретает желтый оттенок, необычный для обнаженных джорджониевых тел, но причина тому – жирный слой лака, размазанный по картине, как и в случае со столь многими работами в Лувре; он искажает более легкую розоватую гамму исходного цвета. Так и «Юдифь» в Ленинграде скрывает свои оригинальные розовые оттенки под желтой патиной лака.

С. 155. Та же «Юдифь» в Ленинграде, которая после недавней реставрации утратила искажавшую ее золотистую патину неоригинального лака и явилась в холодном и сверкающем хроматическом строе.

С. 155. Либо расчистка оказалась неудачной.

С. 157. Проявляется начиная с Возрождения у натур, полагающих своей основной задачей передачу земного и земным довольствующимся.

С. 157–158. Но для Джорджоне человек и пейзаж связаны изначально; пейзаж не отзывается ему эхом человеческих страстей – скорее человек существует в нем, не сознавая собственной красоты, подобно дереву или скале, освещенной солнцем. Природа же для Джорджоне – отнюдь не объединяющая, притом далекая и абстрактная цель, это место гармоничного соседства человека и пейзажного окружения.

С. 158. Особенно отталкивают цвета пейзажа: коричневатозеленый передний план, синяя даль; оба этих тона жестко разведены, и в синем растворяется все, даже здания, чего у Джорджоне мы не встретим.

С. 159. Освещенные поверхности хранят лишь подобие цвета.

С. 159. Свет возникает из плотной массы цвета, стало быть, когда свет более интенсивен, масса эта плотнее, нежели в тених, в чем проявилось свободное отношение к традиции. В кватроченто слой светлых цветов более тонкий, нежели слой темных цветов, – метод, в чем-то обычный, хотя и непостоянный для чинквеченто, и принципиально измененный лишь в сеиченто.

С. 159. Кармин, так же как и прежде всего инкарнат, не демонстрируют в тронутых светом частях формы никакого усиления. Наоборот, имеет место исчезновение цветовой составляющей, которое в крайнем случае может доходить до полной утраты насыщенности цветом, максимально приближаясь к лишенному цветовых оттенков белому.

С. 160. К примеру, розовые тени на обнаженной ноге и ступне совершенно идентичны таковым на теле Младенца в картине из Кастельфранко.

С. 160. Удивительно тонкое воздействие бледно-красного, желтые отсветы которого превосходно сочетаются с инкарнатом.

С. 167–168. В особенности новаторство проявляется в игре цвета: традиционная красная туника Девы Марии становится темно-зеленой, ее платье из насыщенно-синего превращается в теплое ярко-красное, выделяющееся на фоне пестрых зеленых, золотых и синих ковров.

С. 168. В тот момент, когда понимание цвета как пигмента и реальной материи оказывается преодолено, возникают два новых подхода: первый претворяет реальную материю в символическую, дарует цвету вечность и тем самым создает новое живое религиозное искусство, другой последовательно мыслит категориями природы и столь высоким сферам безразличен. Цвет же, как все земное, ввергается при таком подходе в изменчивое и преходящее состояние.

С. 168. Цвет для них не средоточие и раскрытие божественных тайн. Он не бытующее, но являющееся, не условие, но обусловленное. Явленный в пределах природного мира, он не постоянен, но скоротечен, возникает и исчезает будучи теснейшим образом связан с изменчивой сущностью света и тени – одним словом, он порожден светом, состоит из света и от него зависит.

С. 169. Отталкиваясь от прежнего равенства цветов, он прокладывает новый путь, где свет и цвет – части одного зыбкого единства.

С. 172. Создавать сильные, чувственно прекрасные локальные цвета, которые бы при этом не конфликтовали между собой.

## Глава V

### Линейность в Ренессансе

Возможно, более пристального внимания заслуживает не та составляющая картины, в которой ощутим какой-то недостаток (цвета или света), а другое, избыточное, свойство – ее линейность.

Самое время обратиться к «Основным понятиям» Вельфлина. Как можно заметить, автор не только не принимает во внимание колористической составляющей «живописной манеры»<sup>1</sup>, но и механистично отождествляет сконструированные им сверхстили с Ренессансом и барокко – явлениями, которые, как все *стили эпохи*, оказываются привязаны ко времени, следуют друг за другом и не могут *существовать* иначе, как в форме пережитков старого рядом с зарождающимся новым.

По Вельфлину, лишь там, где можно говорить хотя бы о протобарочности<sup>2</sup>, имеет место живописность со всеми ее атрибутами. Но если вспомнить Вазари, у которого в биографии Тициана оказывается наиболее последовательно сформулировано противопоставление двух подходов к искусству<sup>3</sup>, по существу, подготавливающее формальное искусствоведение, окажется, что линейное (дизеньо) и живописное (колорит) были явлены миру сначала как свойства двух школ, иными словами – с географическим, не хронологическим их противопоставлением<sup>4</sup>.

Не слишком увлеченный венецианцами швейцарский ученый не находит в своем исследовании

<sup>1</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. С. 238.

<sup>2</sup> Там же. С. 38–39.

<sup>3</sup> См.: Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. С. 408, 420.

<sup>4</sup> Ср.: Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. С. 199.

должного места даже для Тициана – что уж говорить о Джорджоне<sup>5</sup>. И Леонардо, с его сфумато, оказывается при последовательном проведении сформулированных Вельфлином принципов некоем исключением из правила, художником, зачем-то опередившим свое время (при изучении следующей эпохи в роли *диссидента* окажется Пуссен<sup>6</sup>).

Если Вазари мог как практически современник описываемых событий чего-то не заметить, то Вельфлину именно идея стиля эпохи, довлеющего над любыми творческими индивидуальностями, не позволяет разглядеть ту пропасть, что отделяет Джорджоне от (в равной мере) Рафаэля и Микеланджело, в чем-то, однако, сближая его с Леонардо (я говорю так, лишь следуя рассуждениям самого ученого). При всем том я согласен с метаисторической логикой Вельфлина – в том смысле, что живописное не только *следует* за графическим (мы никогда не узнаем, почему), но и *превосходит* его. Именно в этом качестве живопись достигает своей максимальной реализации.

И вот перед «Юдифью» последователь Вельфлина должен воскликнуть: «Да ведь это не что иное, как высшее проявление линейности! Рядом с этой картиной “Венера” – своего рода гибрид, в котором проступают черты живописной манеры». В сопоставлении же с эрмитажной «Мадонной», лишенной какой-либо графической изысканности (здесь справедливы упреки в слабости рисунка – тогда как я уже имел возможность выразить свое несогласие

<sup>5</sup> Ср.: «<...> Рафаэль, Джорджоне и Сансовино искали выражения и красоты формы в линии <...>» (Там же. С. 14); «*Отдыхающая Венера Джорджоне* – такое же линейное произведение искусства, как *Сикстинская Мадонна Рафаэля*» (Там же. С. 38. Курсив автора). Джорджоне для Вельфлина, по существу, – автор одной этой картины. А если занять позицию Уртика (и некоторых других)?

<sup>6</sup> Там же. С. 109, 121.

с критикой такого рода, обращенной к «Юдифи»), другая картина кажется полностью ей противоположной. Их можно сравнивать, *по методу Вельфлина*, так же точно, как можно противопоставить «Юдифь» любому произведению Тициана из эрмитажной коллекции.

#### Линеарность в «Юдифи»

<...> In the figure of Judith the line is still important and very similar to that which Raphael used at the same time <...><sup>7</sup>

В чем же линеарность «Юдифи»?

Прежде всего бросается в глаза затейливая игра именно *линий* в нижней части платья героини – в тех самых готических или северных складках. Белостоцкому принадлежит замечательное наблюдение: фигуру можно поделить по диагонали<sup>8</sup> (он даже эту идею визуализовал) – одежда вверху плотно облегает тело, не образуя складок; я добавил бы сюда дерево и иную растительность на переднем плане; внизу, напротив, все охвачено беспокойством. Как я уже предположил, польский ученый видел картину после реставрации. Впрочем, что касается графической составляющей, ни плохая сохранность оригинала, ни качество репродукции не могли бы воспрепятствовать такой оценке.

Нельзя также не отметить другого проявления линеарности в картине, правда, уже не имеющего отношения к северным влияниям (к ним мы еще вернемся), ибо это итальянское искусство в чистом виде, близкое и Боттичелли, и Рафаэлю. Речь об

<sup>7</sup> Venturi L. Four Steps toward Modern Art. P. 19.

<sup>8</sup> См.: Bialostocki J. La gamba sinistra della Giuditta // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 198–199. Ср.: «<...> Il contrasto fra tale groviglio e la semplicità delle pieghe sul busto, pure si ritrova nella Madonna di Castelfranco» (Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 36).

изысканной линии головы и плеч на нейтральном фоне неба<sup>9</sup>. Ни в одном другом произведении художника нет ничего подобного. Вообще, исключая некоторые произведения с крайне спорной атрибуцией, Джорджоне нигде и никогда не помещает за спинами своих персонажей небо. Тем более, не дает им возможности столь резко выделяться на его фоне, когда форма, ограниченная такой линией, кажется словно вырезанной из другого материала, так что ничто не нарушает плавного течения контуров – ни облака в небе, ни листья на дереве, ни, скажем, растрепанные волосы (как это имело место в «Орфее»).

Странно, но все, кто находили поразительное сходство между «Юдифью» и «Мадонной Капель-Франко», не задерживали свое внимание на одном существенном (как я полагаю) различии, а именно: за спиной Мадонны – геометризованная спинка трона, покрытая полотном (так любил поступать со своими мадоннами в пейзаже Дж. Беллини); от пейзажного фона она, таким образом, почти совершенно отделена; отклонения несущественны – три пальца левой руки, материя у правой руки (оба мотива смягчают переход от спинки к подлокотникам трона) и волосы младенца.

Нижняя (правая) часть одеяния, выходящая за пределы трона, оказывается на пейзажном фоне. Эти складки начинаются именно там, где заканчивается небо. Так же размещены стоящая обнаженная фигура в «Сельском концерте» и Венера в одноименной картине. Художник тщательно избегает *вырисовывания* фигуры на фоне неба (что имеет место

<sup>9</sup> Вот единственное известное мне указание на эту особенность: «La stessa Giuditte di Leningrado <...> lascia ancora intravedere nella decorativa *silhouette* una certa struttura „disegnata“<...>» (*Valcanover F. La pala di Castelfranco // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 174.* (Курсив авторский.)

в «Юдифи»). Правда, средний из «Трех философов» частично размещен именно так, но за его спиной сложным образом сплетаются голые стволы деревьев («зима» – из четырех времен года, представленных в среднем плане), что делает силуэт менее четким.

В «Поклонении волхвов» головной убор слуги,прягающего коня, также выделен на фоне неба, но он, как и силуэт лошади, перетекающий в детали дальнего пейзажа, особой изысканностью не отличается, да и небо занимает в этой картине не много места. В «Мадонне» из Оксфорда пейзаж – это вид из окна, Мадонна держится в стороне от него; так же написаны и Мария в «Святом семействе», и герой портрета в Вашингтоне. Впрочем, в портретах Джорджоне фон, как правило, условно-темный.

Что уж говорить об эрмитажной Мадонне! Ее слиянию с пейзажем как раз способствует то, что фоном ей служит земля, не воздух. Художник вообще довольно высоко поднимает линию горизонта в большинстве своих творений, и его фигуры оказываются далеки от неба. Особый случай – «Юдифь» из Монтаньяны (о ней, ее сходствах и отличиях от эрмитажной картины позже). Ветки за спиной героини уничтожают силу воздействия той самой линии, которая в ином случае казалась бы столь же мощной, что и в эрмитажной работе. Или все же чуть меньше – ведь эта Юдифь не случайно наклонила голову, так что голова оказалась на фоне стены. В эрмитажной картине ей следовало бы спрятаться за деревом.

Нельзя не вспомнить и другие творения, так или иначе связанные с «Юдифью», сравнив их по тому же принципу. Так, в «Св. Юстине» Моретто поворот головы ослабляет четкость силуэта. К тому же линия плеч святой почти сливается с линией гор, что также снижает графическое воздействие фигуры. Меч «Юстиции» (о том, как правильнее называть эту фреску Тициана на фасаде Немецкого подворья, у нас еще пойдет речь) не случайно вступает во вза-

имодействие с *облачным* небом. (Представим себе, сколь полнозвучно было написано небо в оригинале!) Тициан впоследствии с таким увлечением помещает в свои картины предгрозовые небеса (выступая здесь и в самом деле учеником Джорджоне, изобразившего «Грозу»). Дело не только в затемнении пейзажного фона ради противопоставления ему основной фигуры, но и в том, что такое небо становится тяжелее, можно сказать, *ближе к земле*, равным образом и насыщенней, не похожим на блеклые небеса кватроченто. Такое небо в гораздо меньшей степени напоминает белый фон гравюры – оно *более живописно*.

В «Саломее» Тициана из палаццо Дория-Памфили одежда героини, свободно лежащая на плече, лишена силуэтной четкости, хотя присутствие неба за ее спиной не слишком ощутимо – плющ и ангелочек в свою очередь призваны нарушить полукруг арки. (Замечу в пику Вельфлину – Рафаэль так никогда бы не поступил!)

Рукоять меча «Юдифи» в палаццо Кверини-Стампаля, приписываемой Катене, а также в аналогичной (утраченной) картине Джорджоне – нечто вроде шапки слуги в «Поклонении волхвов». У «Грамматики» (гравюра М. Раймонди) линию плеча скрадывают струящиеся волосы, и там, где они заканчиваются, заканчивается и небо. Даже в «Леде» Леонардо (имеется в виду практически любая из копий, скажем, в Уилтон-хаусе, воспроизведенная далее) на фоне неба только макушка головы, а за плечом героини – пейзажные дали. Наконец, очень сложно понять, что было за спиной «Обнаженной» из Немецкого подворья, так как гравюра Дзанетти воспроизводит эту фреску в уже сильно руинированном состоянии. Но тени, заполняющие фон, могли передавать глубину в нише, которую имитировал художник. (Или это облачное небо?) Можно предположить, что и правое плечо (из всего наследия художника более всего на-

поминающее аналогичный мотив в «Юдифи»<sup>10</sup>) выглядело иначе, нежели в эрмитажной картине.

## Складки

Посмотрим на пресловутые складки одежды, для начала отрешившись от идеи близости этой детали северному искусству. Здесь уже можно опереться на мнения других, ведь эту деталь мои предшественники не могли не заметить.

<...> Zwar echt giorgioneske, doch übertriebene Gefältel  
<...><sup>11</sup>, –

подмечает исследователь начала XX в. Сюда же отнесем и

<...> Kleinförmigkeit in Falten und Laubwerk <...><sup>12</sup>

The weightless garments often disguise the body underneath<sup>13</sup>.

Следует временная привязка:

The drapery, which recalls the fifteenth century, in some of its sharp angles and breaks <...><sup>14</sup>

Непонятно, что имеется здесь в виду:

Deutlich ist das Vorbild der Antike im Gewand der Judith, wenn auch selbständig verwendet <...><sup>15</sup>

Мне-то этот *прообраз*, наоборот, кажется неочевидным! И уж совсем наивным представляется такое описание:

<sup>10</sup> Ср.: *Dreyfous G.* Giorgione. P. 57. Note 1.

<sup>11</sup> *Gronau G.* Kritische Studien zu Giorgione // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 424.

<sup>12</sup> *Justi L.* Giorgione. Berlin, 1908. Bd. 1. S. 114.

<sup>13</sup> *Oberhuber K.* Giorgione and the Graphic Art of his Time // Giorgione (Atti del convegno...). P. 314.

<sup>14</sup> *Phillips C.* The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 466–467.

<sup>15</sup> *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 1. S. 38.

<...> Der leichte Wind, mit dem Gewand spielend, die schöne Form eines Beines dem Auge offenbart <...><sup>16</sup>

Что за ветер играет одеждами статуй готических соборов, отчего эти одежды подобно языкам пламени совершают таинственный танец?! Да и откуда может взяться ветер в том укромном месте, что выбрала для позирования библейская героиня? Менее всего это место можно сравнить с открытым морем, по которому Зефиры гонят раковину Венеры...

Но отличия от других картин Джорджоне и в этом отношении не кажутся исследователям столь уж существенными.

Il groviglio delle pieghe, nervoso tanto da apparire facilmente duro se non lo salvasse la magistrale morbidezza del pennello, si ritrova nella Madonna di Castelfranco e nella Venere di Dresda<sup>17</sup>.

Morbidezza del pennello (мягкость кисти) – явно о дореставрационном состоянии картины, ибо теперь уже ничто от жесткости складок не спасает. Но посмотрим на те признанные произведения художника, с которыми так часто сравнивают «Юдифь»<sup>18</sup>. В них, как и во всех остальных картинах Джорджоне, его круга, всего итальянского искусства той эпохи, одежды персонажей обладают одним естественным свойством, в эрмитажной картине куда-то исчезнувшим: тяжестью, весом. Чтобы вызвать столь бурную пляску складок, потребовался бы ураган, либо фигуры должны были стремительно нестись куда-то<sup>19</sup> (чего никак не скажешь о Юдифи). Ина-

<sup>16</sup> Gronau G. Giorgione. S. 4.

<sup>17</sup> Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 35. Ср.: Fiocco G. Giorgione. S. 25.

<sup>18</sup> См.: Лунгарт Э., де. Императорский Эрмитаж // Старые годы. С. 17.

<sup>19</sup> Так движется правая женская фигура в «Вакханалии» Тициана. Набедренная повязка Христа взмывает в «Воскресении» Дж. Беллини (Берлин), несомненно, как знак совершающегося

че одежды могут только *ниспадать* эффектными складками, но не *вздыматься* – вопреки законам физики! Вот и затейливые складки «Мадонны Кафельфранко» все же собираются у подножья, а не танцуют вокруг него.

То же у лютниста в «Сельском концерте», где, хоть убей, я не нахожу сложного рисунка материи, напоминающего *мальтийский крест*, что присутствует в эрмитажной картине<sup>20</sup>. (Скорее такой крест можно найти в одежде Девы Марии «Алтаря Мероде» Р. Кампена в Клостере, Нью-Йорк.)

Напоминает ли отмеченная Белостоцким двойственность «Мадонну Кафельфранко», на чем настаивал Вентури? Едва ли. Платье Мадонны неканонического зеленого цвета – из другого материала, другого покроя, нежели драпировка красного цвета. У Юдифи, напротив, *одно и то же* платье выглядит в разных частях картины по-разному, да еще и меняет цвет. За счет складок фигура Мадонны книзу дополнительно расширяется, можно сказать, монументализируется. Одежда настолько тяжела, что, кажется, не позволила бы Марии подняться с трона. Напротив, одежда Юдифи могла бы поднять ее над землей!

И у эрмитажной Мадонны складки одежды вполне обычные. Наконец, ткань, на которой лежит Венера, собрана в необычайно эффектные складки сложного рисунка. Но никакого танца огня они тоже не исполняют!

The figure in the print is heavier and more monumental, its drapery models the body with greater intensity and falls with more weight and in simpler, more clearly directed folds<sup>21</sup>.

чуда. Ср. похожий мотив в «Распятых» Рогира (Филадельфия, Берлин, Вена и др.).

<sup>20</sup> Вопреки Gronau G. Kritische Studien zu Giorgione // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 425.

<sup>21</sup> Oberhuber K. Giorgione and the Graphic Art of his Time // Giorgione (Atti del convegno...). P. 314.

(Сказано о «Грамматике» Раймонди, предположительно вдохновленной зрелыми работами Джорджоне.)

### Подвижность

Самое время вспомнить о передаче движения в итальянском искусстве. А. Варбургу принадлежат замечательные наблюдения относительно стремления мастеров итальянского Возрождения приблизиться к античности именно в том, что касалось корректного изображения движущихся фигур<sup>22</sup>. Речь идет о внешнем движении – в противоположность внутренней энергии готических статуй, которая, собственно, и выражалась в сверхъестественной подвижности складок их одежд. Так показана уже танцующая Саломея Филиппо Липпи в соборе Прато, так будет писать свои картины Боттичелли (включая изображение поспешного бегства Юдифи из лагеря врага – Уффици). В «Рождении Венеры» (Уффици) одежды и волосы Венеры развиваются под действием ветров. То есть, сопротивляясь ветру, одежда отчасти сохраняет свою природную тяжесть, тогда как в эрмитажной картине она взмывает вверх.

Можно, наконец, обратиться к гравюре П.-Фр. Молье<sup>23</sup>, которую сравнили однажды с «Юдифью». Сама картина, вдохновлявшая художника XVII в., не сохранилась, никаких иных сведений о ней нет. Мы даже не знаем имени автора, загадочное TI может быть расшифровано «художник T. создал картину» (*invenit* или *inventor*). Кто этот «T.»? Если Тициан, то произведение могло быть по времени очень близко к «Юдифи», если же верно предположение относи-

<sup>22</sup> См.: *Warburg A. Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»*. Frankfurt a. Main, 1892. Passim.

<sup>23</sup> *The Illustrated Bartsch*. N. Y., 1981. Vol. 42. P. 184. #8. См. также: *Le Blanc Ch., Brunet J.-Ch. Manuel de l'amateur d'estampes*. T. 3. Paris, 1854. P. 35.

тельно авторства А. Тиарини (творившего на рубеже XVI и XVII вв.), то влияние возможно лишь в одном направлении. (Непонятно, на чем основана эта атрибуция довольно редкому живописцу, почему не предположить любого другого мастера с именем, начинающимся на Т, хотя бы Тинторетто?) Установлению авторства «Юдифи» (а именно на это намекал В. Шмидт) такое сходство не поможет.

Главное. Была ли эта картина – какой мы знаем ее по графическому воспроизведению – похожа на «Юдифь»? Однозначно нет. Сходство можно было предположить лишь по приблизительному описанию, что-то вроде: полуобнаженная женщина (мы ничего не знаем о сюжете; название картины сугубо описательное) на фоне моря, справа дерево. Точнее сказать, женщина не стоит, а движется (порывисто, эмоционально). Можно было бы признать в ней богиню любви, выходящую из волн, вот только без спутников. Вероятно, это какое-то малое морское божество, скажем, nereida. И вот как раз такое ее свойство, как развевающиеся одежды (и волосы), сильнее всего напоминает подвижность героев Боттичелли, впервые отмеченную Варбургом. Сравнение с «Юдифью», тем не менее, небесполезно, ибо только сильнее обнажает принципиальные отличия – даже если допустить, что Мола, человек XVII в., слишком вольно передал чуждую ему манеру более раннего периода.

Вот что интересно. Если Патер заметил когда-то:

Этот мастер превосходен в своей решительности и быстроте, с какой передает мгновенное движение <...><sup>24</sup>,

то для многих исследователей творчества Джорджоне в художнике замечательно скорее противоположное качество – задумчивая неподвижность героев.

<sup>24</sup> *Пейтер У.* Ренессанс. С. 247. Скорректировано по оригиналу.

<...> Das liegt in der Grundrichtung seiner Kunstnatur. Verklärte Passivität, nicht verklärte Aktivität ist seinem künstlerischen Schaffensdrang als das Instinkteigenste vorgezeichnet. Daher ja auch die Einführung des wohligh-ruhig-gelagerten Horizontalzuges in seinen Landschaftsdichtungen. Ja, das alles hat etwas von einer fast orientalischen Hingabe an das Ideal des Ruhens. Also man darf mit einem gewissen Rechte sagen: es ist der in der venetianischen Natur schlummernde, heimliche Orientalismus, der in der Schöpfung des liegenden Venusbildes seine sublimierteste verfeinerteste Verklärung gefunden hat<sup>25</sup>.

Или о том же, но гораздо короче:

Die echten Gemälde Giorgione's hinterlassen den Eindruck der Ruhe<sup>26</sup>.

И то правда: разве можно усмотреть в эрмитажной Юдифи хотя бы подобие «мгновенного движения»? Пускай она, в отличие от Венеры, стоит и бодрствует, а не лежит и дремлет...

La stessa Giuditta <...>, lo stesso David<...> sono veduti e fermati in un momento di sosta contemplativa, di spiritualità dolcemente pensosa <...><sup>27</sup>

Ambidue gli eroi (Юдифь и Давид. – И. С.), giunti alla meta, si fermano a riflettere, l'una per intimidirsi con grazia, l'altro per contemplare, sognando, il dolore umano<sup>28</sup>.

Nessun personaggio giorgionesco agisce!<sup>29</sup>

<sup>25</sup> *Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2226. Отсюда и другое свойство: «<...> die Gleichgültigkeit aller Handelnden gegen den Vorgang, der sich ereignet, eine Teilnahmlosigkeit <...>» (Boehn M., v. Giorgione und Palma Vecchio. S. 65).*

<sup>26</sup> *Schaufuss R. L. W. Zur Beurtheilung der Gemälde Giorgione's. S. 9. Ср. «<...> we may go further and say that as an artist Giorgione was never interested in the world of will and action. It was spectral, unreal for him, valuable only as starting train of reflection and contemplation.» (Mather Fr. J., Jr. Venetian Painters. P. 189.)*

<sup>27</sup> *Ferriguto A. Attraverso i «misteri» di Giorgione. P. 278.*

<sup>28</sup> *Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 69.*

<sup>29</sup> *Ferriguto A. Attraverso i «misteri» di Giorgione. P. 277.*

Возможно и такое компромиссное решение:

Sein Formwille richtete sich mehr und mehr auf Bewegtheit und Gegensatz, die aber immer zur Ruhe und Ausgewogenheit geführt sind<sup>30</sup>.

Наверное, Патер, говоря о Джорджоне, разумел здесь кого-то другого, скорее всего Боттичелли.

Повторю. Подвижность одежды в «Юдифи» носит явно сверхъестественный характер, чуждый итальянскому Возрождению и, напротив, близкий средневековому искусству.

Готика

L'immagine richiama la tradizione dei manoscritti e della scultura delle cattedrali, da Chartres a Rouen, fino alla *Porta del Paradiso* del battistero fiorentino<sup>31</sup>.

Вот, пожалуй, самое смелое, более других в глубь веков проникающее сравнение «Юдифи» с памятниками готического искусства. Прежде ученые в своих предположениях были осторожней – Джорджоне ведь явно не бывал ни в Шартре, ни даже во Флоренции (!), – называя имя Дюрера, который, напротив, Венецию посетил. Мы уже говорили о северных влияниях на Джорджо из Кастельфранко, обратимся к этому сюжету в связи с подобными мотивами в главной эрмитажной картине художника.

Морасси принадлежит заслуга установления сходства Юдифи с центральной фигурой загадочной гравюры нюрнбергского мастера «Ревность» (или «Геркулес на распутье»)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 339.*

<sup>31</sup> *Lauber R. La vendita sconvolsi il mondo // Veneziaaltrove. P. 129.* (Курсив автора.) Кстати, творение Л. Гиберти украшено и статуей Юдифи, причем следует признать, что и она уже ближе к Боттичелли, чем к статуям Шартра и Руана.

<sup>32</sup> *Morassi A. The Ashmolean «Madonna Reading» and Giorgione's Chronology // The Burlington Magazine. P. 216.*



Изображения эти сближает следующий мотив – нога, выступающая из складок одежды. При этом у героини Дюрера нога опорная (женщина идет, а не стоит, как Юдифь в эрмитажной картине). Кстати, почти так же (но в зеркальном отражении) показана нога у одной из танцующих фигур в картине А. Мантеньи «Парнас» (Лувр), вот только там подразумевается стремительное движение, что и должна передать одежда героини. Но и то и другое изображение уступает одеждам эрмитажной «Юдифи» в отношении *готичности*.

Поразительно, но в сравнении с нашей картиной даже Дюрер представляется южным, итальянским, во всем следующем античным традициям мастером. И то правда, его «Ревность» создана не без влияния классических образцов, готический дух в ней уже смирен в пользу большей естественности. Наоборот, в поисках спиритуальности следовало бы обратиться к ранним творениям мастера, в первую

очередь к «Апокалипсису». Все дальнейшее развитие творчества художника было направлено на преодоление плоскостных приемов, характерных для его ранних произведений, в пользу более тонких пространственных отношений<sup>33</sup> (что происходило, конечно, не без влияния итальянского искусства). Иными словами, если фигура помещается в условной пустоте, отношения верха и низа (понятых натуралистически, не символически) несущественны, как и силы тяготения. Оказавшись в пейзаже, фигура должна подчиниться определенным физическим законам. Конечно, графика располагает к первому решению – черная линия на фоне белого листа.

Совсем уж непонятно, где распластанные по условному фону складки можно было отыскать у Леонардо!<sup>34</sup> В каком произведении?

*В графических набросках?*

Попытаемся заглянуть в глубь веков – к предшественникам Дюрера, прежде всего к Шонгауэру, к «Св. Екатерине» (большой). Отмечу, что именно в этой работе мы находим трактовку одежды, которая как раз более всего напоминает «Юдифь». У Дюрера ничего подобного нет. Что уж говорить об итальянских мастерах! Впрочем, исключить возможность подражания «странной» манере изображения одежды в северной гравюре итальянским мастером никто не вправе. Но случай такой поистине уникален! Странно, что никто не отметил это ранее – ибо, как и в отношении цвета в картине, здесь принято всеми способами убеждать себя и остальных в том, что такое было в ту пору в порядке вещей – особенно у Джорджоне. Но такого нет больше нигде – ни у этого

<sup>33</sup> См.: *Hetzer Th. Dürers Bildhoheit. Frankfurt, 1939.*

<sup>34</sup> Ср.: «<...> Anche i panneggi di Leonardo riflettono una consapevolezza di modi nordici <...>» (*Pedretti C. Giorgione e Leonardo // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 502.*)

художника, ни у его последователей (ср. «Грамматика»<sup>35</sup>, «Юстиция»).

Nè mi sembra del tutto accettabile il richiamo fatto alle stampe tedesche d'uno Schongauer, così nordiche e gotiche ancora nel tortuoso panneggio, proprio quando lo spirito di Giorgione s'andava serenamente orientando verso classiche e tutt'altro che tormentate cadenze<sup>36</sup>.

Справедливо... Вот только автор позабыл про картину в Эрмитаже!

Отмечу еще одну причудливую деталь – пояс Юдифи, символически вполне оправданный (как и жест руки, неявно указующей на него), но в искусстве XV в. тоже не имеющий аналогов. (Даже у Шонгауэра такого нет!) Нечто, от эпохи Возрождения совсем далекое, видится мне в утонченно готических, тонко прописанных нитях – ссылака на средневековые рукописи более чем оправдана в отношении прежде всего этого мотива.

*Быть может, подобное демонстрирует нам Северное Возрождение, но в нидерландском, не немецком его варианте?*

Венера

Необычны одежда и пояс. Довольно необычна и растительность на переднем плане (об этом речь впереди). Фигура же Юдифи куда менее странная. Ее обнаженные части тела демонстрируют вполне привычный для того времени контрапост; близких решений известно немало; несколько парадоксальным кажется, правда, сравнение стоящей Юдифи с лежащей Венерой, но и оно может быть уместным.

Jedenfalls, wenn wir uns in die körperliche und seelische Melodik und Harmonik dieser Judith eingesehen haben, dann verschwindet das Motivliche für den Blick

<sup>35</sup> Я предпочитаю использовать это (более лаконичное) название гравюры, несмотря на наличие других.

<sup>36</sup> *Zampetti P.* Introduzione // Giorgione e i giorgioneschi. P. 26.

bald ganz und es kostet ihn dann keine Mühe mehr, den Weg des engsten sozusagen musikalischen Zusammenhangs zwischen dieser stehenden Judith und der liegenden Venus zu finden. Man mag sich am Sentimento des Gesichtsausdrucks meist orientieren, um diese Zusammenhänge zu sehen, dann aber muss die Gleichheit der ganzen rhythmischen Handschrift zum Bewusstsein kommen und vor allem die stimmungsvolle Konkordanz, in der figürliche Dichtung mit landschaftlicher zusammenklingen<sup>37</sup>.

Не стоит забывать, что какое-то время дрезденская «Венера» вынужденно гостила в нашем отечестве, даже рисковала остаться здесь навсегда<sup>38</sup>. Пусть поначалу ее присутствие было тайным и таинственным...

*Как не хватает подробного исследования обстоятельств путешествия целого музея на Восток!*

Затем ее смогли увидеть многие, и те, кому такая встреча была более всего нужна, – специалисты, в их числе сотрудники Эрмитажа, для которых давно уже Джорджоне начинался и заканчивался двумя картинами, ибо всякая возможность познакомиться с другими работами художника была исключена. Но чудесным образом гора пришла к Магомету!

Конечно, подавляющее большинство знатоков творчества Джорджоне картины в Эрмитаже осматривали в последний черед (если вообще до них добирались). Специфический местный опыт тоже нельзя сбрасывать со счетов. К знакомству с двумя здешними картинами у советских искусствоведов прибавился опыт встречи со «Спящей Венерой» на выставке в Москве. Но и автор настоящих строк

<sup>37</sup> Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2276. Ср.: «Nichts aber kennzeichnet nun mehr den Unterschied im Verhältnis zur Antike als die Tatsache, dass Florenz zuerst eine stehende Venus geschaffen hat und Venedig zuerst eine liegende!» (Ibid. Konvolut 26.2226).

<sup>38</sup> На Западе тем временем даже решили, что картина эта погибла (L'opera completa di Giorgione. P. 92).

должен признаться, что в силу определенных, но, конечно, принципиально иных причин и для него «Венера» стала *третьей* картиной Джорджоне.

Отметим новизну этой работы... все-таки Джорджоне. *Спящая* Венера – несомненно, его открытие<sup>39</sup>. Напротив, Венера (полу)лежащая в искусстве уже встречалась дважды, в похожих композициях флорентийцев Боттичелли (Лондон, Национальная галерея; там она, кстати, *одета*) и Пьеро ди Козимо (Берлин), создавших аллегии торжества любви над воинственностью, где спит (по всей видимости, утомленный любовью) бог войны, в то время как Венера не может уснуть – вероятно, она следит, чтобы Марс не пробудился (пока сатиры в одном случае и амурсы – в другом похищают его оружие). Это означает установление хотя бы временного мира (Рубенс поздней покажет, сколь бессильны чары любви пред желанием воевать в «Последствиях войны» в Питти). Итак, агрессия дремлет, любовь бодрствует.

Но в античности никто не смел расположить богиню любви горизонтально – Венера всегда стояла, как будет стоять затем у Боттичелли и у Л. Косты. Стоять ей придется и на Севере, где Л. Кранах ст., к примеру, изобразит лежащей нимфу (Лейпциг, Бремен), но не богиню любви... Кто еще мог лежать? Нимфа источника – все-таки создание эпохи, близкой Джорджоне. Из античности вспоминается скорее «Ариадна»<sup>40</sup> (Ватикан). Кроме того, на надгробиях лежащими изображали умерших... К времени Джорджоне относятся иллюстрация к «Гипнэротомехии»<sup>41</sup> и полулежащая женская фигура (нимфа?) в

<sup>39</sup> См.: Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2224.

<sup>40</sup> См.: Schweikhart G. Giorgione e Bellini // Giorgione e l'umanesimo veneziano. II. S. 479–480.

<sup>41</sup> Liebmann M. On the Iconography of the Nymph of the Fountain by Lucas Cranach the Elder // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 31 (1968). P. 434–437.

«Пиршестве богов» Дж. Беллини (Вашингтон), которую затем приблизительно повторил Тициан («Вакханалия», Прадо).

После Джорджоне мотив лежащей обнаженной фигуры станет необычайно популярен в классической живописи. И все же лишь немногие из этих фигур дремлют – главное, что сделал Тициан, исполнив свое подражание Джорджоне, «Венеру Урбинскую» (Уффици), – разбудил ее! Не менее важно, что он перенес ее в интерьер, где уместнее смотрится (смятая) простыня<sup>42</sup>, вот только Венерой героиня такой сцены может называться условно – античная богиня стала обыкновенной куртизанкой<sup>43</sup>. Одна безмятежно спит в своем раю (где только и возможен сон божества), другая же спокойно дожидается прихода покровителя<sup>44</sup>.

И все-таки некоторые живописцы осмелились последовать Джорджоне в его самом парадоксаль-

<sup>42</sup> У Джорджоне она кажется чем-то совсем невероятным – простыня в пейзаже! Юсти полагал ее излишним дополнением, напрасно привнесенным Тицианом (*Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 171). Отчего-то никому не пришло в голову, что этот мотив заимствован из традиционной иконографии оплакивания Христа – снятое с креста тело кладут не прямо на землю, но на ту пелену, в которую должны затем завернуть.

<sup>43</sup> «Tiziano ha adottato le proporzioni giorgionesche solo per figurare una bella donna: nulla più. A Castelfranco il drappo incornicia il volto, lo racchiude pudicamente. Per Tiziano, il drappo è un pretesto. È mandato indietro col solo scopo di mettere in mostra la capigliatura liscia, ricca di colore. Le vesti, per piegarsi, si gonfiano, e però tradiscono l'esuberanza della natura del Cadorino. Fin nel drappo della Venere di Dresda <...> nulla suggerisce l'idea di gonfio» (*Venturi L. Giorgione e il giorgionismo*. P. 136).

<sup>44</sup> Ср.: «<...> Tiziano e Palma, dipinsero una loro Venere <...> crearono immagini non caste. Invece la Venere di Giorgione è perfettamente casta. Perché? Essa dorme, e dorme in aperta campagna. Nell'incoscienza della propria nudità, il nudo trova ragione sufficiente per essere casto» (*Ibid.* P. 100).

ном решении – усыпить богиню любви<sup>45</sup>. Все они младшие его современники и тоже венецианцы: Парис Бордоне, Джироламо да Тревизо, Доссо Досси... Можно вспомнить еще таинственный «Сон Рафаэля» Раймонди<sup>46</sup> с двумя фигурами в босховском окружении – в аду, конечно, не в раю... Наоборот, женщина, запечатленная Дж. Кампаньолой, пожалуй, не спит. Точно так же бодрствуют героини Веласкеса, Гойи и Мане, тоже вдохновленные работой Джорджоне.

Most significantly, among all his figures that which most has substantial existence is the Venus who sleeps<sup>47</sup>.

Но ведь и у Юдифи глаза прикрыты (что необычно)!

Какими глазами взглянет на нас эта женщина, если подымет веки; какими глазами взглянет и дрезденская Венера Джорджоне<sup>48</sup>?

Так что же, Юдифь – стоящая Венера<sup>49</sup>, притом не до конца обнаженная, но уже делающая реше-

<sup>45</sup> Замечу попутно, что в Эрмитаже хранится (но не выставляется) один из нескольких вариантов «Венеры с розами» (ГЭ 629. См.: *Fomichova T. D. Venetian Painting. #274. P. 368*) туманного авторства и происхождения. Некий исследователь, кажется, предпринял написание целой монографии о художнике с целью доказать, что это и есть *настоящая Венера Джорджоне* (*Hermanin F. Il mito di Giorgione. P. 115 ff*). Впрочем, имел он в виду другой вариант картины, находившийся тогда в частном собрании в Америке (кроме него, об этой картине вспоминает еще только Чмелич, правда, ее не видевший, – *Tschmelitsch G. Zorzo gen. Giorgione. S. 279–281*). Венера в этой картине возлежит на канале, усыпанном розами. Удивительно, но Юсти, весьма позитивно отреагировавший на появление книги Эрманина, главной ее идеи попросту не заметил! (*Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 405.*)

<sup>46</sup> См. *Oberhuber K. Giorgione and the Graphic Arts of his Time // Giorgione (Atti del convegno...).* P. 313–320.

<sup>47</sup> *Mather Fr. J., Jr. Venetian Painters.* P. 189.

<sup>48</sup> *Бенца А. Н. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. М., 1997. С. 28–29.*

<sup>49</sup> Ее вертикальный формат ближе к церковной традиции (см. далее), тогда как горизонталь картины на языческий сю-

тельный шаг, дабы освободиться от своих (готических) покровов?

Man gewinnt den Eindruck als könnte sich die Figur von dieser Draperie «befreien», oder besser, als sei diese erst nachträglich hinzugefügt werden<sup>50</sup>.

### Другие похожие фигуры

Все они стоящие. Мы уже видели одну из них – героиню «Ревности» Дюрера, но тогда речь шла только о ноге и складках одежды. Общая композиция гравюры все же значительно отличается от эрмитажной картины (Шонгауэра тоже пока вспоминать не станем). Есть, однако, целый ряд близких образов. Это и «Венера» Косты (Будапешт), и «Грамматика» Раймонди (предположительно созданная по утраченной картине Джорджоне), и не менее странный, чем «Ревность», лист Дюрера «Сон доктора»<sup>51</sup>. Наконец, не забудем и «Леду» Леонардо. В первую очередь, однако, следует назвать единственное безусловное творение Джорджоне, жалкие остатки которого и донныне хранятся в Венеции, недалеко от Немецкого подворья, фасад которого они когда-то украшали. Об этой работе у нас уже шла речь.

«Обнаженная»<sup>52</sup> – по-иному ее и не назвать, ведь еще Вазари признался, что не знает, о чем все эти

жет отвечает форме *кассоне*, каковых Джорджоне приписано немало.

<sup>50</sup> Steinböck W. Giorgiones «Judith» in Leningrad // Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz. 7. 1972. S. 51–62.

<sup>51</sup> См.: Pignatti T. «La Giuditta» diversa di Giorgione // Giorgione. (Atti del convegno...) P. 270.

<sup>52</sup> Вспомним: «<...> La ferma *Nuda*, <...> idolo statuario, tentativo osservante ma frigido e non drammatico pur nell'imponenza, nel voluto gigantismo. La rigidità della *Nuda*, prima astrazione che rappresentazione <...>» (Sgarbi V. Ricognizione del catalogo di Giorgione // Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. P. 33. Курсив автора.)

фрески<sup>53</sup>, – частично представима благодаря гравюре Дзанетти, относящейся к XVIII столетию<sup>54</sup>.

Едва ли можно согласиться с тем, что...

La gravure faite par Zanetti d'après une figure de femme nue peinte à fresque par Giorgione, sur le Fondaco dei Tedeschi permet de reconnaître le modèle même de la Judith<sup>55</sup>.

На мой взгляд, сходство не столь велико.

Ранее упомянутая ниша немного заметна. Что до нижней части фигуры, то она уже тогда была сильно повреждена, но можно предположить, что женщина (нимфа, Венера?) не была обнажена полностью, а выступающая вперед левая нога (видны только пальцы) выглядывала из-под некоей драпировки. Попытаемся представить себе, как могли располагаться ее ноги. Мы видим часть левой ступни, а также очертания голени правой ноги... Мысленно дополнив эти детали, обнаружим некую странность: вместо ожидаемого контрапоста, предполагающего не только эффектное, но и удобное расположение фигуры, здесь весьма причудливый изгиб. Предоставляя художникам право исполнить до сих пор отсутствующую графическую реконструкцию, ограничусь описанием и сравнением<sup>56</sup>.

«Грамматика» и «Леда» демонстрируют очень похожий S-образный изгиб, только у «Грамматики» го-

<sup>53</sup> См.: *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. С. 45.

<sup>54</sup> См.: [*Zanetti A. M.*] *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani...* Venezia, 1760. Fig. 3. Очевидно, гравюра *не перевернута* относительно фрески.

<sup>55</sup> *Dreyfous G.* Giorgione. P. 56–57.

<sup>56</sup> Штайнбек предлагает сравнить «Юдифь» также и с безголовой статуей в нише за спиной мужчины в эрмитажном портрете Каприоло (или Манчини) (*Steinböck W.* Giorgiones «Judith» in Leningrad // *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz.* S. 58–59). Не вижу необходимости привлекать к моему сопоставлению и этот пример.

лова наклонена в сторону, противоположную изгибу верхней части тела (удваивая, таким образом, букву S), у «Леды» голова продолжает его.

Фронтальное положение головы «Обнаженной» Джорджоне довольно странно, оно привносит в изображение статику, даже скованность. «Юдифь» и в этом отношении напоминает гравюру Раймонди (см. далее), героиня же Дюрера ближе к Леде. Только ее лицо дано в уходящем профиле. Наклон головы «Венеры» у Косты жеманно утрирован. Но очертания всех фигур образуют изгиб, обратный латинской S, т. е. правое бедро смещено влево (с точки зрения зрителя; *правый* и *левый*, естественно, меняют значение в зависимости от того, идет ли речь об анатомии фигуры или о композиции картины). Ноги от оси сдвинуты вправо, дабы обеспечить фигуре устойчивость.

Так происходит везде!<sup>57</sup> Только не во фреске Джорджоне. Здесь тело описывает кривую, более всего напоминающую полумесяц! Причем нет оснований предполагать, что Дзанетти посчитал линией правого бедра какую-то трещину в штукатурке или иной дефект. Изгиб этот виден в оригинале до сих пор. Судя по всему, правая нога была сильно отставлена в сторону (и опиралась на носок). Опорной в таком случае становится другая нога – левую ступню мы и видим у Дзанетти. Художник акцентирует именно прочность постановки ноги – ее опорную функцию. У всех остальных фигур эту роль исполняет правая нога (некрасиво вывернутая у Косты).

Вследствие такого положения героиня фресок Немецкого подворья попросту рискует сломаться

<sup>57</sup> Я сознательно исключил из этого ряда своеобразную фигуру черпающей воду нимфы из «Сельского концерта», драпировки которой столь близки «Грамматике». Надо признать, что поза ее еще более сложна, но все-таки не менее устойчива, чем у других названных фигур.

пополам – слишком сильно ее тело изогнуто вправо (по отношению к зрителю). При спокойной неподвижности головы создается впечатление какой-то странной гимнастики – даже не танца...



Слева направо: Дюрер, Раймонди, Джорджоне, Леонардо, Коста, Джорджоне

Мне кажется, невозможно твердо опираться на ногу, если бедро изогнуто подобным образом, как, разумеется, и невозможно стоять, не опираясь ни на левую, ни на правую ногу. Расположение рук при этом не так существенно.

Допустимое объяснение: Дзанетти домьслил левую ступню фигуры, которой в сохранившемся фрагменте фрески теперь не видно<sup>58</sup>...

*Так ли это?*

Тогда можно было бы предположить, что фигура не идет, а парит неким чудесным образом; странность ее расположения смягчалась бы несохранившимися деталями фона, равно как и живописным мастерством художника, о котором никакая гравюра не даст достаточного представления. (Весьма загадочно положение левой руки – и у Дзанетти, и на фреске она кажется странным обрубком...) Или все-

<sup>58</sup> Наиболее радикально подошел к проблеме достоверности свидетельств Ф. Матер, посчитавший, что Дзанетти попросту перетолковал Джорджоне в духе Микеланджело и вообще Высокого Ренессанса! (*Mather Fr. J., Jr. Venetian Painters. P. 195–196*).

таки даже при таком положении ступни возможна убедительная композиция целого, к сожалению, теперь уже не представляемая?

В принципе, твердое стояние на земле – важный мотив. Это то, что сильнее всего отличает «Юдифь» от «Грамматики» (помимо пейзажных мотивов среди их сходных черт – струя воды, которой в эрмитажной картине соответствует меч). Ведь опорная нога нашей героини заметна не сразу, тогда как другая крайне неустойчиво поставлена – на голову Олоферна<sup>59</sup> (об этом далее). Длительное время ей так не простоять!<sup>60</sup>

Il braccio sinistro appoggiato al muricciolo, con la mano sospesa che sfiora la fascia di cintura, sembra far forza per tenere la gamba sollevata, per trattenerla dal calpestare, per indietreggiare il corpo<sup>61</sup>.

Все иные фигуры опираются на землю двумя ногами, но с разной силой. При этом имеют место не просто композиционные вариации, но различия стилистического подхода – авторы (включая в двух случаях самого Джорджоне) стремятся к большей основательности, твердости, монументальности. Чего не скажешь о творце «Юдифи».

Persuasive as this comparison (двух рассматриваемых произведений. – И. С.) may seem at first glance, closer scrutiny will soon reveal that *Grammatica* is a more mature statement of Giorgione's style than *Judith*. The figure in the print is heavier and more monumental, its drapery models the body with greater intensity and falls with more weight and in simpler, more clearly directed folds. In spite of the engraving technique one can perceive in the *Grammatica* a colouristic concern

<sup>59</sup> О недостаточной твердости в позе Юдифи см.: Steinböck W. Giorgiones «Judith» in Leningrad // Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz. S. 54.

<sup>60</sup> Ср. критику постановки фигур в большинстве картин Джорджоне: Mather Fr. J., Jr. Venetian Painters. P. 174, 176, 196.

<sup>61</sup> Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 66.

for rich texture. The light and the shadows penetrate the materials and bring them to a glow <...> The figure (Юдифь. – И. С.) too is light and elegantly elongated. The weightless garments often disguise the body underneath. The picture clearly belongs to an earlier phase in Giorgione's career where Leonardo's influence on lighting and pose is beautifully blended with northern drapery motives <...> The *Grammatica* of 1508 on the other hand moves in the direction of Titian's colourism and more substantial forms<sup>62</sup>.

В этом фрагменте перечислены и некоторые другие, уже рассмотренные нами свойства (кое-что я процитировал выше).

Сравниваются же, по сути, *характерный* и *нехарактерный* Джорджоне, о столкновении которых в стенах одного эрмитажного зала мне уже пришлось говорить.

Позволю себе (в порядке интеллектуальной игры, не более) переработать эту цитату как бы в духе Х. Зедльмайра, любившего искажать (*открыто* в этом признаваясь) чужие речения, дабы они больше соответствовали его задумкам<sup>63</sup>.

*Persuasive as this attribution may seem at first glance, closer scrutiny will soon reveal that all other known paintings are more mature statements of Giorgione's style than Judith. Those figures are heavier and more monumental, their draperies model the bodies with greater intensity and fall with more weight and in simpler, more clearly directed folds. One can perceive in them a colouristic concern for rich texture. The light and the shadows penetrate the materials and bring them to a glow. The figure of Judith is light and elegantly elongated. The weightless garments often disguise the body underneath. The picture clearly belongs to a style where Leonardo's influence on lighting and pose is beautifully blended with northern drapery motives. All known Giorgione's creations on the*

<sup>62</sup> Oberhuber K. Giorgione and the graphic art of his time // Giorgione. (Atti del convegno...) P. 314. (Курсив автора.)

<sup>63</sup> См., к примеру: Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 76, 78, 141–142 и др.

*other hand move in the direction of Titian's colourism and more substantial forms.*

Донателло

До сего момента я намеренно не касался самого пронзительного сходства, которое только демонстрирует история искусства относительно эрмитажной картины и ее явного прообраза. Все дело в том, что очевидность такого влияния делала отчего-то его упоминание практически для всех предшественников необязательным. Но если поместить статую Донателло «Давид» (Барджелло, Флоренция) в один ряд с вышеприведенными произведениями, она будет выпадать из него в силу только двух своих свойств – мускулинности (лучше – андрогинности?) и невероятной *похожести*, чего все другие вышеприведенные работы не демонстрируют. Ну и очевидной принадлежности своей к другому виду искусства, хотя именно самый привычный ракурс «Давида» (воспроизведенный в большинстве фоторепродукций) и оказывается эрмитажной картине наиболее близок – похоже, что Джорджоне попросту перевел скульптуру на плоскость, опираясь, видимо, на какой-то рисунок, доступный ему, коль скоро о его поездках во Флоренцию сведений нет (случись таковые, Вазари непременно бы о них поведал).

Оставив в стороне сюжетную линию – она важна, но не в данном контексте, отметим, что фигура мальчика у Донателло обнажена, и это авторский произвол (особенно поразительный в *частичной обнаженности*<sup>64</sup>: из одежды у Давида только головной

<sup>64</sup> Современный зритель склонен усмотреть в такой обнаженности, наверное, некий утонченный эротизм. Оттого еще более ценным кажется нетривиальное наблюдение М. Гозебруха относительно принципиальной склонности Донателло демонстрировать контрасты обнаженного тела и материи или доспехов, частично его скрывающих (Gosebruch M. Donatello: Der Reiterdenkmal des Gattamelata // Idem. Aufsätze und Vorträge. S. 86).

убор и обувь). То, что руки его расставлены шире, на мой взгляд, связано как раз с отсутствием драпировок. Будь он в одежде, тем более, с такими складками (по сюжету едва ли возможными), острых углов в фигуре следовало бы избегать – у «Юдифи» складки агрессивнее форм тела.

Юдифь держится за пояс, Давид же не подпоясан (оставлю без комментариев, чему в статуе соответствует узел пояса), вот ему и приходится левой рукой упираться в бок. Статуя не демонстрирует таких бурных форм материи, оттого меч Давида заметнее. Можно добавить, что держит он его по мужски, видно, только что применил – отрезал голову поверженному гиганту. Жест Юдифи неуверенный<sup>65</sup>. К тому же, как кажется, эта часть картины (неудачный ракурс большого пальца правой руки) сильнее всего повреждена. Меч для Юдифи словно трость<sup>66</sup>, на него она, вполне вероятно, опиралась во время спешного ухода из вражеского лагеря (об этом далее).

(Интересно, что, как и другая воинская атрибутика, меч встречается в некоторых других работах круга Джорджоне – в «Гаттамелате», венских «Браво», «Давиде»...)

Ну и, конечно, плечи Давида, хотя и лишены микеланджеловской монументальности, все же выразительнее, чем у Юдифи; его бедра не столь заметны. Герой Донателло – это другой тип красоты. (Юсти в связи с Венерой, якобы чуть ли не первой ню, писанной действительно с женщины, приводит интересные, хотя, на мой вкус, чересчур пространственные рассуждения о роли пропорций в творчестве

<sup>65</sup> «<...> The gleaming sword held in so dainty and feminine a fashion <...>» (*Phillips C. The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 467*). «The lovely lady <...> toys with a sword <...>» (*Berenson B. The Study and Criticism of Italian Art. P. 76*).

<sup>66</sup> См.: *Davidson Reid J. The True Judith // Art Journal. P. 381*.

художника<sup>67</sup>. Верно одно, идеал Джорджоне – уж точно не мужчина и не андрогин<sup>68</sup>. Добавим: в отличие от Леонардо и столь многих других коллег...)

Но то, что автор «Юдифи» видел работу Донателло, и то, что это не могло быть случайным совпадением, доказывается простым рассуждением: будь поза Давида конвенциональна (как могли бы мне возразить), кто-нибудь еще непременно бы ее повторил. Простой пример: ни у кого не вызывает сомнения, что «Венера Урбинская» создана под влиянием «Спящей Венеры», и Тициан отлично знал эту картину. Не располагай мы сведениями о совместных работах двух художников, о том, что Тициан дописал неоконченную дрезденскую картину, не знай вообще имени автора второй, более поздней работы, разве не естественно было бы предположить, что картины эти как-то связаны между собой?

Уртик, как известно, пошел еще дальше и на основании такого сходства, а также убежденности, что великий Тициан никому никогда не подражал, никого не копировал и т. п., объявил его единоличным автором всем известного шедевра. По счастью, никому не придет в голову приписать «Юдифь» Донателло, ибо то была бы первая (и единственная) картина в наследии великого скульптора, к тому же слишком новаторская для его времени. Но и отрицать в этом случае влияние (тем более, полагать его чем-то несущественным) было бы ошибочно.

#### Джорджоне и природа

Für Giorgione aber gehören Mensch und Landschaft ursprünglich zusammen <...><sup>69</sup>

<sup>67</sup> См.: *Justi L. Giorgione*. Berlin, 1936. Bd. 1. S. 37 f.

<sup>68</sup> Ср. приведенные далее рассуждения Андерсон в связи с Давидом Джорджоне.

<sup>69</sup> *Hetzer Th. Tizian: Geschichte seiner Farbe*. S. 86.

<...> Il paese diventa quasi un'emanazione della figura<...><sup>70</sup>

Следствием изучения линейного и живописного начал должна стать, конечно же, демонстрация их влияния на композицию картины в целом – прежде всего на взаимоотношения фигуры и фона. Я уже приводил мнение Хетцера, для которого практически все в творчестве Джорджоне определялось отношением художника к природе. Но можно сказать иначе: такое *гипотетически* реконструируемое отношение обнаруживается в мельчайших деталях – вроде складок одежды или линии головы и плеч, исследование которых позволяет сделать выводы о манере художника, даже попытаться реконструировать его мировоззрение.

Mit dem Hervortreten des Malerischen, dem Zurücktreten des Zeichnerischen hängt es zusammen, daß bei Giorgione nicht die menschliche Gestalt, ihr Umriß und ihre Bewegung das allein Entscheidende in Bild ist, daß die Landschaft hinzutreten kann, daß die Figuren auch in Farbe und Licht mit der Umgebung zur Einheit gebunden werden<sup>71</sup>.

Подобное единство – важнейшее достижение живописного стиля, понятого шире, чем у Вельфлина, т. е. без игнорирования важнейшей его составляющей – цвета. Мы видим, как непреодолимая власть линии мешает фигурам Микеланджело достичь высшего единства (и устраняет из его живописных творений даже намек на пейзаж), иными словами, делает их трагически разобщенными, одинокими. Так и П. Брейгель ст. – этот иллюстратор *перевернутого мира* – сумеет преодолеть гнетущий абсурд, более того, прийти к примирению с действительностью именно благодаря пейзажу, а не каким-то живописным частностям, проступающим тут и там. Наконец,

<sup>70</sup> Venturi A. Storia dell'arte italiana. P. 10.

<sup>71</sup> Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 1. S. 9.

линейность Караваджо (в отсутствие дизенъ – для Вельфлина, пожалуй, нечто немислимое!), его *бесцветность* отлично коррелируют с циничной холодностью, царящей в мире этого живописца, опять же при всех попытках привнести в поздние картины живописные приемы (но не колоризм).

Словно вырезанные острым лезвием и кое-как склеенные, разобщенные фигуры у мастеров кватроченто первым сумел объединить (буквально стерев жесткие грани своим сфумато) Леонардо. Но он все еще не знал, что делать с цветом. И тогда пейзаж с дальними видами, где воздушная перспектива снимает цветовые контрасты, становится для него оправданием бесцветности<sup>72</sup>. Как заметил еще Вазари, Джорджоне и столь многие его коллеги дополняют эти методы особым цветовым видением (мы никогда не узнаем, почему так случилось именно в Венеции). Все это происходило, наверное, не сразу и не без сопротивления. «Юдифь» может рассматриваться (как мы уже узнали) в качестве очень раннего памятника (все-таки венецианской школы?), свидетельствующего скорее о вялости первых шагов в этом направлении, об их временной неудаче.

Акцентированный пейзаж, не вполне уверенные колебания между светом и цветом, мелкость фигур<sup>73</sup> – кажется, все это необходимые условия для совершения перехода из кватроченто в чинквеченто. В последующем можно было вернуть фигуру, сделав ее центром композиции, равным образом и произвести решительный выбор в пользу цвета – в чем

<sup>72</sup> См.: Brandi C. Il principio formale di Giorgione // Giorgione (Atti del convegno...). P. 80.

<sup>73</sup> «<...> There is little reason to speak of his “monumental” style; the figures are relatively small – since the landscape is always given prominence in his pictures – and do not press outwards <...>, but breathe freely in the landscape <...>» (Morassi A. The Ashmolean «Madonna Reading» and Giorgione’s Chronology // The Burlington Magazine. P. 216).

видится заслуга Тициана<sup>74</sup>. Возможно, еще раньше к такому обратному движению после *очищения пейзажем* обратился и Джорджоне – в своей «Венере», где вновь доминирует фигура. Наоборот, «Юдифь» следует рассматривать как произведение, созданное *прежде* всякого погружения в пейзаж. Чуждость фигуры фону в ней слишком хорошо заметна<sup>75</sup>.

Soviel landschaftliche Motive Giorgione seinem Bilde als schmückendes Beiwerk gegeben hat, die Hauptrolle spielt allein die Figur der Judith<sup>76</sup>.

Но ведь

<...> nature is always the principal actor on Giorgione's stage<sup>77</sup>.

Кроме того, развивая театральную метафорику, заметим: в том и состоит важнейшая перемена, совершенная в итальянском искусстве Джорджоне, что

<...> haben wir zum ersten Mal in der venezianischen Malerei, vielleicht in der Malerei überhaupt, den Eindruck einer völlig natürlichen, landschaftlich räumlichen Einheit, die die Menschen in sich aufnimmt und umfängt, während etwa bei Giovanni Bellini, Carpaccio und Cima da Conegliano die Figuren immer vor der Landschaft bleiben, wie Schauspieler an der Rampe, hinter denen der Vorhang niedergehen kann<sup>78</sup>.

Или же это случилось позднее? Тогда как

<sup>74</sup> См.: *Hetzer Th.* Tizian: Geschichte seiner Farbe. S. 86 ff.

<sup>75</sup> Признает это свойство даже Юсти! См.: *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 1. S. 40.

<sup>76</sup> *Baldass L., Heinz G.* Giorgione. S. 14.

<sup>77</sup> *Morassi A.* The Ashmolean «Madonna Reading» and Giorgione's Chronology // *The Burlington Magazine*. P. 216.

<sup>78</sup> Сказано о «Трех философах» (*Hetzer Th.* Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts. S. 304). *Занавес* темного фона, добавляю от себя (ср. версию «Юдифи» А. Блотелинга).

<...> haben wir in allen frühen Werken Giorgiones eine Abschirmung der Figurenszene von der übrigen Landschaft <...><sup>79</sup>

Замечу, что причина и следствие здесь легко меняются местами. Именно в отсутствие сколько-нибудь устойчивой хронологии мы – если следовать подобным утверждениям – назовем ту работу *ранней*, в которой еще не ощущается то самое *единение* человека с природой. Выскажусь осторожнее: даже если это верно в отношении большого корпуса работ мастера, все равно те же свойства в «Юдифи» проявляются гораздо сильнее – например слабость цветовой составляющей или же избыточность линейности в драпировке; при желании эти детали можно найти в других работах (объявив их тоже *ранними*), но, сколько бы ни было в них подобных свойств, в эрмитажной картине их всяко будет больше!

Наверное, автор последней цитаты имел в виду расположение фигур параллельно переднему плану, противопоставленное фону, как в двух картинах из Уффици (что считаются предшествующими по времени эрмитажному полотну) – насколько же оно, однако, менее действенно, нежели изолирующие тенденции в «Юдифи»! Я имею в виду даже не каменную стенку<sup>80</sup> за спиной героини, но контраст планов, (малоудачно) выраженный с помощью цвета: бурое – блекло-зеленое – блекло-синее (чего нет

<sup>79</sup> Pochat G. Figur und Landschaft. S. 399.

<sup>80</sup> Ср. высказывание по поводу «Мистической аллегории» Дж. Беллини: «<...> Erfolgte nicht jene harte Bildteilung durch die Steinballustrade, könnten wir uns dieses ganze künstliche Steinparadies aus dem Bilde wegdenken, wir wären schon ganz auf dem Weg, der zu Giorgione führt, das heisst, zu einer Welt, in der stille Menschengestalten, ganz versunken in ihre stille feierliche Zuständlichkeit, eingebettet sind in den gleich stillen und intimen Stimmungszauber von durchseelter landschaftlicher Zuständlichkeit». (Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2194).

в «Мадонне Кастельфранко», сколь бы жестко архитектура не ограничивала в ней фигуры от фона).

По поводу консерватизма этой, в таком случае самой ранней, работы можно выразиться мягче:

Comunque, ancora per Giorgione la figura non fa parte dell'ambiente; l'ambiente preme da vicino <...>, ma ancora non avvolge<sup>81</sup>

Но можно и упорно отрицать очевидное – разобщенность человека и природного окружения в картине.

Judith is not standing against a landscape background, she is in the landscape, with flowers at her feet, the mighty trunk of a tree emphasising the tenderness as well as the strength of her body <...><sup>82</sup>

О да, цветы у ног Юдифи – важнейшее доказательство ее слияния с природой, особенно если допустить высказанное недавно предположение об особом характере этой растительности – он указывает на близость воды<sup>83</sup>. Цветы написаны с какой-то утомительной дотошностью, даже мелочностью, словно для учебника ботаники – недаром их смогли идентифицировать<sup>84</sup>. И они тоже исключительно лиnearны!<sup>85</sup>

Наконец, можно сокрушаться относительно уменьшения размеров картины в XIX в., якобы *ослабившего* в ней пейзажное начало.

<sup>81</sup> *Venturi L.* Giorgione e il giorgionismo. P. 65.

<sup>82</sup> *Fomicieva T.* The History of Giorgione's «Judith» and Its Restoration // *The Burlington Magazine*. P. 419.

<sup>83</sup> См.: *Лаврова Н.* Юдифь: О некоторых особенностях композиции шедевра Эрмитажа // *Новый мир искусства*. 1998. № 4. С. 25.

<sup>84</sup> И распознали в них редкий вид! (См. *Anderson J.* Giorgione. P. 292.)

<sup>85</sup> Поразительно, как умудрилась Андерсон усмотреть в этих растениях сходство с передним планом «Сидящей Мадонны» (*Fomiciova T. D.* Venetian Painting. P. 172), ведь и в этом отношении две картины совершенно противоположны друг другу.

<...> The landscape has become an integral part of the composition, and the importance of the landscape becomes still more visible when we look at the eighteenth-century engraving which gives a record of the picture before it was cut<sup>86</sup>

Но нет, очевидно, именно *графическая трактовка* живописного произведения словно проводит между отдельными его участниками (Юдифь, дерево, трава, город вдали) непреодолимые границы. Требуется принципиально иная манера, чтобы фигура и вправду оказалась *в пейзаже*, как это имеет место в «Мадонне» и даже «Святом семействе» (круг Джорджоне) – ограничимся экспозицией одного этого зала Эрмитажа.

Кому-то импонирует изысканная линия плеч, кого-то влекут складки, словно из Реймского собора, как и гербарий на переднем плане. В картине все это собрано ценой принесения в жертву композиционного единства. А равно и единения фигур(ы) с пейзажным окружением. Так ли уж это единение необходимо? Не только венецианское – все европейское искусство двигалось в таком направлении! Лишь прерафаэлиты посчитали это движение упадочным – что ж, сторонникам подобных взглядов эрмитажная «Юдифь» готовит немало радостных минут.

<...> L'élégance indécise d'un peintre qui n'a guère travaillé d'après nature <...><sup>87</sup>, –

отмечал Уртик, заклятый враг всех джорджонистов.

### Настроение в картине

Пожалуй, самое необычное в картине – то, что можно назвать ее настроением. Его можно описать в следующих категориях:

<sup>86</sup> Richter G. M. Giorgio da Castelfranco Called Giorgione. P. 80–81.

<sup>87</sup> Hourticq L. Le problème de Giorgione. P. 74.

She gazes down at the head <...> with a tender and regretful interest<...><sup>88</sup>

<...> She looks down on the tyrant's head helplessly and blindly <...><sup>89</sup>

<...> Son visage calme, rêveur et presque doux, reflète, sans trace d'orgueil, la satisfaction d'avoir rempli un devoir<sup>90</sup>

A mysterious expression about lips and eyes, downcast <...><sup>91</sup>

<...> Diese sinnende Ruhe nach der That, in die sich kein Gefühl des Triumphes mischt <...><sup>92</sup>

Even less than in the «David» (картина в венском музее. – И. С.) is there a feeling of horror or of triumph <...> The lovely lady in the sweetness of her heart toys with a sword for its beauty, and she looks at the head with as gracious a smile as if it were a fragrant flower at her feet<sup>93</sup>

<...> L'eroina d'Israele <...> sembra contemplare assorta la propria bellezza, la propria eleganza<sup>94</sup>

<...> Ruhiges Dastehen, in zeitloser Verklärtheit <...><sup>95</sup>

<...> The mood one of calm contemplation, as this lovely figure stands lost in reverie <...><sup>96</sup>

<sup>88</sup> Phillips C. The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 467.

<sup>89</sup> Davidson Reid J. The True Judith // Art Journal. P. 381. Почему тирана (tyrant's head)?

<sup>90</sup> Dreyfous G. Giorgione. P. 57.

<sup>91</sup> Davidson Reid J. The True Judith // Art Journal. P. 380.

<sup>92</sup> Harck Fr. Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 424.

<sup>93</sup> Berenson B. The Study and Criticism of Italian Art. P. 76.

<sup>94</sup> Venturi A. Storia dell'arte italiana. P. 13.

<sup>95</sup> Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 205.

<sup>96</sup> Cook H. Giorgione. P. 38.

<sup>97</sup> Justi L. Giorgione. 1908. Bd. 1. S. 114.

<...> Eine zarte träumerische Stimmung fasziniert den Beschauer<sup>97</sup>

*Нежность, незащитность, мечтательность, удовлетворенность, таинственность, задумчивое спокойствие* – одни и те же (или очень близкие) определения повторяются из работы в работу. Встречаются, правда, и некоторые разночтения:

<...> Auf deren (Юдифи. – И. С.) <...> Gesichtzügen nur ein reiner fester Willen, mit welchem sie ihrem Volke Rettung gebracht hat, ausgeprägt ist<sup>98</sup>

<...> Und doch, wie wenig steht in dieser Giorgione-Judith das Wort «Тат» geschrieben!<sup>99</sup>

Возможно и такое, не лишенное противоречий суждение:

<...> The formidable amazon looks like a saint who poses for her triumph with downcast eyes, fingering the keenly-edged sword in a sensitive manner that seems to belie the ferocity of her deed <...><sup>100</sup>

В основном все сходятся и в описаниях, и в оценках... Художник сообщил своей героине совершенно дивное настроение, чудесное состояние, прекрасные черты лица и т. п. Трактовка известного сюжета, конечно, необычна, но, безусловно, гениальна.

Schon diese einzig dastehende Auffassung <...> konnte nur dem Hirn eines Genies entspringen<sup>101</sup>.

В силу определенных причин оставляю пока эти восторги без комментариев (нам еще предстоит к ним вернуться). Буду краток: настроение, царящее

<sup>98</sup> *Hand F.* Kunst und Alterthum in St. Petersburg. S. 108.

<sup>99</sup> *Worringer W.* Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2237.

<sup>100</sup> *Wind E.* Giorgione's Tempesta and Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford, 1969. P. 12. Ср. несогласие с такой характеристикой: *Tschmelitsch G.* Zorzo gen. Giorgione. S. 109.

<sup>101</sup> *Harck Fr.* Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 424.

<sup>102</sup> Ср.: *Justi L.* Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 205.

в картине, представляется мне двусмысленным и странным. Я не могу понять, как авторы вышеприведенных цитат умудрились не заметить некоторых, прямо-таки кричащих противоречий!<sup>102</sup> Более того, осмелюсь заявить: это крайне неубедительное и непоследовательное изображение Юдифи из всех существующих и возможных.

#### Перевод цитат

С. 179. В фигуре Юдифи линия все еще важна и очень похожа на ту, что использовал тогда же Рафаэль.

С. 179. Контраст такого сплетения складок с простыми складками на груди встречается и в «Мадонне Кастельфранко».

С. 180. Та же «Юдифь» в Ленинграде еще позволяет угадать в своем декоративном силуэте структуру, близкую живописи дизайню.

С. 183. Правда, типично джорджониевские, но преувеличенные складки.

С. 183. Мелочность форм в складках и листве.

С. 183. Лишенные веса одежды сплошь и рядом скрывают под собой тело.

С. 183. Драпировка, своими острыми углами и изломами напоминающая стиль XV столетия.

С. 183. Античный прообраз заметен в трактовке одежды Юдифи, хотя и использован иначе.

С. 184. Легкий ветер, играя одеждой, открывает взору ногу красивой формы.

С. 184. Сплетение складок, столь нервное, что могло бы показаться жестковатым, когда б ни выручала мастеровская мягкость кисти, можно отыскать и в «Мадонне Кастельфранко», и в дрезденской «Венере».

С. 185. Фигура на гравюре тяжелее и монументальнее, материя облегает тело более интенсивно; драпировки ниспадают с большим весом в форме более простых, более определенно направленных складок.

С. 188. Это коренится в основном направлении его художественной личности. Преображенная пассивность, а не активность предначертана его художественным стремлениям как инстинктивно наиболее близкая им. Отсюда и появление свободно-спокойно-расположенного горизонтального строения в его пейзажных поэмах. Да, во всем этом есть нечто от почти восточного стремления к идеальному покою. Так что можно не без основания утверждать, что дремлющий тайный ориентализм венецианской природы получил в явлении образа лежащей Венеры свое наиболее возвышенное утонченное преобразование.

С. 188. Подлинные картины Джорджоне оставляют впечатление покоя.

С. 188. Та же Юдифь, тот же Давид увидены и остановлены в мгновение размышлений и передышки, полной сладко-задумчивой одухотворенности.

С. 188. Оба героя, достигнув цели, останавливаются, чтобы передать – одна изящным смущением, другой мечтательным созерцанием – человеческое горе.

С. 188. Никому из героев Джорджоне не присуща активность.

С. 188. Безразличие всех героев к происходящему, безучастность.

С. 188. Можно пойти дальше, говоря, что художник не проявлял интереса к миру волеия и действия. Этот мир казался ему призрачным, нереальным, имеющим значение лишь как отправная точка для рефлексии и размышлений.

С. 189. Его воля к форме оказывается все более направленной на достижение подвижности и контраста, которые, однако, пока еще не возвращаются к покою и уравновешенности.

С. 189. Образ вызывает в памяти иллюстрации манускриптов и скульптуру соборов, от Шартра до Руана, вплоть до Райских врат флорентийского баптистерия.

С. 191. Так и у Леонардо складки демонстрируют осведомленность художника относительно северных приемов.

С. 192. Мне также не кажется в принципе приемлемым обращение к немецким гравюрам, к примеру, Шонгауэра, еще таким северным и готическим в их спутанных драпиров-

ках, тогда как дух Джорджоне устремлялся к классике и каким угодно, только не таким издерганным интонациям.

С. 192–193. Всякий раз, когда мы вглядываемся в мелодию и гармонию тела и души Юдифи, от нашего взора почти совершенно ускользает сюжетная составляющая, и уже нетрудно отыскать тесную, скажем так, музыкальную связь стоящей Юдифи с лежащей Венерой. Стоит обратить внимание более всего на чувства, выраженные в лицах, дабы заметить эту связь, но затем проявится и сходство ритмического почерка, и прежде всего полная настроения согласованность поэзии фигуры и пейзажа.

С. 193. Ничто, однако, не выявляет различия в отношении к античности сильнее, чем тот факт, что Флоренция сначала изобразила Венеру стоящей, а Венеция – лежащей!

С. 195. Тициан использовал джорджониевские пропорции, и только, для того чтобы изобразить прекрасную даму. В Кастельфранко ткань обрамляет лицо, стыдливо его прикрывает. Для Тициана же ткань – только предлог. Она откинута с единственной целью показать гладкую прическу переливающихся оттенков. Складки одежды, искривляясь, вздуваются, выдавая избыточную натуру мастера из Кадрере. Но даже в материи дрезденской «Венеры» ничто не содержит этого мотива.

С. 195. Тициан и Пальма – каждый написал свою Венеру, создав образы, далекие от целомудрия. Наоборот, «Венера» Джорджоне исключительно целомудренна. Почему? Она спит на открытой местности. Пребывая в неведении собственной обнаженности, она может сохранять целомудрие.

С. 196. Замечательно то, что из всех его фигур наиболее материальна спящая Венера.

С. 197. Складывается впечатление, что фигура способна освободиться от этих драпировок или, лучше, будто они добавлены позже.

С. 197. Крепкая «Обнаженная» – изваянный идол, достойная уважения попытка, но все-таки холодная и лишенная драматизма в огромности своей, в преднамеренном гигантизме. Скванность «Обнаженной», которая являет собой скорее абстракцию, нежели репрезентацию.

С. 198. Гравюра, созданная Дзанетти с обнаженной женской фигуры, написанной Джорджоне на стене Немецко-

го подворья, позволяет узнать ту же модель, что послужила «Юдифи».

С. 201.левой рукой героиня опирается на стенку, ее кисть повисает и тербит узел пояса. Кажется, приложено усилие, чтобы не опустить ногу, не дать ей растоптать голову, удержаться от шага.

С. 201–202. Сколь бы убедительным сравнение этих двух композиций поначалу ни казалось, тщательное рассмотрение обнаружит вскоре, что в «Грамматике» более зрелое проявление стиля Джорджоне, нежели в «Юдифи». Фигура на гравюре тяжелее и монументальнее, материя облегает тело более интенсивно; драпировки ниспадают с бóльшим весом в форме более простых, более определенных складок. Независимо от графической техники в «Грамматике» можно почувствовать колористическое стремление к богатству фактуры. Свет и тени проникают в материал, рождают сияние. Фигура Юдифи легкая и элегантно вытянутая. Лишенные веса одежды сплошь и рядом скрывают тело под собой. Картина определенно принадлежит раннему периоду творчества Джорджоне, когда влияние Леонардо на освещение и позы чудесным образом соединялось с северными мотивами в драпировках. «Грамматика» 1508 г., напротив, движется в сторону колоризма и более основательных форм Тициана.

С. 204. Сверкающий меч, который она держит в столь изысканной и женственной манере.

С. 204. Милая дама поигрывает мечом.

С. 205. Для Джорджоне человек и пейзаж связаны изначально.

С. 206. Пейзаж становится почти что эманацией фигуры.

С. 206. С переходом лидерства от линейного к живописному началу связано и то, что у Джорджоне всё в картине определяют собой не только образ человека, его очертания или движения, но и пейзаж, и то, как цвет и свет объединяют фигуры с их окружением.

С. 207. Нет причин говорить о его монументальном стиле. Пейзажу всегда отводится достаточно места, а фигуры относительно малы и не выдвигаются вперед (вспомним «Любовь земную и небесную» Тициана), но свободно дышат в

пейзаже, ведь природа всегда – главный актер на сцене Джорджоне.

С. 208. Все эти пейзажные мотивы Джорджоне придал своей картине лишь в качестве декоративного дополнения, главная роль принадлежит фигуре Юдифи.

С. 208. Природа всегда главный актер на сцене Джорджоне.

С. 208. Впервые в венецианской живописи, а возможно, и в живописи вообще, создается впечатление абсолютно естественного пейзажного единства пространства, которое охватывает и принимает в себя людей, тогда как у Дж. Беллини, Карпаччо и Чимы да Конельяно фигуры всегда оказывались перед пейзажем, как актеры перед рампой, так что за ними мог бы опуститься занавес.

С. 209. Во всех ранних работах Джорджоне имеет место отделение сцены с фигурами от остального пейзажа.

С. 209. Если бы не происходило жесткого разграничения пространства картины посредством каменной балюстрады, можно было бы мысленно исключить из нее весь этот искусственный каменный рай, и тогда мы оказались бы на пути, ведущем к Джорджоне, т. е. к тому миру, где образы людей, полностью погруженных в сдержанно-радостное состояние, помещены в столь же сдержанно-интимное магическое настрояние одухотворенного пейзажа.

С. 210. В любом случае фигура еще не становится для Джорджоне частью своего окружения; окружение наступает со всех сторон, но еще не окружает.

С. 210. Юдифь не стоит на фоне пейзажа, она в пейзаже – с цветами у ног, с могучим древесным стволом, подчеркивающим нежность и силу ее тела.

С. 211. Пейзаж сделался неотъемлемой частью композиции, важность его становится только еще более заметной, если посмотреть на гравюру XVIII в., запечатлевшую картину до того, как она была обужена.

С. 211. Робкое изящество живописца, ни в чем не следующего природе.

С. 212. Она взирает на голову с нежностью и полным сожаления интересом.

С. 212. Она смотрит на голову тирана в бессилии, не видя ее.

С. 212. Ее спокойное лицо, задумчивое и чуть ли не кроткое, обнаруживает, без намека на гордыню, удовлетворение от исполненного долга.

С. 212. Таинственное выражение губ и опущенных глаз.

С. 212. Это задумчивое спокойствие после совершенного поступка, совсем лишенное чувства триумфа.

С. 212. Здесь еще меньше, чем в «Давиде», ужаса или триумфа. Милая дама в наилучшем расположении духа играет привлекательным для нее мечом и смотрит на голову с такой изящной улыбкой, как если бы то был хрупкий цветок у ее ног.

С. 212. Героиня Израиля, кажется, сосредоточенно переживает свою красоту и элегантность.

С. 212. Спокойное стояние во вневременном преображении.

С. 212. В настроении спокойной созерцательности стоит эта фигура, погруженная в мечты.

С. 212. Изысканно-мечтательное настроение завораживает зрителя.

С. 213. В чертах ее лица отпечаталась лишь твердая воля, с которой она принесла спасение своему народу.

С. 213. И все же сколь мало подходит этой Юдифи Джорджоне слово «поступок».

С. 213. Грозная амазонка, похожая на святую, торжественно позирует, опустив глаза, нежно поигрывает остро заточенным мечом, что, кажется, противоречит жестокости совершенного поступка.

С. 213. Это единственное в своем роде решение могло родиться лишь в сознании гения.

## Глава VI

### Настоящая Юдифь

Были и те, кто задавался какими-то довольно тривиальными и одновременно чуть ли не кощунственными вопросами:

<...> Странная картина, такая же «двузначная» и «коварная», как и картина Леонардо. «Юдифь ли это?» – хочется спросить про эту строгую, печальную красавицу, с лицом дрезденской Венеры, так спокойно попирающую отрубленную голову<sup>1</sup>.

«Конечно, Юдифь!» – ответят столь многие любители и все профессионалы (что-что, а сюжет картины ни в ком до сей поры сомнений не вызывал). Я тоже присоединяюсь к ним, хотя и не без оговорок. Точнее сказать, мне не кажется, что с иконографической составляющей здесь все так уж безукоризненно просто – хотя и не столь сложно, как во многих других творениях художника... И конечно, сомнения по поводу странного *спокойствия* героини в ее, прямо скажем, необычном положении достойны внимания – столь немногие смели их высказать, тем более, как цитируемый автор, оставить без разрешения.

Примечательный текст, посвященный истории изображений Юдифи в классическом искусстве, создала Дж. Дейвидсон Рид<sup>2</sup>. Несколько дилетантский вопрос (правда, с отсылкой к Рескину), которым задается автор в начале статьи (как выглядела «настоящая Юдифь»), кому-то может показаться почти смешным. Ведь из всех знаменитых героев и геро-

<sup>1</sup> Бенуа А. Н. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. С. 28. Ср.: «Di Giuditta essa (картина в Эрмитаже. – И. С.) non ha che il nome <...>» (Fossi P. Di Giorgione e della critica d'arte. P. 41).

<sup>2</sup> Davidson Reid J. The True Judith // Art Journal. Vol. 28. No. 4. P. 376–387.

инь Ветхого Завета она, пожалуй, самая *вымышленная* – книга ее не просто апокриф, в ней нет и подобия исторической достоверности; это, стало быть, даже не легенда, а *сказка*<sup>3</sup>. Быть может, созданное вне иудейской традиции неудачное подражание вечному сюжету Писания про маленький гордый народ, успешно противостоящий многочисленным врагам, ибо на стороне его Истинная вера. Кажется, иудеи (довольно поздно) приняли эту историю (хотя и не включили в канонический свод) только вследствие необычной популярности ее среди христиан.

Но возражения такого рода – позитивистские, просветительские – довольно нелепы. Ведь речь идет о художественном правдоподобии, о правде вымысла. И задавать его следует именно в такой форме: какой *была* она, никогда в действительности не существовавшая Юдифь? Кому из классических живописцев удалось ближе всех подойти к ее подлинному образу? Кто убедительней всего смог ее оживить? На эти вопросы Дейвидсон Рид не дает однозначного ответа, скорее, приводит ряд наиболее удачных и неудачных, на ее взгляд, примеров из истории искусства. Эрмитажная картина для нее среди первых.

<...> She is both perfectly classical and perfectly Jewish<sup>4</sup>, –

утверждает автор. Со второй частью утверждения невозможно не согласиться – ведь мы знаем теперь, что и сам Джорджоне был евреем. Конечно, его возлюбленная, та самая Чечилия, которая послужила причиной преждевременной смерти художника, тоже была иудейского происхождения. И это хоро-

<sup>3</sup> См.: *Levine Gera D. The Jewish Textual Traditions // The Sword of Judith: Judith Studies Across the Disciplines. Cambridge, 2010. P. 23–39.*

<sup>4</sup> *Davidson Reid J. The True Judith. P. 380.*

шо видно по ее лицу... Или все дело в одежде, или еще в чем-то, ускользающем от нашего внимания? Или всё это тоже чей-то вымысел?

Мне кажется чем-то гораздо более конструктивным обратиться к главному вопросу: все-таки именно так или как-то по-другому следует изображать библейскую героиню? Поясню: ни я, ни американский автор, ни кто-либо еще не занимается разработкой предписаний художникам в духе академизма. (Хотя по нынешним временам очевидно, что Юдифь *не следует* изображать вовсе...) Моя критика или критика Дейвидсон Рид – как часто бывает в профессии – обращена в прошлое и не имеет практического значения. Те, кто могли бы к ней прислушаться, давно уже сказали свое слово в искусстве. Всё дело в том, что в ряду произведений Джорджоне, так или иначе связанных с Книгой Иудифь, эрмитажная картина вовсе не может считаться наиболее совершенным творением – прежде всего с точки зрения правдоподобия. Но объяснить в двух словах, чем меня не удовлетворяет предложенная в этой картине трактовка, так, как Д. Рид удалось доказать обратное, я, пожалуй, не смогу.

#### Сюжет

Что же, собственно, изображено на эрмитажной картине? Речь о сюжете, не о фабуле, об авторской трактовке, не о данном художнику задании, вытекающем из библейского текста.

Изображена женщина с мечом, голой ногой попирающая голову мужчины, лежащую на земле.

Dieses <...> Bild in einer von allen sonstigen Darstellungen der Judith ganz abweichenden Auffassung <...><sup>5</sup>

О других вариантах позже. Пока отметим нелогичность изображения с точки зрения преды-

<sup>5</sup> *Penther D. Kritischer Besuch in der Ermitage zu St. Petersburg. S. 34.*

стории. Дейвидсон Рид полагает, что изображено утро<sup>6</sup>. Впрочем, по состоянию неба судить об этом в искусстве кватроченто невозможно, ибо и ночь в нем бывает похожа на день. Но так как основное событие свершилось ночью, можно предположить, что наступил рассвет, а Юдифь с не показанной в картине служанкой уже не просто покинули ассирийский лагерь, но и благополучно ушли на безопасное расстояние. Так что есть время поразмыслить о содеянном...

Что это, однако, за место, куда пришла Юдифь (вернее, куда привел ее художник)? Современный автор предположил, что коль скоро растительность свидетельствует о близости воды, библейская героиня собирается совершить очистительное омовение<sup>7</sup>, хотя исходный текст упоминает об этом лишь *перед* подвигом, не после (Иуд. 12: 7). Место для омовений (?) ожидаемо ограждает каменная стена. (Такие детали напоминают райский сад, как его изображают в Северном Возрождении (включая загадочную картинку из Штеделя), только там Мария, не Юдифь, и сама она – *недоступный сад*.)

Если следовать этой логике, перед омовением нужно почти ритуально попать голову врага. Для этого ее надо сначала извлечь из мешка (или корзины) и положить на землю. Чтобы позировать художнику? Неверно предположение, будто Юдифь апеллирует к не видимым нам согражданам, и это, стало быть, городская стена, а перед ней собрался благодарный народ<sup>8</sup>.

Нет, город Ветилуя, по всей видимости, вдали, на горизонте. Кстати, логично предположить, что и враг расположился у его стен, т. е. тоже по от-

<sup>6</sup> См.: Davidson Reid J. The True Judith. P. 380.

<sup>7</sup> См.: Лаврова Н. Юдифь // Новый мир искусства. С. 25.

<sup>8</sup> Белоусова Н. А. Джорджоне (Очерки о творчестве). М., 1982. С. 82, 84.

ношению к нам на горизонте. А значит, совершив убийство, Юдифь сначала максимально отдалается от города и лагеря, чтобы прийти в некий сад (после этого она возвращается в город). Зачем? Видимо, это и вправду какое-то важное место, которое непременно нужно посетить, причем в одиночестве, вполне вероятно, оставив служанку за забором. Там же и обувь! Она разувается, прежде чем войти туда, как Моисей перед пылающим кустом (в кругу работ, приписываемых Джорджоне, была и картина на этот сюжет).

### Попрание

Итак, мы не видим сандалий Юдифи, оговоренных в Библии как дополнительный элемент наряда героини, призванного соблазнить Олоферна. Разутой Юдифь изображают крайне редко, чаще всего тогда, когда ее полностью обнажают<sup>9</sup> (исключение – версия Боттичелли в Амстердаме), но от этого автор эрмитажной картины далек.

Тут есть определенная тонкость. Из лагеря Юдифь бежала, конечно, в обуви. Иное дело, шатер Олоферна (из которого она *выходит* в картине Боттичелли). Разувалась ли Юдифь внутри – вопрос, в мягкой форме выражающий банальное сомнение: было ли что-то между ними или нет? – сомнение, сопровождающее историю Юдифи с давних времен<sup>10</sup>.

Едва ли она могла возлечь на ложе с вражеским военачальником, не разувшись. А отрубив ему голову, сразу, прежде чем спрятать трофей, позаботилась бы о сандалиях. Потому, показывая Юдифь обутой в шатре (перед убийством или сразу после), художник намекает на то, что Олоферн не успел

<sup>9</sup> Существует гравюра Б. Беама, где героиня обнажена, но в сандалиях. См.: *Bialostocki J. La gamba sinistra della Giuditta // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. Fig. 52.*

<sup>10</sup> См.: *Anderson J. Judith. Paris, 1996. P. 53.*

возлечь с ней, раньше уснул и был убит. Иное дело, если обувь снята...

Что же до таинственного сада на эрмитажной картине, то здесь возникает некий не вполне понятный сюжет: разулась, зашла (в таком порядке, иначе художник показал бы сандалии), извлекла голову из мешка (и мешок не показан), положила ее на землю, поставила ногу, постояла так некоторое время в задумчивости – все это немного искусственно, как пространный текст неясного содержания.

И сравнение со статуей Донателло вряд ли поможет. Дело в том, что (обутый) подросток наступает на голову, которая уже лежит на земле<sup>11</sup>; он не смог бы отрубить ее живому великану. Как известно, Голиаф был побежден с помощью пращи, только после этого от его огромного тела удалось отделить голову, опять же как трофей. Прюделав сложную работу, юноша останавливается, чтобы перевести дух, и есть даже нечто мальчишеское в этом его надругательстве над трупом<sup>12</sup>. Чего не скажешь о Юдифи – давно замечено, что обнаженной ногой она врага как бы ласкает<sup>13</sup>, отсюда и все предположения, кто мог быть показан в образе Олоферна (об этом ниже).

До сих пор из великого множества созданных за последние века образов Юдифи, лишь один<sup>14</sup> – неиз-

<sup>11</sup> Ср. с мелкой пластикой Б. Беллано, у которого Давид также наступает на голову, Юдифь же держит ее *в руке*. (Обе статуэтки (Берлин) утрачены?) / См.: *Pignatti T. La «Giuditta» diversa di Giorgione // Giorgione (Atti del convegno...)* P. 270.

<sup>12</sup> Известна еще крайне неуклюжая ксилография (монограммиста «И. Б. с птицей»), где вполне взрослый Давид также попирает голову поверженного врага – тела при этом нигде не видно. См.: *Reho I. La temperata fortezza di Giuditta // Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500.* P. 106–107.

<sup>13</sup> См.: *Pignatti T. La «Giuditta» diversa di Giorgione // Giorgione (Atti del convegno...)*. P. 270.

<sup>14</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith\\_und\\_Holofernes\\_\(toskanisch\\_17\\_Jh\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_und_Holofernes_(toskanisch_17_Jh).jpg). Дата обращения: 11.06.2016.

вестного тосканского мастера XVII в. (видимо, караваджиста) демонстрирует подобное же *попирание*. Но с существенной оговоркой: дело происходит в шатре, в темноте, стремительно. Голова скатилась на пол, ее нужно задержать в движении, чтобы затем быстро спрятать. Кстати, Юдифь в картине обута. Скульптура начала XVI в. в клуатре монастыря Белен под Лиссабоном, по всей видимости, изображает не Юдифь (о чем дальше), так что голова внизу имеет иное значение (она ее к тому же не попирает<sup>15</sup>).

*Кто еще в мифологии – кроме Вещего Олега – наступал кому-то на голову?*

В истории искусства попирала голову жертвы ногой, видимо, сидящая, видимо, Юстиция, видимо, Тициана (но вдохновленная Джорджоне?) над входом в Немецкое подворье в Венеции. Создается, однако, впечатление, что голову эту ей подносит воин в доспехах, возможно, палач, демонстрирующий, что правосудие свершилось. Точнее не сказать, так как большая часть изображения его руки была, вероятно, утрачена уже к XVII в., когда появилась первая гравюра с этой фрески (1678), ведь положение фигуры на ней довольно странно. Нога Юстиции обнажена, что менее необычно в аллегориях, причем поднята столь высоко и, наверное, резко, что образовались затейливые складки (тем не менее, не напоминающие эрмитажные). Подробнее об этой фреске далее. Кстати, есть еще одна гравюра, теперь уже Дзанетти<sup>16</sup>, в которой аллегорическая фигура

<sup>15</sup> В рукописи XI в. *Speculum Virginum* (Британский музей) на одной миниатюре можно видеть Иаиль и Юдифь (по краям от аллегии Смирения) – обе с пальмовыми ветвями, стоят на телах поверженных врагов. Возможно, одной ногой они также касаются их голов – голова Олоферна при этом не отделена от тела. См.: *Romano S. Giuditta e il Fondaco del Tedeschi // Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. P. 120.*

<sup>16</sup> [*Zanetti A. M.*] *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani... Fig. 4.*

(усердие, благоразумие?) попирает голой ногой загадочно-абстрактный предмет, лежащий цилиндр, а в руке зачем-то держит топор. Якобы это тоже был Джорджоне, расписавший и стены палатцо Лоредан, откуда это изображение (с тех пор фрески канули без следа).

Где же, как правило, располагается голова Олоферна? Ответить несложно – в руке Юдифи. И когда она кладет ее в мешок, и когда демонстрирует народу, поднимая – не опуская (в зависимости от того, какое место имеется в виду: вражеский шатер или Ветилуя). Либо голова спрятана у служанки.

Но в данном случае имеет место не событие, а состояние! Или предстояние.

It is the presentation of a figure rather than the presentation of a drama <...><sup>17</sup>



Возможно, такой тип изображения открыл Джорджоне – в утраченном пояском изображении Юдифи, о котором еще пойдет речь, и в автопортрете в образе Давида. Не из круглой ли скульптуры сама идея такой бессюжетности, ведь в ней сложнее показать действие (хотя Донателло удается и такое)? В том варианте голова Олоферна лежала на столе. И бессмысленно спрашивать, где этот стол – ни Катена, ни Кранах не дадут ответа. Странность же эрмитажной картины попытался именно с этой точки зрения подправить Блотелинг, исполнив ее сокращенную версию. Никакого сада,

<sup>17</sup> *Venturi L. Four Steps toward Modern Art. P. 19. Сп.: «If Michelangelo embodies the legend for us, Giorgione <...> seems to be painting the essence» (Davidson Reid J. The True Judith // Art Journal. P. 380).*

никакого пейзажа. Юдифь в некоей комнате и не перед стенкой, а за ней (как в поясных портретах Джорджоне), так что преграда становится столом, на котором покоится трофей.

Еще одной странностью, впрочем, весьма пространенной, является меч в руках Юдифи. Сколь бы изящно она его ни держала, очевидно, это весьма тяжелый, особенно для женских рук, предмет. Разумеется, таким мечом она едва ли могла зарубить человека в темном шатре. Ей больше подошла бы короткая сабля, с которой ее также довольно часто показывают<sup>18</sup> (очень подходящая в силу своей компактности и к скульптурному изображению наподобие созданного Донателло). Полагаю, и самому военачальнику удобнее было бы держать под рукой (возле ложа) короткий меч – самообороны ради.

Кроме того, совершив убийство, библейская героиня должна была как можно скорее от орудия преступления избавиться, по крайней мере, не уносить его. Голова убитого – достаточное доказательство совершенного подвига. Зачем брать еще и оружие врага, если благочестивая вдова больше воевать не собиралась? Но Юдифь в таких картинах-состояниях всегда позирует с мечом, просто как с атрибутом, необходимым для более точной ее идентификации. На этом моменте стоит остановиться подробнее.

Сестра Юдифи

Вновь зададимся (мнимо наивным) вопросом: Юдифь ли это?

Да ведь у Юдифи есть не только иконографический брат, Давид, но и сестра (пускай, недостойная) – Саломея.

Классический пример двусмысленного смешения двух этих образов (картина Фр. Маффеи в Фанце) приводит Э. Панофский, впрочем, полага-

<sup>18</sup> См.: *Anderson J. Judith. P. 21 ff.*

ющий предложенную им методику способной такие двусмысленности преодолевать путем выстраивания своего рода иерархии атрибутов по степени их обязательности<sup>19</sup>. Он, в частности, предлагает для подобных спорных изображений выделить особый иконографический подтип «Юдифь с блюдом»<sup>20</sup>. К ним нужно отнести, наверное, и фреску Микеланджело, не упомянутую Панофским, – корзина там весьма похожа на блюдо.

Не до конца осмысленной остается все же сама ситуация, в которой одна и та же молодая привлекательная женщина может играть роль и героини, и злодейки. А в руках у нее может быть голова и жестокого военачальника, и величайшего из пророков...

Nicht wie eine triumphierende Mörderin sondern wie eine barmherzige Schwester wie eine heilige Märtyrerin trägt sie das Johanneshaupt dahin<...> Ja, wenn wir von der Salomelegende nicht wüssten, würden wir glauben, die Darstellung einer Heiligen vor uns zu haben, deren Attribut ein abgeschlagener Männerkopf ist<sup>21</sup>.

Более того, предложенный метод не вполне совершенен – он не подходит, к примеру, к такому произведению, как картина Тициана (некогда ее приписывали Джорджоне) из дворца Дориа-Памфили. Изображенную им женщину давно уже идентифицировали как Саломею, ибо у нее нет меча. Но кем тогда считать ее спутницу?<sup>22</sup> Разве это не та самая

<sup>19</sup> См.: Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009. С. 38–40.

<sup>20</sup> Там же. С. 61, прим. 5.

<sup>21</sup> Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2275. Последнее предположение совершенно абсурдно.

<sup>22</sup> Ср.: Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 344. Кстати, что символизирует ангелочек на заднем плане? Кажется, он – родственник амура, пририсованного Тицианом к Венере Джорджоне, впоследствии записанного.

Абра, как поименовала традиция служанку, в Библии безымянную?<sup>23</sup> Рядом с «Саломеей» Романино (Берлин) тоже женщина (за Юдифью Маффеи – двое мужчин), но есть и палач Иоанна, отсутствующий в Дориа-Памфили. Так ли важна его роль – он что, нейтрализует Абру? На что тогда указывает присутствие палача<sup>24</sup> во фреске Тициана, где как раз служанки нет, как нет и блюда?

Сказанное можно свести в таблицу атрибутов, несколько иронично понимаемую здесь как своего рода определитель сюжетов «по Панофскому». Только к вопросу *блюдо или меч* я позволил себе добавить другой, аналогичный, касающийся второстепенных персонажей, – *Абра или палач*. Я только не знаю, что в данном случае важнее (из предметов, согласно ученому, важнее *меч*).

Сюжет / картина	Эрмитаж		Немецкое подворье		Дориа-Памфили		Романино		Маффеи	
	<i>есть</i>	<i>нет</i>	<i>есть</i>	<i>нет</i>	<i>есть</i>	<i>нет</i>	<i>есть</i>	<i>нет</i>	<i>есть</i>	<i>нет</i>
Юдифь?	меч	Абра	меч	Абра	Абра	меч	Абра	меч	меч	Абра
Саломея?	–	блюдо, палач	палач	блюдо	блюдо	палач	блюдо, палач	–	блюдо, палач (?)	меч

Полная путаница! Но, пожалуй, именно сотрудникам Эрмитажа беспокоиться не о чем – эрмитажная картина изображает кого угодно, только не Саломею. То же и с Романино. Во всех иных случаях подобной определенности нет: кто изображен – вопрос открытый.

<sup>23</sup> См.: Ciletti E., Lähnemann H. Judith in the Christian Tradition // The Sword of Judith. P. 52. Абра – служанка (лат.).

<sup>24</sup> По гравюре XVII в. (Я. Пиччино) видно, что за спиной у воина рукоять кинжала, который он держит точно так же, как венский «Браво», приписанный Тициану. Ко времени Дзанетти эта деталь фрески уже исчезла. См.: Wind E. Giorgione's Tempesta. P. 12–13. Почему, однако, не предположить, что такое положение руки додумано Пиччино по известной картине? Иначе каков смысл этого мотива?

Отметим еще «Саломею» (Национальная галерея, Лондон), приписываемую Себастьяно и словно бы созданную в пандан к утраченной поясной «Юдифи» Джорджоне, хотя такое сопоставление и кажется сущей насмешкой над всеми приведенными выше рассуждениями. Неустраимо ощущение, что красота этой женщины – грубая и несколько хищная – подобает как раз неразумной героине Евангелия. Может быть, Джорджоне хотел их сопоставить, чтобы очевиднее стало отличие? То есть лондонская картина – свидетельство, по крайней мере, его замысла?

Imaginata a mezza figura, Salome (Дориа-Памфили. – И. С.) reca la testa del Battista, e torce il volto in preda a' pensieri; ma questi pensieri non sono né precisati né spiegati: si tratta soltanto di un volto velato di melanconia. La squisita sensibilità della Giuditta di Giorgione (ГЭ – И. С.) diviene qui più semplice, un poco astratta. La coincidenza dello stato d'animo nei due soggetti è la ragione della permanenza dell'accento romantico<sup>25</sup>.

Denn diese Salome sieht ja nicht zu dem abgeschlagenen Täuferhaupt auf ihrem Teller hin, ihre entscheidende Kopfbewegung geht zu der Dienerin in der linken Bildecke hin, zu dieser Dienerin, deren Blick und Gesichtsausdruck auch ganz «stille verschwiegene Frage» ist, eine Frage, auf die Salome nur mit einem tief versonnenen Blick vor sich hin antworten kann. Und in diesem stummen Spiel von Frage und Antwortlosigkeit liegt die ganze Seele dieser Bildstimmung<sup>26</sup>.

Есть основания полагать, что в случае с Немецким подворьем выход из создавшейся ситуации в признании возможности *третьего* сюжета, точнее, аллегии. Это «Юстиция». Или «Германия»? Как того хотел Вазари, который именно в связи с этими, самыми заметными произведениями мастера жаловался, что никто не в силах объяснить ему, что

<sup>25</sup> Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 148–149.

<sup>26</sup> Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2182.

означают изображенные на стенах здания фигуры<sup>27</sup>. Никто – по справедливому замечанию современной исследовательницы, даже Тициан<sup>28</sup>, участвовавший в создании фресок, и автор, в частности, этого изображения! (Можно предположить, что великий художник был с Вазари не в лучших отношениях<sup>29</sup>.)

#### Отступление: Subject- и Not-Subject

Следует признать, что все три эрмитажные картины<sup>30</sup> являют собой счастливое исключение в наследии мастера, полном неясностей и загадок. Ведь мы меньше всего сомневаемся, что изображено или кто изображен. Но несколько произведений, не подлежащих исключению из достоверного *oeuvre* Джорджоне, до скончания веков будут беспокоить исследователей необъяснимостью своих сюжетов.

Egli ci insegna che non soltanto i disegnatori e i chiaroscuristi (Dürer, Leonardo) ma anche e perfino i coloristi dipinsero, nel primo cinquecento, quadri di natura concettuale profondi e «sottili» tanto, da parer per secoli «enigmi»<sup>31</sup>.

(Очевидно, автор цитаты спорит с теми, кто отождествляет живописность с чувственностью – в ущерб интеллектуальной составляющей творчества<sup>32</sup>.)

<sup>27</sup> См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. С. 45.

<sup>28</sup> См.: *Anderson J.* Giorgione. P. 270.

<sup>29</sup> Ср.: *Hope Ch.* Giorgione in Vasari's Vite // Giorgione entmythisiert. P. 15–37. См.: также: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев... Т. 5. С. 220.

<sup>30</sup> Но: «<...> Der gleiche rätselhafte Zauber liegt über ihm («Юдифь» .– И. С.), der den anderen grossen Werken Giorgione's eigen ist <...>» (*Harck Fr.* Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 424).

<sup>31</sup> *Ferriguto A.* Attraverso i «misteri» di Giorgione. P. 219.

<sup>32</sup> Ср.: «The heart accepts the poetry while the judgment condemns its («Испытания Моисея». – И. С.) absurdities» (*Mather Fr. J., Jr.* Venetian Painters. P. 174).

Верно, что именно на вторую половину XV – начало XVI в. приходится самое большое число загадочных полотен, появление которых, по всей вероятности, вызвано кризисом средневековой иконографии. Художники более не придерживаются только церковных сюжетов, они ищут чего-то иного – в конечном итоге, свободы в выборе темы (ср. переписку Дж. Беллини с И. д'Эсте). Беллини приписывают теперь «Мистическую аллегорию»<sup>33</sup> (Уффици), не столь уж непохожую на произведения Джорджоне, чтобы решительно исключить ее из *круга* художника... А это поистине картина-ребус!<sup>34</sup> Странно, что в том же контексте не вспоминают еще одну неразрешимую загадку – более раннее «Бичевание Христа» Пьеро дела Франческо (Урбино), где на переднем плане тоже своего рода три философа. Наконец, многие произведения Дюрера (но только графические, не живописные) принадлежат к числу самых таинственных творений в истории старого искусства.

Поистине, сколько существует наука, коллеги, склонные к разгадыванию таких загадок<sup>35</sup>, не перестанут удивлять все новыми интерпретациями – один такой автор создал свод всех известных толкований «Грозы»<sup>36</sup>. И ничтоже сумняшеся, в порядке подведения итогов, посвятил целое исследова-

<sup>33</sup> См.: Metzger R. Alltag und Allegorie: Ein Versuch, Giorgiones Gewitter zu verstehen // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 113.

<sup>34</sup> См.: Coltellacci St., Lattanzi M. Studi belliniani: Proposte iconologiche per la Sacra allegoria degli Uffizi // Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. P. 59–79.

<sup>35</sup> Ибо «<...> any genuinely imaginative interpretation is better than none at all <...>» (!) (Mather Fr. J., Jr. Venetian Painters. P. 181).

<sup>36</sup> Settis S. La «Tempesta» interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto. Torino, 1978. P. 74–75. См. также: Cioci Fr. La «Tempesta» interpretata dieci anni dopo. Firenze, 1991, где три героя картины – Марс, Венера и Юпитер (Ibid. P. 27 ff.). Последний пример «окончательной» интерпретации: Paoli M. La «Tempesta» svelata: Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la «Vecchia». Лусса, 2011, остался вне моего поля зрения.

ние выдвигению собственной версии, разумеется, окончательной, ибо верной<sup>37</sup>.

Но открытие: герои «Грозы» – Адам и Ева, а молния – Саваоф<sup>38</sup> – того же порядка: в «Трех философах» рядом с представителями иудаизма и ислама сидит не христианин, а антихрист<sup>39</sup>... Эти версии по-своему курьезны, не более того. Проницательный читатель сих трудов способен заметить: предложить можно все, что угодно, вопрос лишь в том, как склонить на свою сторону остальных коллег, тем самым раз и навсегда закрыв некую спорную тему. Конца и края этим спорам нет и быть не может.

И неизбежно должно прозвучать радикальное предположение, сродни разрубанию гордиева узла: скорей всего, картины эти не означают ровным счетом ничего!<sup>40</sup>

Ma è da chiedersi, a questo punto, se davvero la tematica giorgionesca sia velata da significati riposti, o se non si tratti piuttosto di incrostazioni create da certa ipercritica moderna<sup>41</sup>.

Wer den Wohlklang solchen Vereinens nicht fühlt, wer Worte braucht, wo man nur des Auges bedarf, der soll

<sup>37</sup> Позиция Сеттиса напоминает требования «правильной установки» Зедльмайра (см.: *Зедльмайр Г.* Искусство и истина. С. 78 и далее), ведь, по его мнению, только предложенная им версия объясняет все детали картины (*Settis S.* La «Tempesta» interpretata. Passim).

<sup>38</sup> См.: *Settis S.* Intervento // *Giorgione* (Atti del convegno...). P. 73–76.

<sup>39</sup> См.: *Gentili A.* Giorgiones Spuren // *Giorgione: Mythos und Enigma.* S. 62 f.

<sup>40</sup> Или вот такой (мудрый) индивидуальный отказ от погружения в трясину бесконечных разгадок, чреватых только новыми загадками: «La mia non è che un'interpretazione estetica e psicologica, nè certo ho inteso spiegare quale soggetto reale dipingesse Giorgione» (*Monneret de Villard U.* Giorgione da Castelfranco. P. 106).

<sup>41</sup> *Padoan G.* Il mito di Giorgione intellettuale // *Giorgione e l'umanesimo veneziano.* I. P. 442.

sich daran erfreuen, die allegorische Rätselspiele einer späteren Epoche aufzulösen: nicht aber Giorgiones Märchenkunst zur blossen Illustration herunterdrücken wollen<sup>42</sup>.

Di ciò la difficoltà per i critici sapienti di comprendere ciò che il pittore ha voluto dire, perché spesso non ha voluto precisamente dire nulla ma solo esprimere, con linee e colori, uno suo vago pensiero polemico <...><sup>43</sup>

These works have no precise subject matter <...> (так как. – И. С.) Giorgione painted these works for private citizens, <...> young Venetian aristocrats who loved good painting and were indifferent to subject matter. (Сюжеты служили ему. – И. С.) <...> pretexts for freeing the imagination<sup>44</sup>.

Quando dinanzi all'infanzia di Paride il Michiel vedeva soprattutto «el paesetta cun la tempesta» egli coglieva un elemento essenziale della matura pittura giorgionesca: l'intimo disinteresse del pittore per il dato narrativo, per creare un ambiente, una atmosfera. Non un alibi bucolico dove fuggire dalla realtà: ma un anelito a momenti più intimi ed intesi. Di qui forse la mancanza di «teatralità» ravvisabile nella pittura di Giorgione, quasi un negarsi alle suggestioni drammatiche <...><sup>45</sup>

В заглавие этого раздела вынесено название одного довольно осторожного печатного выступления против всеобщего увлечения иконологией<sup>46</sup>, якобы способной объяснить в классическом искусстве

<sup>42</sup> Gronau G. Giorgione. S. 3.

<sup>43</sup> Hermanin F. Il mito di Giorgione. P. 37.

<sup>44</sup> Venturi L. Four Steps toward Modern Art. P. 8. Сам себе противореча, Вентури тут же предлагает *правильную* интерпретацию «Трех философов»... (Ibid.) И конечно, столь многие (от Хартлауба до Винда) ни за что не согласились бы с основным утверждением автора, будто те самые молодые аристократы не были источником самых загадочных сюжетов Джорджоне.

<sup>45</sup> Padoan G. Il mito di Giorgione intellettuale // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 454. Ср.: Кларк К. Пейзаж в искусстве. С. 141.

<sup>46</sup> Gilbert C. On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures // The Art Bulletin. P. 202–216.

буквально все. Основная мысль автора: не всегда художники эпохи Возрождения изображали определенное нечто, воплощая какие-то глубокие идеи, иногда свои картины они писали *просто так*. Впрочем, никто не в силах запретить ученым *интеллектуализировать* старое искусство, отыскивая какие угодно смыслы и послания. Как и отказываться от такого поиска.

Realitätsebenen in der einen phänomenalen Gegebenheit des Bildes auszugeben, hat methodisch den Vorteil, die Subject- und die Not-Subject-Variante simultan am Werk zu sehen<sup>47</sup>.

Отметим несколько курьезное преломление этой темы в отечественной литературе, посвященной Джорджоне. Так, если для Б. Р. Виппера «бесцельно и бессмысленно ждать здесь рассказа <...>»<sup>48</sup>, то В. Н. Лазарев решительно отвергает подход, сближающий венецианских мастеров с опасными тенденциями в современном искусстве Запада...

Во всех картинах Джорджоне сюжет, конечно, имеется<sup>49</sup>.

Ввиду простоты содержания эрмитажных картин уместен вопрос, почему бы не попытаться допустить в некоторых работах Джорджоне мирное сосуществование разных сюжетов, а стало быть, смыслов и значений. Почему, иными словами, не разрешить проблему Юдифи-Саломеи признанием, что, с одной стороны, художникам могло быть, в самом деле, безразлично, кого из двух героинь изображать;

<sup>47</sup> Metzger R. Alltag und Allegorie // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 112.

<sup>48</sup> Виппер Б. Р. Итальянский ренессанс. XIII–XVI вв.: Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. М., 1977. Т. 2. С. 169.

<sup>49</sup> Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. М., 1972. С. 358.

история здесь – лишь повод показать соблазнительность (и опасность?) женской красоты. С другой стороны, что допустимо присутствие сразу *и того и другого* сюжета, словно бы наложенных один на другой. Притом без какой-то дисгармонии!

Так, споры о личности второго предстоящего в «Мадонне Кастельфранко» могут быть, вполне вероятно, разрешены в пользу того, что это сразу несколько святых в одном образе<sup>50</sup> (что логично, учитывая необычно малое количество участников *священной беседы*). Мы не знаем, почему художник в том или ином случае допускал подобную двусмысленность, но в Немецком подворье, вполне вероятно, автор фрески мог попытаться таким образом польстить заказчикам («Германия»), не уронив себя и в глазах соотечественников, которым он мог всегда сказать, что это всего лишь «Юстиция». Или всего лишь «Юдифь».

Кстати, легче всего допустить такую двойственность там, где в образе исторического персонажа изображен некий современник художника или даже он сам – так, мы предполагаем автопортреты живописцев в изображениях св. Луки, а «Афинскую школу» трактуем одновременно и как собрание древнегреческих мудрецов, и как коллективный портрет мастеров Ренессанса.

Но что же эрмитажная картина? Так ли уж она однозначна – даже если главное значение угадано верно, нет ли каких-то дополнительных смыслов, которые можно установить, анализируя нехарактерные частности (кстати, о многих из них у нас уже шла речь)?

<sup>50</sup> См.: *Gentili A. Giorgiones Spuren // Giorgione: Mythos und Enigma. S. 61.*

## Другие сестры



Что за женщина изображена в клуатре Белена? Полагаю, это св. Екатерина Александрийская<sup>51</sup>, ведь рядом с ней колесо, на котором ее пытались казнить, но оно треснуло, и меч, которым ей в конце концов отрубили голову. Меч, таким образом, атрибут в первую очередь не Юдифи, а именно этой святой. Но что за голова рядом с ней, как бы под мечом? Известен вариант изображения, где Екатерина празднует своего рода духовную победу над римским императором-язычником (Максенцием), обрекшим ее на смерть (напротив, корона не украшает голову Олоферна – ведь он не царь, лишь предводитель войска, посланного ассирийским царем). Например, такова деревянная позднеготическая скульптура Х. Виттена из Баварского национального музея, в чем-то даже похожая на эрмитажную Юдифь<sup>52</sup> (складки одежды).

Отличие лишь в том, что здесь фигура императора представлена целиком, и это надо признать менее удачным решением, неже-



<sup>51</sup> Что, конечно, не объясняет еще одной странной детали – раскрытой книги в руке. Мы, конечно же, могли бы усмотреть в ней намек на пророчество (книга Иудифь), вот только других изображений библейской героини с книгой неизвестно.

<sup>52</sup> *Bialostocki J. La gamba sinistra della Giuditta // Giorgione e l'umanesimo veneziano. I. P. 201 f.*

ли более компактный португальский рельеф. (Стоит вспомнить, сколь трудно соединить две фигуры в одной круглой скульптуре.) Кстати, и эта св. Екатерина лежащее тело ногой не попирает, скорее, прижимает его мечом к земле, словно готовится отсечь голову, что уже случилось в композиции из Белена. Замечу, лишь отсутствие колеса делает невозможным соотнесение эрмитажной картины с указанным сюжетом (корона не столь важна).

В пользу близости к этому сюжету свидетельствует *церковный* характер работы – особенно, если учесть, что зрелый Джорджоне и христианские сюжеты трактовал неканонически. В подписи к упоминавшейся ранее гравюре L. Sa. содержится примечательная ошибка: св. Юдифь, хотя святой библейская героиня считаться никак не может. Трудно сказать, виной ли всему принадлежность возможного автора к реформатской церкви, для которой сама идея изображения, как и наличие святых, – ересь. Он мог вполне предположить, что там, на юге, у папистов, для поклонения в ходу столь странные картинки (в числе прочих и с персонажами из Ветхого Завета).

*Так ли это?*

Отступление: первоначальное место «Юдифи»

Печально, но мы никогда не узнаем, для какого *места* была создана изначально эта картина – кто бы и для кого ее ни написал. Она была писана на дереве – как большинство картин в то время. В связи с этим можно вспомнить легенду о *деревянном* столе св. Луки. Не забудем и средневековые иконы, особенно полиптихи, напоминающие архитектуру малых форм, вплоть до наших иконостасов или же испанских ретаблос.

Холст, оказавшийся более надежной подосновой, мог долгое время считаться чем-то не слишком благородным – это ведь, по сути, тряпка. Вероятно,

источники картин на холсте – церковные знамена, хоругви, как та, что использовалась в процессиях в Пьяченце, почему ее с самого начала и написали на материи – единственная работа Рафаэля, которую не пришлось никуда переводить. Для своего времени это изрядная редкость.

«Юдифь» не могла быть створкой алтаря или органа (новый жанр, связанный с развитием музыки, требовавшей все более монументальных инструментов). Вопреки утверждению, что

<...> die Ganzfigurigkeit der Darstellung und ihr ganzes Format, das <...> noch etwas an den Seitenflügel eines Altars erinnert<sup>53</sup>.

Причем далее следуют рассуждения о причинах столь сдержанного изображения кровавого события:

<...> Es sich hier um die damals häufigste Art der Erscheinung biblischer Gestalten handelt, die Bildform des Altars, die alltäglich überall vor aller Augen war: ruhiges Dastehen, in zeitloser Verklärtheit; nicht das blutige Geschehnis ist der Vorwurf des Bildes, sondern die Schönheit der Heldin; die Abzeichen sagten dem Beschauer ihren Namen, wie bei den Gotikern das schmückend sich rollende Spruchband<sup>54</sup>.

В самом деле, одним из источников *бессюжетных* картин могла быть религиозная живопись, только место Девы Марии или Христа в ней постепенно заняли другие герои – из Ветхого Завета, а затем античные (причем именно сюжеты Ветхого Завета могли способствовать такому переходу<sup>55</sup>).

Но заняли, не вытесняя!

<sup>53</sup> *Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2276. Предположение о церковном происхождении картины высказывалось не раз (например: Exposition de l'art italien: De Cimabue a Tiepolo. P. 86.). Ср. Wind E. Giorgione's Tempesta. P. 12.*

<sup>54</sup> *Justi L. Giorgione. 1936. Bd. 2. S. 205.*

<sup>55</sup> Ср.: *Berenson B. The Study and Criticism of Italian Art. P. 77.*

Отчего не только в культурном сознании вообще, но и в конкретных произведениях мог иметь место своеобразный *палимпсест*, когда сквозь ветхозаветные и языческие изображения могли проступать прежние мотивы. Есть, грубо говоря, «праздничные иконы», изображающие некое событие – из этих икон разовьется затем историко-мифологический жанр. Но большая часть икон историй не рассказывает, лишь показывает того, к кому следует обращать молитвы, – со всеми необходимыми атрибутами, позволяющими и *без надписей* узнать, кто это. Так же точно Юдифь или Геркулес могли быть изображены и действующими, и предстоящими, пускай никто на них и не молился. Верно:

Judith gehört jedoch nicht an einen Altar <...><sup>56</sup>

Но где могли появиться такие изображения? По всей видимости, тоже в малой архитектуре – в интерьерах, мебели. Вплоть до туалетной комнаты, расписанной известными аллегориями (мастерской?) Дж. Беллини. Но прежде всего речь о дворцовых залах, где изображения античных богов образовывали нечто вроде *светских алтарей*<sup>57</sup>. Чаще всего светские образы становились украшением сундуков с приданым. Отсюда в первую очередь характерный вытянутый горизонтальный формат, способствовавший развитию пейзажных и многофигурных сцен.

Чмеличу, как уже отмечалось, принадлежит мысль, что современный формат «Юдифи» не характерен для эпохи, к которой относят время ее создания. Мне сложно судить об этом, прежде хотелось бы представить себе тот типичный *кассоне*<sup>58</sup>, который

<sup>56</sup> *Justi L. Giorgione*. 1908. Bd. 1. S. 114.

<sup>57</sup> См.: *Sedlmayr H. Zur Revision der Renaissance // Epochen und Werke*. Wien; München, 1959. Bd. 1. S. 202–234.

<sup>58</sup> См.: *Schubring P. Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance (Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento)*. Leipzig, 1915.

мог содержать подобное изображение – хотя бы и в расширенном варианте, возможность которого я, о чем было подробно рассказано выше, не отвергаю.

*Как выглядели в ту пору вертикальные шкафы (платяные или секретеры), дверцы которых могли украшать подобные картины?*

Поразительно, но картины исключительной ценности некогда служили украшением мебели (пусть речь и идет о свадебных подарках, стало быть, об участии в некоем обряде). (Хотелось бы спросить тех, кто жалеет о разрушении *первоначального* контекста, кто мечтал бы вернуть картины на исходные места (алтари), как насчет того, чтобы поместить шедевры кватроченто *обратно* на сундуки и шкафы? Аллегориям Беллини не место в музее – верните их в туалетную комнату! Или не так?)

Я не знаю, как выглядели вертикальные кассоне. Вероятно, они были достаточно редки. Гипотеза: не могла ли эрмитажная картина украшать *верхнюю* крышку, расположенную горизонтально, но так, что на нее смотрели сверху, отчего изображение могло быть ориентировано и по вертикали?

Согласно другой гипотезе, створок было все-таки две (тогда естественнее предположить их вертикальное положение). Так достигается симметрия, напоминающая церковный складень, причем уместен вопрос, какой могла быть парная картина. Вообще-то «Юдифь» достаточно сбалансирована, нет такого чувства, будто бы этой картине чего-то не хватает – половины! Все-таки именно логика многочастной *священной беседы* заставляет искать парный образ – едва ли, впрочем, что-то могло располагаться в середине, чему предстояли бы Юдифь и...

Давид? Юсти высказал предположение, что на этом месте могла быть Лукреция<sup>59</sup>. Неужели в мо-

<sup>59</sup> См.: *Justi L. Giorgione*. 1908. Bd. 1. S. 114.

мент самоубийства, как показал ее Дюрер (Мюнхен, Старая пинакотейка)? Какой еще эпизод этой легенды могла представить однофигурная композиция? Быть может, *никакой*, лишь готовность совершить решительное действие. И какой мог быть у этой пары смысл, если принять версию, что заказчик «Юдифи» пожелал быть изображенным под ногой прекрасной дамы. Кто бы тогда готовился совершить самоубийство, дабы спасти свою честь, которую библейская героиня успешно защитила? Но если там был Давид, победа какого рода имелась в виду?

Портрет или автопортрет?



С тех пор как Микеланджело поместил свой профиль на блюде Юдифи в углу потолка Сикстинской капеллы, у историков появился соблазн во всякой усекновенной голове видеть чей-то портрет – скорее всего, автора картины. Нечто подобное вполне ожидаемо в эпоху, когда явные автопортреты были изрядной редкостью – как ни хотел

бы живописец вступить в диалог с самим собой, кто бы приобрел такую картину с лицом не слишком известного человека? Так что тщеславное желание сохранить свой образ для потомков удовлетворялось путем включения себя в число героев многофигурной сцены – не без риска, впрочем, что потомки могут его там и не угадать. Хотя в создании таких секретов Полишинеля было, пожалуй, игровое начало – отыщите меня, я притворился современником какого-то великого события, мной изображенного (как мы знаем, там же могли появиться и заказчик с семьей, и коллеги живописца).

Споры о том, в образе кого запечатлел себя, к примеру, Грюневальд, хорошо известны. Джорджоне таких загадок, похоже, не загадал. Мы знаем по крайней мере два варианта автопортрета, оставшихся от изначальной версии, где художник запечатлел себя в образе Давида, но почти наверняка так, что ни для кого не было секретом, кто это. Однако, приобретая картину, знатный клиент мог объяснить, что это библейский царь, а вовсе не какой-то современник – за тем и была картина куплена. Был еще «Орфей», утрату которого хочется оплакать столь же искренне, как оплакал герой поглощенную узами подземного царства возлюбленную – даже по гравюре, обычно немилостивой к мастерам живописной манеры, видно, какого ранга было это дивное творение!

Откуда взялось, однако, предположение, что тот же самый человек изобразил себя под ногой Юдифи?<sup>60</sup> Известен почти анекдотический сюжет<sup>61</sup> с появлением у Джорджоне (в позднейших изображениях) бороды, что может быть связано с фамилией Барбарелли (*barba* – борода, *ит.*), (принадлежность к которой художника дискутируется по сей день), а также с мужским портретом анфас работы Л. Лотто (Хэмптон-Корт), который ошибочно посчитали изображением коллеги. Давно уже не верят ни псевдофамилии, ни «бородатому» портрету, а все же в *бородатом* Олоферне хочется увидеть Джорджоне, более брутального, но и более уверенного в себе, нежели Орфей или (юный) Давид.

Кстати, и в изображении головы на картине в палаццо Дория-Памфили тоже находят автопортрет, вероятно, Тициана, коль скоро автором признан он.

<sup>60</sup> См.: Pignatti T. La «Giuditta» diversa di Giorgione // Giorgione (Atti del convegno...). P. 270.

<sup>61</sup> См.: Dal Pozzolo E. M. La barba di Giorgione // Giorgione (Catalogo della mostra). Milano, 2009. P. 207–224.

(Мы, к сожалению, не знаем, как выглядел Тициан в молодости; оба бесспорных автопортрета созданы им спустя много лет, в преклонном возрасте.) Кстати, от правильного определения сюжета картины зависит и то, с кем отождествил себя автор, – с Иоанном или с Олоферном... Или ему было все равно?

Но к чему вообще изображать себя в столь двусмысленной роли? Это уместно лишь если картина предназначается той самой возлюбленной, что играет в ней главную роль, – т. е. пресловутый шкаф должен был украсить ее дом. Почти наверняка предмет этот и для художника, и для его модели оказался бы слишком дорогим, поэтому логичнее предположить, что кто-то более состоятельный и знатный преподнес его в дар своей любовнице, необязательно похожей на Юдифь на картине. Главное, прозрачный смысл послания: вот, что ты делаешь со мной... Конечно, речь в таком случае не могла идти о нормальных матримониальных отношениях. Шкаф предназначался, конечно, любовнице (как и портрет «Лауры» в Вене с приоткрытой грудью). Видно, что изображенному не так и плохо в его униженном положении – кажется, он улыбается.

Главное, персонаж этот не похож на Джорджоне<sup>62</sup> – он старше! И грубее. Одобряющая такую мысль Андерсон умудряется увидеть то же самое лицо (не Джорджоне) в отрубленной голове Голиафа<sup>63</sup> и делает из этого вывод о гомосексуальных отношениях – между кем, однако, и кем? Художник хотел показать, что покорила чье-то сердце, причем того самого человека, что заказал ему шкаф с «Юдифью»? Завязывается настоящая интрига, распутывать которую предоставляю другим. Равно как и выяснять, присутствует ли в творчестве Джорджоне *эта* тема.

<sup>62</sup> См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 200.

<sup>63</sup> *Ibid.* P. 201. Там же о несохранившейся картине с поясным изображением Давида, Саула и Ионафана как истории мужской ревности (*Ibid.* P. 207).

Итак, голову под ногой героини никак нельзя считать доказательством авторства – самым неоспоримым... когда бы верным.



Вновь другие сестры

В Юдифи можно усмотреть скрытое присутствие фигуры из настоящего алтаря, которая почти наверняка была изначально св. Екатериной<sup>64</sup>. И тут самое время вспомнить о Шонгауэре, которому принадлежит графическое изображение, поразительно близкое эрмитажной картине (я уже обращался к нему в связи с готическими складками). Здесь нет поверженного императора, зато на голове самой святой – в каком-то смысле, его корона. Меч же упирается в сломанное колесо. Главное: у нее такое же положение рук (только руки несравнимо тоньше), осо-

<sup>64</sup> В таком контексте упоминается, но, к сожалению, не воспроизводится гравюра, выполненная кем-то из окружения Я. де Барбари, где Юдифь и св. Екатерина поставлены рядом (*Reho I. La temperata fortezza di Giuditta // Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. P. 106*).

бенно пальцев, держащих меч, – почти наверняка автор «Юдифи» эту гравюру знал. Она и подсказала ему обратиться к Давиду Донателло, с помощью которого он придал своей героине большую твердость – ведь изображений женщин с мечом известно не так много<sup>65</sup>.

*Но что за предмет держит героиня Шонгауэра левой рукой?*

Юсти находит связь эрмитажной картины с традицией изображения мучеников не только с инструментами их страстей, но и с отсеченными частями тела: Лючия и глаза, Агата и груди, так же точно Юдифь и голова, правда, поверженного врага<sup>66</sup>... Ну что ж, в этой пассивности отличие героинь Нового Завета от Ветхого, ведь даже в канонической его части присутствует смелая Иаиль (не слишком популярная среди художников ввиду, вероятно, неэстетичности ее деяния); христианские женщины-святые только страдают, если не считать Жанны Д'Арк, изображать которую живописцы станут гораздо позже.

Понятно, отчего Юдифь будет привлекать внимание борцов за женские права – она пример героического сопротивления, оказанного не без помощи естественных чар и хитрости. И жупел для угнетателей, чтобы помнили, что может случиться. В то же время она мстит за тех женщин, что предпочли пассивно страдать под гнетом мужской цивилизации...

И все же:

<...> Man möchte ihr das unglaubliche Schwert aus der Hand nehmen und ihr dafür die Märtyrerpalme, die jene Barbara ihrerseits mehr wie ein Schwert oder Szep-ter vor der Brust hält, hineintun<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Иногда с мечом как атрибутом мученичества изображают и св. Юстину, но в ее случае меч пронзает грудь.

<sup>66</sup> См.: *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 1. S. 30.

<sup>67</sup> *Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2237.*

Такую ветвь держит героиня еще одной фрески (аллегория мира?), приписываемой Джорджоне, именно ветвью своей побеждающая врага<sup>68</sup>. Но зачем отбирать оружие? Превратившись в св. Екатерину, героиня наша вполне может быть изображена с мечом, который та ни против кого не применяла...

The head and sword proclaim her story, they are symbols of her mission, else she had been taken for an embodiment of feminine modesty and gentle submissiveness<sup>69</sup>.

### Юстиция и другие

А что же фреска Тициана?<sup>70</sup> Героиня ее, конечно, не могла быть Саломеей, иначе где же здесь *правосудие*? Но если это Юдифь, и только, что за мужчина в доспехах приносит ей, судя по всему, уже отрубленную голову? (И к чему замахиваться на нее мечом?)

По случайности, итальянское произношение имени Юдифь созвучно слову «правосудие». Оттого и высказано предположение<sup>71</sup>, что глаза эрмитажной Юдифи опущены не случайно<sup>72</sup> – не то, чтобы она смотрит на свою поверженную жертву. В том, что мы не можем встретить ее взгляд, содержится намек на закрытые повязкой глаза аллегорического изображения Юстиции<sup>73</sup>. Ей и меч к лицу, весы же

<sup>68</sup> См.: *Wind E.* Giorgione's Tempesta. P. 13. Женщина с обнаженными ногами, известная по гравюре XVII в. (у Дзанетти ее нет), восседает на поверженном воине (Венера и Марс?) и держит ветвь в руке.

<sup>69</sup> *Cook H.* Giorgione. P. 38.

<sup>70</sup> См.: *Venturi L.* Giorgione e il giorgionismo. P. 144.

<sup>71</sup> См.: *Wind E.* Giorgione's Tempesta. P. 12.

<sup>72</sup> Долу обращен и взор Мадонны Кастельфранко (ср.: *Ferriguto A.* Attraverso i «misteri» di Giorgione. P. 272).

<sup>73</sup> См.: *Steinböck W.* Giorgiones «Judith» in Leningrad // *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz.* S. 55 f. Ср.: *Romano S.* Giuditta e il Fondaco dei Tedeschi // *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500.* P. 113–125.

далеко не всегда в руке. А голова? Ближайший аналог находят на фреске XIV в. А. Лоренцетти, представляющей аллегорию хорошего правления из Палаццо Публико в Сиене<sup>74</sup> (есть и другие аналоги) – там Правосудие тоже сидит, держа на коленях отрубленную голову. Какое же правосудие без казней?

Отметим и другие параллели. С Девой Марией Юдифь сближает не только известная экзегеза, но и образ райского сада, куда по воле художника явилась героиня Ветхого Завета. Ограда, похожая на ту, что за ее спиной, встречается во многих северных гравюрах с Мадонной, сидящей на земле. Существует также немало изображений торжества Марии над врагом рода человеческого, которого она (и не только она) попирает ногой<sup>75</sup>. С другой стороны, аналогичный мотив присутствует в образе Афродиты небесной (вот она, стоящая Венера! – Джорджоне уложил и усыпил ее), только вместо отрубленной головы – черепаха. Обнаженность Юдифи (частичая) тоже допускает такую параллель (но не обязательно намек на предстоящее омовение, иначе, полагаю, художник все-таки яснее позволил бы нам почувствовать близость воды<sup>76</sup>, кстати, более чем уместной в райском саду). Все эти значения можно свести в таблицу<sup>77</sup>:

<sup>74</sup> См.: *Wind E.* Giorgione's Tempesta. P. 13.

<sup>75</sup> См.: *Steinböck W.* Giorgiones «Judith» in Leningrad // *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz.* S. 53.

<sup>76</sup> Ср. курьезное наблюдение: у Джорджоне всюду вода (*Bun-ner B. P.* Итальянский ренессанс. Т. 2. С. 169).

<sup>77</sup> См.: *Lauber R.* La vendita sconvolsi il mondo // *Venezialtrove.* P. 129. (Церковь торжествующая, Дева Мария, Правосудие, Целомудрие, Венеция и т. д.) Ср. перечень христианских добродетелей, отождествляемых с Юдифью: *Reho I.* La temperata fortezza di Giuditta // *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500.* P. 104–106.

<i>значение</i>	<i>атрибут</i>	<i>причина</i>
Юдифь	голова (Олоферна), праздничные одежды, ~меч	—
Дева Мария	ограда (райского) сада, попирание врага	сопоставление Ветхого и Нового Завета
Св. Екатерина	меч (голова поверженного императора)	~то же
Юстиция (аллегория)	то же, опущенные (закрытые) глаза	случайное совпадение с именем библейской героини
Афродита небесная	обнаженная нога, поставленная на... (черепашу)	увлечение античностью
Некая куртизанка	то же, голова (влюбленного заказчика?)	любовное унижение

### Переводы цитат

С. 220. От Юдифи у нее лишь имя.

С. 221. Вот и безупречно классический, и безупречно еврейский образ.

С. 222. Картина эта в своей трактовке совершенно отличается от всех иных изображений Юдифи.

С. 227. Представление скорее фигуры, нежели драмы.

С. 227. Если Микеланджело оживляет для нас легенду, Джорджоне, кажется, передает суть события.

С. 229. В обличье не торжествующей убийцы, но милосердной сестры, святой мученицы несет она голову Иоанна. Да, когда б не знали мы легенду о Саломее, можно было бы поверить, что это изображение святой, атрибутом которой является отрубленная мужская голова.

С. 231. Представленная в поясном изображении Саломея несет голову Крестителя. Склонив голову, она оказывается во власти размышлений; размышления эти не конкретизируются и не разъясняются нам: всего лишь лицо, трону-

тое меланхолией. Исключительная чувственность Юдифи Джорджоне здесь упрощается, становясь немного более абстрактной. Тождество душевного состояния в двух сюжетах – причина постоянства романтического мотива.

С. 231. Ибо эта Саломея не смотрит на усекновенную голову Крестителя на своем блюде – голова в решительном повороте обращена к служанке в левом углу картины, во взгляде и выражении лица которой сдержанный немой вопрос, вопрос, на который Саломея может ответить лишь глубоко задумчивым взглядом. И в этой молчаливой игре вопроса и безответности – сама суть настроения картины.

С. 232. Он учит нас, что не только мастера дизенью и светотени (Дюрер, Леонардо), но и колористы на заре чинквеченто создавали полотна концептуального характера, глубокие и настолько тонкие, что на протяжении веков они казались загадками.

С. 232. Подобное загадочное очарование, что свойственно другим великим произведениям Джорджоне, лежит и на ней.

С. 232. Сердцем принимаешь поэзию этого произведения, тогда как рассудок отвергает его абсурдность.

С. 233. Любая подлинно оригинальная интерпретация лучше, чем отсутствие какой-либо интерпретации.

С. 234. Но здесь следовало бы задаться вопросом, а в самом ли деле тематика Джорджоне окутана какими-то скрытыми значениями, или же имеет место скорее накипь, порожденная известной современной гиперкритикой?

С. 234–235. Кто не чувствует слитного звучания такого единства, кому нужны слова там, где потребно лишь умение видеть, тот должен довольствоваться разгадыванием аллегорических загадок из более поздних эпох, не низводя волшебное искусство Джорджоне до уровня простой иллюстрации.

С. 234. Интерпретация, предложенная мной, всего лишь эстетическая и психологическая. Я не собираюсь, конечно же, отгадывать, какой на самом деле сюжет изобразил Джорджоне.

С. 235. Отсюда затруднение, испытываемое всезнающими критиками, когда они селятся понять, что хотел сказать ху-

дожник, потому что наверняка он часто не хотел сказать ничего, выражая линиями и цветом свои неопределенно-поэтические размышления.

С. 235. Эти работы лишены какого-то определенного сюжета, так как Джорджоне писал их для частных лиц, юных венецианских аристократов, любителей хорошей живописи, безразличных к тому, что изображено. Сюжеты служили ему предлогом, чтобы отпустить на свободу свое воображение.

С. 235. Если в «Детстве Париса» Микиель увидел прежде всего «пейзаж с грозой», значит, он смог уловить существенный элемент зрелой джорджониевской живописи: глубокое безразличие художника к нарративной составляющей, принесенной в жертву созданию среды и атмосферы. Не бухгалтерское алиби, скрывающее от реальности, но жадное стремление к глубине и пониманию. Отсюда, возможно, отсутствие легко узнаваемой театральности в живописи Джорджоне, почти что отрицание им драматического действия.

С. 236. Чтобы выявить уровни реальности в феноменальной данности картины, методическое преимущество дает одновременное видение в произведении вариантов и сюжета, и не-сюжета.

С. 240. Полнофигурность изображения, как и сам его формат, все еще напоминающий створку алтаря.

С. 240. Здесь имеет место типичный для того времени вариант изображения библейских героев – форма алтаря, что каждодневно и повсеместно была перед глазами всех и каждого: спокойное предстояние во вневременном преображении; отнюдь не кровавая история – предмет изображения в картине, но красота героини; надписи сообщали зрителю ее имя, как в готике служивший украшением свиток с текстом.

С. 241. «Юдифь» не имеет никакого отношения к алтарю.

С. 247. Можно отнять у нее неправдоподобный меч, взамен вручив пальмовую ветвь мученицы, к примеру, св. Варвары, которая держит этот атрибут, как меч или скипетр, на груди.

С. 248. Голова и меч указывают на сюжет, они – символы ее миссии, иначе героиню можно было бы посчитать воплощением женской скромности и мягкой покорности.

## Глава VII

### Другие образы Юдифи

Как уже отмечалось, эрмитажная картина – не единственная в *кругу* Джорджоне, где изображена библейская героиня. Помимо фрески Тициана (которую невозможно исключить из рассмотрения, ведь один из ее смысловых слоев – Юдифь с головой Олоферна) нужно назвать несохранившуюся поясную картину самого Джорджоне, ее копию, приписываемую Катене, и, наконец, открытую сравнительно недавно фреску в Монтаньяне. Все они, так или иначе, соотносимы с эрмитажной работой. Такое сравнение, в основном критическое, дает возможность ощутить еще острее, чего не хватает картине в Эрмитаже. А ведь все это время я пытаюсь приблизиться к самой сложной теме – *настроению* в «Юдифи», каковое можно, как мне кажется, раскрыть, сравнив ее с близкими по времени и месту работами.

Так как о фреске Тициана сказано достаточно, обратимся к двум похожим изображениям Юдифи, сидящей за столом с мечом в руке (не поднятом, как у Кранаха, – видна лишь рукоять); перед ними – насколько их своим присутствием не смущающая отрубленная голова. Вновь чей-то портрет? Оставляю сей вопрос без ответа.

Никто не скажет, что «Юдифь», которая и поныне украшает венецианский дворец, и та, что была когда-то в коллекции эрцгерцога Леопольда и в таком качестве попала в первый в мире иллюстрированный живописный каталог, изданный Д. Теньерсом мл.<sup>1</sup>, – одна и та же картина<sup>2</sup>. Различия не спишешь только на недостатки графической репродукции. В ориги-

<sup>1</sup> *Teniers D., Austriaco I. Theatrum pictorium...* Bruxellæ, 1660. Pl. 19.

<sup>2</sup> См.: *Robertson G. Vincenzo Catena. P. 67. (#47 каталога).*

нале (полагаю его таковым) обнажено плечо героини, за окном небо в несколько ином состоянии... Но, главное, голова героини представлена иначе, и тут имеет место поистине замечательный нюанс!

Легкий наклон головы Юдифи в Венеции поразительным образом все меняет. От немного наивной прямолинейности художник переходит к тончайшему намеку. Его героиня словно бы заговаривает с нами, словно от прежней своей роли она немного устала, даже хотела бы уйти... Что она пытается сказать, мы, увы, не слышим. Наверное, говорит она так тихо, полагая, что главное понятно и без слов. На редкость изысканный образ, к тому же, как кажется, более совершенный с точки зрения физической красоты сравнительно с другой версией. Хочется верить, что писана она с живой модели.

Вот только кем? Я уже касался проблемы атрибуции этой «Юдифи»; можно еще добавить, что оригинальный во всем Чмелич без каких-то объяснений приводит ее в качестве работы Д. Манчини<sup>3</sup>. И при всей произвольности такой атрибуции, хочется отметить, что, судя по великолепному портрету неизвестного в Эрмитаже<sup>4</sup>, скорей уж этот художник мог оказаться способен на такое чудо, нежели Катена, каким мы его знаем по остальным работам. Но я допускаю, что истинным автором мог быть и кто-то другой, несравненно более талантливый... Даже не Себастьяно, которому следовало, пожалуй, ограничиться Саломеей – она у него неплохо получилась<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Указывает со знаком вопроса (*Tschmelitsch G. Zorzo gen. Giorgione. Abb. 26*). В тексте упоминается общепринятое авторство Катены – без какой-либо критической оценки (*Ibid. S. 113–114*); в перечне картин Джорджоне в конце (*Ibid. S. 450*) эта работа указана как копия *неизвестного* художника с работы мастера. Полная неразбериха!

<sup>4</sup> Приписываемому теперь, впрочем, Д. Каприоло.

<sup>5</sup> См.: *Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. P. 156–157*. Автор сравнивает головы Иоанна Крестителя Себастьяно и Олоферна в Эрмитаже.

Но тогда кто? Почту за лучшее оставить вопрос без ответа. Ясно одно: автором картины в палаццо Кверини Стампалья не мог быть малоталантливый, в целом малоинтересный художник, такой как В. Катена, хотя отчего-то названный коллегой Джорджоне. В противном случае, следовало бы переписать всю историю венецианского искусства, обнаружив в столь незначительном даровании способность не то, что пойти за Джорджоне, но и превзойти его. И я, конечно, не согласен с точкой зрения (приведенной ранее), будто бы эрмитажную «Юдифь» от картины в Венеции отделяет пропасть. Или нет... Согласен. Только вот пропасть в каком смысле?

Не меньшим чудом представляется фреска в соборе маленького городка на юге Венето, одном из нескольких, где уцелели средневековые укрепления. Монтаньяна хранит редкий живописный шедевр, в котором можно усмотреть собственноручное творение мастера из другого укрепленного города республики, Кастельфранко.

Можно подумать, что местные патриоты-краеведы изобрели малоубедительную легенду, будто уничтоженное влажным соленым воздухом в Серениссиме доступно для осмотра в столь явной глуши<sup>6</sup> (хотя почему глуши? – город украшает одна из подлинных вил Палладио<sup>7</sup>; отчего не мог очутиться тут чуть раньше и другой венецианский гений?).

<sup>6</sup> См.: *Dal Pozzolo E. M. Giorgione a Montagnana // Critica d'Arte. LVI. N. 8. P. 23–42.*

<sup>7</sup> Из Монтаньяны был родом зодчий Альвизе Ламберти (видимо, участвовавший в строительстве городского собора), которого отождествляют с Алевизом Новым, автором Архангельского и Высоко-Петровского храмов в Москве, памятников для русского зодчества поистине краеугольных! См.: *Подъяпольский С. С. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975. С. 275–278.*

Но не только исключительные художественные достоинства произведения заставляют принять эту – на первый взгляд – не выдерживающую критики атрибуцию<sup>8</sup>. Есть факты, и для многих они гораздо убедительней доводов стилистического порядка. Единственный всеми признанный рисунок Джорджоне<sup>9</sup> (неясного содержания) определенно демонстрирует вид крепостной стены в Монтаньяне, которую невозможно было бы изобразить иначе, как опираясь на собственный опыт. Итак, Джорджоне был здесь! И не себя ли самого – странствующего подмастерья<sup>10</sup> – изобразил он на переднем плане? (Прежде полагали, что это Кастельфранко, но судьбе было угодно, чтобы соответствующий вид сохранился неизменным и пять столетий спустя был идентифицирован историками<sup>11</sup>...)

С какой же иной целью мог посетить молодой художник столь не близко по отношению к его родным краям расположенный городок, как если не для выполнения своей профессиональной обязанности? Алтарь для Кастельфранко он мог написать, и не покидая Венеции, фреску можно было исполнить только на месте.

<sup>8</sup> См.: *Dal Pozzolo E. M.* Giorgione a Montagnana // *Critica d'arte*. 6. Ser. 56. 1991. #8. P. 23–42; *Parolo L.* Per una proposta di attribuzione al Giorgione del Davide e della Giuditta affrescati nel Duomo di S. Maria Assunta di Montagnana / *Centro di Studi sui Castelli. Quaderno 12.* Montagnana, 1996; *Giorgione a Montagnana (Atti del convegno di studi) / Studi montagnanesi*. 1. Padova, 2004. Cp.: *Anderson J.* Giorgione. P. 333.

<sup>9</sup> См.: *Meijer B.* Due proposte iconografiche per il «Pastorello» di Rotterdam // *Giorgione (Atti del convegno...)*. P. 53–56.

<sup>10</sup> Cp.: *Worringer W.* Venetianische Malerei // *CD. Konvolut* 26.2216.

<sup>11</sup> См.: *Centro Studi castelli.* Castel S. Zeno di Montagnana in un disegno attribuito a Giorgione // *Antichità viva.* Anno XVII. №. 4–5. 1978 (Omaggio a Giorgione). P. 40–52.



Настоящая Юдифь

Итак, в соборе города (его, по счастью, никому не пришло в голову перестроить, да ведь жизнь внутри этих стен, действительно, примерно на том времени и остановилась...), на западной стене, над северным и южным входом помещены фрески с изображением ветхозаветных героев, которые только и были возможны здесь, вдали от алтаря. Юдифь справа, если встать спиной к алтарной части, по другую сторону от центральной оси – Давид. Он писан довольно грубо, почему можно предположить здесь чью-то постороннюю руку. Впрочем, очевидно, что в том и другом случае имело место не одно вмешательство, включая весьма вольную реставрацию 1930-х гг. Обе двери были когда-то увеличены, отчего не вполне понятно, где заканчивались изображения прежде – их нижняя часть давно утрачена. Я даже готов предположить, что полупризрачная голова Олоферна (слишком старого в этой версии) положена на особый постамент сравнительно недавно, но это не означает, что прежде она лежала на земле, тем более под ногами героини.

Нет смысла даже пытаться предположить, как завершались внизу оба этих произведения. Но оче-

видно, что Давид всегда держал голову Голиафа в высоко поднятой руке, и что было под его ногами, в данном случае, неважно. Нас интересует только фреска справа.

Как несложно заметить, она не лишена некоторого сходства с эрмитажной картиной. Возможно, это сходство обманчиво... Мое самое общее впечатление можно выразить, прибегнув к такому, *абсолютно невозможному* допущению. Когда б мы знали, что Джорджоне в начале своего пути изобразил Юдифь (и было бы у нас ее примерное описание), можно было бы воскликнуть: вот же она – отнюдь не та, другая, хотя бы и всем известная! Но не только мы такими сведениями не располагаем, но и никто никогда не спутал бы станковую картину с фреской, так что это предположение не следует рассматривать всерьез. Мне оно нужно лишь для задачи изумления, порожденного личной встречей с поистине *неведомым шедевром*.

Все-таки в чем его сходство с эрмитажной картиной?

Прежде всего, Юдифь здесь также позирует, уже совершив свой подвиг. Она стоит и (не слишком твердо) держит меч в правой руке, а подле нее аналогичная стена (отсеченная голова положена на постамент почти как в упоминавшейся версии Блотелинга), за спиной дерево (но и более высокая стена, словно заменяющая собой могучий ствол), вдали город, причем художник прибегает к такому же низкому положению горизонта. Все эти детали встречаются в подобных изображениях настолько редко (мне, по крайней мере, другие примеры неизвестны), что неслучайность сходства было бы сложно отрицать.

Тем не менее детали эти не слишком существенны, тогда как различия представляются чем-то гораздо более важным. Они отличают эту фреску не только от «Юдифи», но и вообще от всех произ-

ведений эпохи кватроченто. В них кроются важнейшие новации Джорджоне, то, благодаря чему он в историю искусства и вошел. Проще говоря, перед нами, безусловно, живописное произведение – в противоположность *линейной* картине в Эрмитаже.

В одежде героини ничто и отдаленно не напоминает готические складки, более того, тяжелый темно-красный плащ накинут таким образом, что скрадывает, а не подчеркивает линию плеч. Потому нет в картине эффектного силуэта – подобно многим другим фигурам, созданным Джорджоне (и его последователями), Юдифь расположена так, что на фоне неба ее очертания никоим образом не вырисовываются. Стена и дерево делают появление здесь какой-либо линейной определенности еще менее вероятным. Силуэт Юдифи неинтересный, можно даже сказать, невыразительный<sup>12</sup>!

Но так и должно быть, дабы ничто не отвлекало от тех свойств изображения, что лежат в иной плоскости. Это, конечно, не только живописная свобода, обычная для фресок в сравнении со станковыми произведениями. Однако что в этой фреске подлинного, а что добавлено в XX в. и потому столь подозрительно *импрессионистично*? Цветовой строй все-таки очень близок лучшим достижениям венецианского колоризма той эпохи – вот оно, единение красного и зеленого, о котором писал Хетцер! Цвет платья Юдифи чудесным образом взаимодействует с зеленью вокруг и вдали, тогда как плащ создает мощный контраст. Но зеленое не конфликтует и с синим на горизонте. Вернее сказать, одно плавно

<sup>12</sup> Тем не менее «Юдифь» немного напоминает помещенную на нейтральном светлом фоне «Марию Магдалину» из частного собрания в Милане (см.: Giorgione e i giorgioneschi. P. 14. #7), сдержанная немногословность которой также весьма красноречива. Полагаю, ее можно смело приписать кругу Джорджоне, хотя бы исходя из сходства плавной линии головы с «Читающей Мадонной» из Оксфорда.

переходит в другое, отчего во фреске чувствуется присутствие особого сине-зеленого оттенка, который встречается еще в интерьере Скуолы дель Санто в Падуе, где Тициан работал вскоре после смерти Джорджоне<sup>13</sup>.

Для уроженца Кадоре то был последний опыт обращения к монументальной живописи. Этот же опыт – единственный сохранившийся пример фресок, созданных в *кругу* Джорджоне, если не знать ничего о Монтаньяне. До того Тициан, как известно, участвовал в оформлении Немецкого подворья. Что же до Джорджоне, то он, напротив, плодотворно работал в жанре монументальной живописи, украсив многочисленные палаццо, вероятно, не в одной лишь Венеции своими работами.

Все они не сохранились, и, возможно, Тициан, наблюдая стремительное разрушение незадолго перед тем явленных миру работ (для Венето столь же нехарактерных до Джорджоне, как и после него), укрепился в нежелании писать фрески. Но в Падуе он мог последовать примеру старшего товарища, ибо к этому располагало сходство ситуаций – тоже интерьер, тоже не в Венеции, тоже на грани церковного и светского (скуола в одном случае и стена храма, противоположная алтарю, – в другом). Возможно, Вечеллио знал нечто о фреске в Монтаньяне (или даже посетил этот город, расположенный недалеко от Падуи), либо ему были известны какие-то другие интерьерные росписи Джорджоне (скажем, капеллы Костанцо в Кастельфранко, фрески которой, правда, приписали Джорджоне лишь в XVII в.; столетие же спустя они исчезли вместе с самой капеллой).

Наверное, некоторое смещение в сторону холодной части цветового спектра в представлении обоих

<sup>13</sup> Местная легенда отождествляет фигуру лежащего на земле юноши, которого исцелил св. Антоний, с Джорджоне, недавнюю кончину которого якобы изобразил (и оплакал) Тициан.

художников соответствовало прохладе интерьеров, тогда как фрески на фасаде естественно предполагали красно-желтые пламенеющие оттенки, о которых сохранилось много свидетельств<sup>14</sup>, включая фрагменты самих этих работ. Чем можно объяснить и отсутствие желтого в «Юдифи» – для этого цвета здесь просто нет места. Напротив, желтые доспехи Давида на соседней фреске – самая неудачная деталь (наряду с лицом героя), – свидетельство в пользу вмешательства помощников или реставраторов. Наконец, инкарнат во фреске с «Юдифью» превосходно сочетается с красным цветом плаща, становясь его изысканной вариацией. По другую сторону от этого цвета можно расположить буро-коричневые оттенки стены.

Кажется, кто бы ни был автором этой фрески, он мог знать эрмитажную картину и представил зрителю ее более совершенный, более близкий Высокому Возрождению и венецианской школе, страшно сказать, более *джорджониевский* вариант!

#### Снова о настроении

Но есть в этой работе еще одно замечательное свойство. Я не сказал почти ничего об отсутствии его в эрмитажной картине – мне проще сформулировать труднейшую для понимания составляющую манеры Джорджоне через обращение к тому произведению, в котором присутствие такого свойства слишком заметно. И вот о чем должна пойти речь.

В то время как одной своей рукой Юдифь придерживает меч<sup>15</sup>, другая поднесена к груди. Вроде

<sup>14</sup> См.: *Nova A. Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi // Giorgione entmythisiert. P. 71–104.*

<sup>15</sup> Ср.: «<...> Es ist wieder kein kräftiges Zupacken, kaum das notwendigste Umgreifen, damit es (меч – *I. C.*) nicht hin falle» (об эрмитажной картине). (*Gronau G. Kritische Studien zu Giorgione // Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 425.*)

бы героиня поправляет плащ, даже словно закутывается в него... Но этого мало, жест ее левой лани необычайно выразителен.

<...> Liegt die Hand auf der Brust, jene Bewegung des Betreuens, die im Süden den Frauen geläufig ist<sup>16</sup>.

Сказано о хранящемся в Лувре (и давно уже признанном работой Себастьяно) «Святом семействе со св. Себастьяном» – женская фигура посередине демонстрирует похожий жест, известный и по другим работам Джорджоне (или его круга). Помимо матери в большом «Суде Соломона» (тоже, напомним, знатоками переданном Себастьяно) и старухи в «Col tempo», которая, впрочем, скорее указывает на свиток с надписью, нежели просто прикладывает руку к груди, подобным образом изображены и некоторые мужские фигуры. Скажем, так называемый «Брокардо» в Будапеште, «Шотландский стрелок» в Эдинбурге, «Певец» в галерее Боргезе (все полуфигурные) и, конечно же, св. Франциск из алтаря Кастельфранко. Позднее у Тициана с таким жестом будет изображена Дева Мария в сцене Благовещения алтаря Аверольди в Брешии (церковь св. Назаро и Челсо).

Сравнение св. Франциска с аналогичной фигурой в алтаре Сан-Джоббе Дж. Беллини (Академия, Венеция), которого часто сопоставляют с работой Джорджоне, весьма поучительно. Хотя одна фигура и кажется зеркальным повторением другой, в то время как герой старшего мастера привычным жестом демонстрирует зрителю стигматы, у Джорджоне Франциск никаких ран не обнажает<sup>17</sup>, в его

<sup>16</sup> *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 1. S. 254.

<sup>17</sup> Правильнее сказать, Франциск не демонстрирует стигматы на груди; другие кровоподтеки (на руках и ногах) видны достаточно хорошо.



одежде нет специальной прорехи и руку он подносит к груди просто так<sup>18</sup>...

Или не просто так! В его жестах очевидное обращение к зрителю, тот самый вопрошающий мотив, о котором рассуждал Воррингер. Дело в том, что скрывая раны святого, Джорджоне делает такой *вопрос* менее понятным, более двусмысленным, но столь характерным

для картин мастера – особенно для портретов. У той же «Матери Джорджоне» нечто – то ли вопрос, то ли высказывание, приведенные на ленточке, которую она держит в руке, – но комментарий сей лишь затемняет смысл изображения, подобно столь многим надписям в классических картинах (*et in arcadia ego, melencolia I* и т. п.). Слишком ощутима здесь какая-то щемящая недоговоренность...

А в жесте Юдифи из Монтаньяны есть даже нечто исповедальное. Кажется, в ее лице страдание – сродни тому, что изобразил Джорджоне в двух автопортретах. Иное дело, эрмитажная «Юдифь». Движение левой руки какое-то вялое и неуверенное<sup>19</sup> – совсем не такое, как у подбоченившегося (очень гордого собой) Давида Донателло! Она опирается на стену, придерживая пояс... Зачем? Замысловатый узел,

<sup>18</sup> Кроу и Кавальказелле не правы, утверждая обратное. (См. Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy. P. 132.)

<sup>19</sup> Жест прощительный для позднеготической графики Шонгауэра, откуда был механически в эрмитажную картину перенесен.

наверное, необходим по сюжету; он – свидетельство ее целомудрия, но то, сколь нерешительно она его касается, свидетельствует о банальном непонимании живописцем, куда девать левую руку героини<sup>20</sup>. Такой неуверенности жеста мы в других работах Джорджоне не обнаружим. Неопределенность, недоговоренность, о которых я говорил не раз, – явления совершенно иного порядка, когда художник знает нечто, но не желает сообщить нам свое знание, предпочитая о чем-то промолчать. Жест левой руки в эрмитажной картине – свидетельство *искренного* незнания, что еще сказать в этой части картины.

Задумчивость, медлительность, даже рассеянность эрмитажной Юдифи – как часто эти свойства упоминались в сугубо комплиментарном ключе! В них упорно не видели недостатка – отсутствия четкого замысла. В картине не только ничего не происходит, ее отличают путанность и непоследовательность повествования, при внешней эффектности. Но это столь характерно для красиво поставленных фигур эпохи кватроченто (Боттичелли!), которым почти всегда свойствен сходный набор впечатляющих деталей при слабости целого.

Жест Юдифи на фреске в Монтаньяне, напротив, необычайно выразителен. Ее неравномерно разведенные пальцы, напоминающие то, как будет изображать руки своих героинь Тициан (скажем, кающейся Марии Магдалины во всех трех ее вариантах – Питти, Каподимонте и ГЭ), свидетельствуют о редком эмоциональном напряжении. Юдифь придерживает тяжелый плащ и словно сдерживает

<sup>20</sup> За пояс держится средний из трех философов, которому не досталось никакого атрибута, вот и он не знает, какой смысл сообщить положению рук. И все-таки жест его не столь неуклюж, напротив, удачно контрастирует и с серьезностью послания старика, и с погруженностью в свои наблюдения молодого философа. Жест этот уверенней – стоит обратить внимание, скажем, на решительное движение большого пальца, *цепляющегося* за пояс.

биение своего сердца. Лицо Юдифи преисполнено скорби (она немного похожа на встревоженную женщину в «Грозе»). Здесь уже нет двусмысленности. Мы понимаем, что Юдифь сожалеет о содеянном. Вернее, переживает трагизм обстоятельств, что сделали ее убийцей, хотя бы и самой светлой цели ради. Она приняла слишком тяжкий груз на себя и сознает это теперь; когда уже все свершилось, чувствует себя потерянной и одинокой... Кто еще изобразил такую Юдифь? И насколько же это сомнение сложнее той спокойной решимости, что характерна для столь многих вариантов ее образа! Особенно картины в ГЭ.

*Решительность и безразличие* – вот настроения, царящие в эрмитажной картине.

<...> Die Gleichgültigkeit aller Handelnden gegen den Vorgang, der sich ereignet, eine Teilnahmslosigkeit <...><sup>21</sup>

Они более всего приличествуют (потенциальным или реальным) палачам, натурам грубым и плоским.

<...> Nur ein reiner fester Willen, mit welchem sie ihrem Volke Rettung gebracht hat <...><sup>22</sup>

<...> Dominant is the simple dignity of her face <...><sup>23</sup>

<...> a tender and regretful interest <...><sup>24</sup>

<...> Visage calme, rêveur et presque doux, reflète, sans trace d'orgueil, la satisfaction d'avoir rempli un devoir<sup>25</sup>.

<...> Une de ces créatures qui ne sont point créées pour exécuter de sinistres besognes, mais qui les accomplissent en toute innocence quand la fatalité les y contraint, ou que leur instinct les y pousse impérieusement<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> *Boehn M., v. Giorgione und Palma Vecchio. S. 65.*

<sup>22</sup> *Hand F. Kunst und Alterthum in St. Petersburg. S. 108.*

<sup>23</sup> *Davidson Reid J. The True Judith // Art Journal. P. 380.*

<sup>24</sup> *Phillips C. The Picture Gallery of the Hermitage // The North American Review. P. 467.*

<sup>25</sup> *Dreyfous G. Giorgione. P. 57.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<...> Sembra contemplare assorta la propria bellezza, la propria eleganza<sup>27</sup>.

Никто еще не адресовал столь вдохновенных поэм фреске из Монтаньяны! Десятилетиями это яркое высказывание мастера по столь интересующему нас вопросу пребывало втуне – все знали другую Юдифь Джорджоне, эта же – несравнимо более совершенная – оставалась потерянной для истории искусств.

Только узнав фреску из Монтаньяны, можно в полной мере ощутить цинично бессмысленное настроение знаменитого полотна<sup>28</sup>, в котором некая куртизанка то ли буквально помыкает своим богатым покровителем, то ли притворяется аллегорией Правосудия или христианской мученицей. В ней все – эффектная поза, демонстрация линии бедра, роскошной одежды, даже экзотических трав в саду. Поверхностно-привлекательные детали – против пронзительной эмоции, что господствует во фреске и служит ей превосходным объединяющим началом, вкупе со столь мощным цветовым и сдержанным линейным решением.

Яркими деталями можно бесконечно восхищаться, но насколько же убедительнее целое! И оно в той интерпретации темы Юдифи, что отнюдь не в нашем музее, но в далеком итальянском городке, в старинном соборе, на его западной стене, над входом в северный неф.

<sup>27</sup> Venturi A. Storia dell'arte italiana. P. 13.

<sup>28</sup> «Poetisch aber ist dies Bild nicht». (*Hand F. Kunst und Alterthum in St. Petersburg. S. 109.*) Еще отчетливей сомнение (не расширяемое, однако, никоим образом на авторство!) выразил Фосси: «<...> Il solo quadro di Giorgione dove forse passa un lieve sorriso *d'ironia*, un impalpabile accenno polemico alla lotta e al trionfo del mondo sulla pesante tradizione biblica carica di violenze e di sangue. Qui come non mai, il Giorgione rompe diritto alla sua visione poetica<...>» (*Fossi P. Di Giorgione e della critica d'arte. P. 42. Курсив мой.*)

## Переводы цитат

С. 261. Это опять же не мощная хватка, едва ли даже захват, необходимый, чтобы не выронить его.

С. 262. Прикладывает руку к груди с тем озабоченным жестом, который так привычен для женщин юга.

С. 265. Безразличие всех участников к происходящему, некое равнодушие.

С. 265. Лишь твердая воля, с которой та принесла спасение своему народу.

С. 265. В ее лице господствует простое чувство достоинства.

С. 265. Нежный, полный сожаления интерес.

С. 265. Выражение ее лица, спокойное, задумчивое и почти что кроткое, обнаруживает, без намека на гордыню, удовлетворение от исполненного долга.

С. 265. Одно из тех существ, что не созданы совершать мрачные деяния, но исполняют их со всей своей невинностью, когда их принуждает к тому неизбежность или же властно подталкивает инстинкт.

С. 266. Кажется, сосредоточенно переживает свою красоту и элегантность.

С. 266. Но поэтичной эту картину не назовешь.

С. 266. Единственное произведение Джорджоне, в которое, быть может, проникает легкая ироничная улыбка, едва уловимый полемический намек на борьбу мира с давящей библейской традицией, полной насилия и крови, и триумф над ней. Здесь, как более нигде, Джорджоне отказывается от своего права на поэтическое видение.

## Заключение

Наследие любого крупного мастера представляется неким величественным зданием, причудливые формы которого трансформируются по воле тех, кто предлагает время от времени новые атрибуты как достройки или же снос лишних частей, но зиждутся эти формы на более или менее надежном основании – безусловно признанных творениях. Именно на такой основе формируются представления об авторской манере, этими работами исследователи занимаются в первую очередь, не испытывая постоянного беспокойства, вдруг это *не тот* автор.

Фундаменты наших знаний о Джорджоне на редкость зыбки – ученые непривычны к таким аномалиям. Как уже говорилось, лишь смутные очертания обнаженной фигуры, украшавшей фасад Немецкого подворья, – все, что можно этому мастеру безоговорочно приписать. На столь непрочном фундаменте трудно возвести сколько-нибудь солидную постройку – коль скоро в любой момент из этого фундамента могут быть изъяты поистине краеугольные камни.

Так, кажется, навсегда (по крайней мере надолго) отнят у Джорджоне большой «Суд Соломона», и если эта составляющая его наследия, предполагающая монументальные, архитектурные, богатые напряженными страстями полотна, утрачена, художник оказывается возвращен исследователями в круг мастеров пейзажей с загадочными фигурками.

Отнять, как это предложено недавно (правда, никем пока не воспринято всерьез), «Мадонну Кастельфранко» означает поставить под сомнение способность Джорджоне создавать композиционно совершенные и величественные, архитектурные (хотя и не без пейзажных далей) произведения, принимая унаследованные от кватроченто схемы лишь с тем, чтобы радикально их пересмотреть.

Отказать Джорджоне в авторстве «Венеры»? Тогда один из самых поэтичных женских образов<sup>1</sup>, известных мировой культуре, дополнивший греческую пластику особенным переживанием человеческого существа, порожденным эпохой кватроченто<sup>2</sup>, – перестанет быть открытием нашего художника.

Произведения эти, конечно, никуда не исчезнут – из своего времени их не перенесут ни в какое другое. Но вот, что произойдет.

За счет Джорджоне возвысятся другие мастера. Эклектичный Себастьяно поглотит еще какое-то количество не принадлежащих ему работ<sup>3</sup>, Дж. Кампаньола окажется способен не только на изящные точечные гравюры, но и на крупный алтарный образ, а Тициан вознесется еще выше, уже в начале своего творчества продемонстрировав истинное совершенство в трактовке человеческих тел.

А как быть с портретами Джорджоне? Он, один из величайших представителей жанра, чьи гениальные прозрения будут востребованы лишь столетие спустя, или все же кто-то другой<sup>4</sup>?

Eines dieser Werke streichen bedeutet eine seiner Eigenschaften auslöschen <...><sup>5</sup>.

Быть может, потом, при какой-то новой революции в науке, эта тенденция к умалению Джорджоне (во имя точности и четкости представлений о нем) развернется в ином направлении<sup>6</sup>, изъятое вернут,

<sup>1</sup> Ср.: *Lermolieff I. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin.* S. 195.

<sup>2</sup> Ср.: *Fossi P. Di Giorgione e della critica d'arte.* P. 33–35.

<sup>3</sup> И станет все-таки великим художником, как иронично заметил Юсти (*Justi L. Giorgione.* 1936. Bd. 2. S. 184, 428).

<sup>4</sup> Неизвестный, но гениальный мастер – вроде того, кто, согласно мнению большинства, создал в конце XIII в. в верхней церкви Ассизи «Историю Иакова» и «Житие св. Франциска»...

<sup>5</sup> *Fiocco G. Giorgione.* S. 39.

<sup>6</sup> «Was aber nicht besagt, dass er nicht eines Tages wieder zu Ehren kommen kann, wenn die Periode einer Anzweiflungssucht, die sich

Себастьяно окажется на такое поразительное разнообразие неспособен, Кампаньола вернется в мастерскую скромного гравера, а Тициану придется повременить с достижением истинного величия до «Асунты»... Может, и Катена отдаст наконец явно не принадлежащее ему?

Что же Эрмитаж? Три картины в его собрании, как отмечалось, находятся на разной степени удаленности от причудливого, едва уловимого центра *круга*, что носит имя Джорджоне. Нет картины, менее напоминающей другие творения художника, чем «Юдифь», – ее загадка в полной мере, кажется, еще не осознана учеными, которым, конечно, проще хотя бы в ряде случаев не ломать голову над проблемой авторства, приняв традиционную версию там, где поиски новых имен чересчур затруднены, а их возможные результаты, строго говоря, малоинтересны.

«Святое семейство», вне всякого сомнения, находится глубоко внутри *круга*. По крайней мере, до тех пор, пока новыми атрибутами не будет отображена у художника так называемая аллендейльская группа<sup>7</sup>, когда им откроется, что и такого рода композиции для *их* Джорджоне нехарактерны. Тогда повторяющееся изображение Иосифа как благообразного старика с седой опушкой волос<sup>8</sup>, присутствующее и в эрмитажной картине, будет объявлено мотивом, типичным для какого-то другого мастера – неважно, с именем или без.

«Мадонна» кажется что ни на есть характерным примером манеры Джорджоне, отличным от работ и предшественников, и последователей. Но кто знает, не найдется ли еще множество аргументов, кроме двух привычных – слабости рисунка и плохой со-

teilweise als eine nicht ganz unberechtigte Reaktion gegen allzu naive Traditionsgläubigkeit erklärt, wieder vorüber sein wird». (*Worringer W. Venetianische Malerei // CD. Konvolut 26.2227*).

<sup>7</sup> См., например: *Venturi A. Storia dell'arte italiana*. P. 58 ff.

<sup>8</sup> См.: *Fiocco G. Giorgione*. S. 24.

хранности (свойств, как я смею утверждать, сильно преувеличенных), чтобы раз и навсегда, по мнению таких знатоков<sup>9</sup>, исправить чудовищную ошибку и не столько даже подыскать *правильного* автора, сколько избавить Джорджоне от этой, совершенно случайно кем-то ему когда-то приписанной вещи.

Но я уже предлагал попытаться увидеть в недостатке наших знаний о Джорджоне, в невозможности сформировать устойчивый корпус его подлинных работ, который признали бы все, безусловное достоинство. А в «досадном исключении из правила», на самом деле, желаемое, почти идеальное состояние мифа с большой буквы, каким и является нам всякий гений; вот только в большинстве случаев усилиями позитивистов этот миф оказывается не столько разоблачен, сколько оскоплен и закреплен в виде мнимо документированной *правды*.

За реальным Джорджоне и над ним и его сохранившимися подлинными произведениями для занимающегося эстетикой мыслителя стоит еще Джорджонеск <...><sup>10</sup>

И такой Джорджоне, в конечном итоге, для понимания всей сложности той – как и любой другой – эпохи гораздо важнее. Потому вопрос о возможной переатрибуции картин в Эрмитаже, как и в любом другом месте на земном шаре, где мелькнула тень великого мастера, наивен и излишен. Оставим перевешивание табличек музейным работникам. Установленные ими (порой весьма условные) правила игры хочется принять без оговорок. Так проще.

Die Freude an den Adel des Werkes wird durch die offene Frage nach dem Meister nicht beeinträchtigt<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> См.: *Anderson J. Giorgione*. P. 341.

<sup>10</sup> *Peümeer U. Ренессанс*. С. 245. (Скорректировано по оригиналу.)

<sup>11</sup> *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 352.

Тем более, что...

Ein einziges verlorenes Gemälde ist ein schmerzlicherer Verlust als das Fehlen aller Biographie<sup>12</sup>.

Что ж, дано: Джорджоне, его школа, вот, скажем, такие близкие ему мастера, как Каприоло или Пальма Веккио. Вот, судя по всему, не близкий ему Моретто, вот далеко от него ушедшие «создания его» Себастьяно и Тициан... Можно бесконечно скитаться по залам музея, мучаясь вопросом, о чем способно поведать нам это удивительное сообщество ярких новаторов, у истоков деятельности которых ощущается неустрашимое присутствие некоей индивидуальности (куда ж в искусстве без нее?), которую мы, вероятно, все же небезосновательно отождествляем с тем Джордзо из Кастельфранко, которого документы называют автором (несохранившихся) фресок Немецкого подворья и неизвестной картины из Палаццо дождей.

Наблюдать последствия маленькой революции, совершенной этим таинственным Джордзо, – истинное удовольствие! Но не тогда, когда, распутывая клубок мнимых или явных противоречий, мы в самом деле надеемся его распутать, получив окончательные ответы там, где их нет и не может быть.

Переводы цитат

С. 269. Вычеркнуть одну из этих работ означает отменить одно из его достижений.

С. 270. Это отнюдь не означает, что авторство не будет однажды ему возвращено, когда минует время гиперкритицизма, отчасти объяснимого обоснованной реакцией на слишком наивное доверие к традиции.

С. 271. Радостное переживание благородства картины не умаляется наличием открытого вопроса об авторстве.

С. 272. Одна-единственная утраченная картина – потеря более мучительная, нежели отсутствие каких-то подробностей биографического порядка.

<sup>12</sup> *Justi L. Giorgione*. 1936. Bd. 2. S. 278.