

Ольга Назарова

Неразгаданная загадка Пьеро делла Франческа. О книге Карло Гинзбурга

Статья посвящена знаменитой книге Карло Гинзбурга «Загадка Пьеро: Пьеро делла Франческа», переведенной на русский язык в 2019 году [2]. В 1982 году, когда книга была написана, она представляла новаторское исследование, применяющее к конкретному художественно-историческому материалу методы микроистории (одним из создателей которой был сам Гинзбург) и социальной истории искусства в той форме, в которой она сложилась в 1970-е годы в трудах М. Баксандалла. Сразу став бестселлером, она не утратила своей популярности и интеллектуальной значимости по сей день. Однако за прошедшие десятилетия наши представления об искусстве Возрождения и о том, как следует его изучать, существенно изменились. Издание книги на русском языке дает повод взглянуть на нее с позиций науки сегодняшнего дня и оценить вклад автора в развитие методологии искусствознания.

Ключевые слова:

Карло Гинзбург, Пьеро делла Франческа,
методология искусствознания,
социальная история искусства,
микроистория.

Последние десятилетия познакомили русскоязычную публику с классикой западного искусствознания. Переводы сочинений А. Варбурга, А. Шастеля, Э. Панофского, Х. Зедльмайра, М. Баксандалла и других авторов, отчасти компенсируя отсутствие своевременного доступа к оригиналам широкому кругу читателей, тем не менее издавались по-русски тогда, когда уже во многом утратили свою непосредственную научную актуальность и превратились в памятники искусствоведческой мысли. Русский перевод и издание книги Карло Гинзбурга [2] можно рассматривать как одно из свидетельств ее включения в число таких, ставших «классическими», изданий.

Книга, вышедшая в 1981 году под названием *Indagini su Piero* (т. е. «Расследования о Пьеро») [6] и переработанная автором для издания 1991 года, посвящена трем произведениям Пьеро делла Франческа: образу «Крещение Христа» (служившему изначально центральным сегментом полиптиха, ныне — Национальная галерея, Лондон), фресковому циклу в церкви Сан-Франческо в Ареццо и картине «Бичевание Христа» (Национальная галерея Марке, Урбино). Все три работы, по мнению Гинзбурга, связаны общей идеей возможного объединения западной и восточной церкви и планируемого крестового похода, т. е. проблемами, которые обсуждались на Ферраро-Флорентийском (1438–1442), а затем на Мантуанском (1459) соборах. Эта уверенность базируется на иконографических мотивах, в первую очередь византийских облачениях и головных уборах, которые появляются в этих произведениях. В отдельных главах своей книги автор стремится найти смыслы, которые транслировались этими произведениями, выявить исторические лица, ответственные за их идейные программы, и реконструировать возможную последовательность событий, которая могла бы логично связать идеологов с художником и заказчиками или адресатами живописных работ.

Разумеется, работа Гинзбурга была не первой попыткой расшифровать скрытые смыслы произведений великого художника. Ко времени

выхода книги история интерпретаций каждого из произведений была уже довольно внушительной. Знаменательным было само обращение историка, одного из создателей микроистории, к вопросам истории искусства, и попытка решить задачу историческими методами. Гинзбург находится в постоянном и неизбежном диалоге с основоположником научного изучения художника — Роберто Лонги, — а значит, и с его методом — знаточеским, основанным на глубоко индивидуальном и часто неотрефлексированном визуальном контакте с произведением. Выявлению условностей и шатких опор этого метода посвящено немало страниц книги, в частности, приведенная в приложении статья «Абсолютная и относительная датировка: о методе Лонги». Этим условностям Гинзбург противопоставляет свою решимость следовать новой методологии, а именно, установкам социальной истории искусства (постулированным в книге М. Баксандалла «Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля», 1972 [1]) и микроистории.

С Баксандаллом связан поворот в истории изучения ренессансного искусства от художника к заказчику и «взгляду эпох», т. е. ее визуальной культуре, общей для художника и его клиентов. Позицию этого метода можно лаконично суммировать знаменитой латинской фразой *cuī prodest* («ищи, кому выгодно» — в нашем случае, того, кто заказал). Поворот, вызванный постепенным осознанием того, сколь многое в ренессансном искусстве определяется пожеланиями, интересами, связями и обстоятельствами жизни заказчика.

В соответствии с установками социальной истории искусства автор исходит из уверенности в том, что сама программа неизбежно вытекает из интересов и намерений заказчика, при этом он исходит из того, что отдельные, в том числе второстепенные, элементы изображения могут служить ключами к пониманию всей смысловой программы произведения.

Таким образом, именно личность заказчика рассматривается как ключ к шифру содержания и смыслов художественного произведения. Однако, несмотря на микроисторическую установку, Гинзбург продолжает мыслить большими историческими категориями: так рождается идея о том, что произведения Пьеро отражают ни много ни мало проблематику Ферраро-Флорентийского собора. За рациональной установкой на поиски заказчика с помощью иконографических подсказок стоит бессознательная уверенность в том, что в произведении

Пьеро делла Франческа должны были неизбежно отразиться главные исторические события его времени, в каком-то смысле сомасштабные его дарованию.

Необычные иконографические мотивы «Крещения» — ангелы, представленные в римской иконографии Согласия, их возможная тринитарная символика, а также фигуры священников в восточных одеяниях на дальнем плане на фоне пейзажей Борго, — в сочетании с тем обстоятельством, что полиптих был создан по частному заказу для камальдульского монастыря в то время, когда генералом ордена выступал Амброджо Траверсари, посещавший аббатство в Борго Сан-Сеполькро и помогавший ему отстаивать свои интересы, приводят автора к выводу о том, что «Крещение» было создано как «дань уважения деятельности недавно умершего Траверсари и <...> служило прославлению самого ордена» (с. 45).

В Ареццо, обнаружив в сцене «Битвы Константина с Максенцием» у Константина знаменитый остроконечный головной убор византийского императора Иоанна VIII Палеолога, а среди персонажей «Битвы Ираклия с Хосровом» (ил. 1) фигуры, которые он отождествляет с представителями семьи Баччи, оплачивавшей росписи алтарной апсиды францисканцев, Гинзбург делает вывод о том, что цикл провозглашал идеал «объединения церквей и <...> крестового похода против турок» (с. 79). Он трактует смысл всего цикла как призыв к крестовому походу, приписывая авторство программы кардиналу Виссариону, в то время занимавшему должность протектора францисканского ордена, и выдвигая в качестве посредника представителя семьи заказчика — Джованни Баччи, гуманиста, связанного с Амброджо Траверсари. Иконографические отличия аретинского цикла от более ранних циклов на эту тему Гинзбург однозначно объясняет стремлением заострить тему религиозного союза и крестового похода.

В «Бичевании» возможное воспроизведение римский страстных реликвий, а также физиогномическое сходство правого персонажа с лицом человека, предстоящего Богоматери в «Мадонне делла Мизерикордия», а также с Джованни Баччи в сцене «Битвы Ираклия с Хосровом» позволяет Гинзбургу увидеть в говорящем человеке в тюрбане — кардинала Виссариона, а в центральной фигуре недавно умершего сына Федерико да Монтефельтро Буонконте, знакомого с Виссарионом. (Ил. 2.) И снова вся сцена истолковывается как призыв к участию в крестовом походе, направленный Виссарионом герцогу Монтефельтро



1. Пьеро делла Франческа. *Битва Ираклия с Хосровом*. 1458–1459
Фрагмент фрески в базилике Сан Франческо, Ареццо

по инициативе и при посредничестве Джованни Баччи, которого Гинзбург определяет в качестве гипотетического заказчика картины («мы обязаны признать факт двойной функции картины: напомнить о миссии Баччи в Константинополь <...> и о бичевании Христа», с. 129).

Несмотря на увлекательнейшие, по-настоящему детективные цепочки, которые Гинзбург выстраивает из исторических сведений, фактов, визуальных аналогий и предположений, его расследование не привело к убедительной и исторически достоверной интерпретации. Рецензии ведущих специалистов по живописи Пьеро делла Франческа, отдавая должное эрудиции, исследовательским навыкам, языку и мастерству автора как рассказчика, выявили многочисленные уязвимые места его аргументации и в конечном счете невероятность или как минимум недостаточную обоснованность всех его трактовок¹.

Однако даже неудачные трактовки Гинзбурга стали ценным результатом его исследования, поскольку важнейшая составляющая его науч-



2. Пьеро делла Франческа. *Бичевание Христа*. 1458–1459. Фрагмент
Дерево, масло, темпера. 58,4 × 81,5
Национальная галерея Марке, Урбино

ной стратегии — это постоянное обнажение методологии и столь же постоянная методологическая рефлексия. Абсолютная научная честность Гинзбурга заставляет его все время объяснять самому себе (и читателю) ход своих мыслей и аргументации. Благодаря постоянной авторской рефлексии, становится понятным, что в имеющемся уравнении не только слишком много переменных, но и совершенно не очевидны отношения между этими переменными. Для того чтобы связи между историческими обстоятельствами и визуальными образами были легитимными, необходимы ответы на многие вопросы. Вот лишь некоторые из них.

1 С рецензиями выступили многие ведущие специалисты по искусству Возрождения, в том числе авторы исследований о Пьеро; см.: [4, pp. 163–165; 5, pp. 754–756; 7, pp. 692–701; 9, pp. 112–114]. М. Аронберг Лэвин неоднократно подвергала критике аргументацию Гинзбурга, в частности, в кн.: [2]. Наиболее резко высказался Дж. Поуп-Хеннесси, назвавший работу Гинзбурга «мифоманиакальным исследованием» [8, p. 10].

Как именно следует выстраивать связи от иконографических мотивов к заказчику и к возможному смыслу произведения?

Может ли вообще желание призвать кого-либо к чему-либо в эту эпоху послужить поводом для создания живописного произведения?

Является ли повторяемость физиогномических типов в разных работах художника признаком их портретности? Какие выводы мы вправе сделать из появления портретных персонажей?

По каким принципам вообще создавались программы для ренессансных произведений, церковных и светских?

Чьи интересы должны и могут отражать эти программы: того, кто его оплачивает, или того, кому оно предназначено?

Могут ли отдельные второстепенные персонажи внутри многофигурной сцены определять смысл всей сцены и более того, всего цикла росписей?

Каждый из этих вопросов требует исторически обоснованных ответов. Их поиском уже много десятилетий занимается социальная история искусства. В самом начале ее развития ответы могли быть только гипотетическими, неизбежно зависящими от интенций ищущего, и их гипотетический характер объясняет ту произвольность, которая характерна в том числе и для книги Гинзбурга. Кроме того, несмотря на ясное видение уязвимых мест и слабых сторон знаточества, Гинзбург находится под таким сильным влиянием Лонги, что сам оказывается не в силах сопротивляться обаянию его метода. Несмотря на принципиальную, сознательно педалируемую установку на рациональность мышления, текст полон утверждений, которые с позиций сегодняшнего дня кажутся более чем субъективными. Доля озарений, интуиции, более того, недоказанной и недоказуемой уверенности в том, что все обстояло именно так, а не иначе, огромна в тексте книги о Пьеро. Один из ярких примеров — уверенность автора в том, что Виссарион, возможно, знакомый с Джованни Баччи, снабдил его медалями с изображением императора Константина, который тот вручил Пьеро, а Пьеро использовал в аретинских росписях. А также, например, идея о том, что Виссарион критикует политику византийского императора Иоанна VIII Палеолога, помещая его головной убор на голову Пилата в сцене Бичевания.

По мере развития социальной истории искусства, по мере накопления удачных и неудачных интерпретаций и понимания того, как они сложились, мы получаем больше оснований для того, чтобы отличать правдоподобное от неправдоподобного.

И методологически открытые книги, в частности, исследование К. Гинзбурга, очень важны, поскольку помогают методу осознать себя и развиваться дальше. В истории науки (а искусствознание все же осознает себя наукой) опровергнутое знание не является отвергнутым. Оно ценится как важное для своего времени и своего этапа в истории науки, без которого были бы невозможны дальнейшие открытия и новое знание.

Высочайшая исследовательская культура, отточенная школой, семьей и личным дарованием автора, его язык, точный, убедительный и красивый, обеспечили книге славу интеллектуального бестселлера, каковую, несомненно, укрепит русскоязычное издание. Прекрасный перевод филолога М. Б. Велижева, отражая все достоинства языка Карло Гинзбурга, мог бы тем не менее выиграть от искусствоведческой редакции, которая позволила бы избежать рассыпанных по тексту досадных неточностей, таких как именование «Мадонны делла Мизерикордия» алтарной фреской, а бронзовых клейм с восточных врат флорентийского баптистерия — «панелями, изваянными Гиберти» и т. п.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля/Пер. Н. Мазур и А. Форсиловой. М.: V-A-C Press, 2019.
2. Гинзбург К. Загадка Пьеро: Пьеро делла Франческа/Пер. с итал., предисл. М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2019 (Серия «Интеллектуальная история»).
3. Aronberg Lavin M. The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
4. Borsook E. // The Burlington Magazine. 1983. Mar. Vol. 125. No. 960.
5. Gilbert C. E. // The Journal of Modern History. 1983. Dec. Vol. 55. No. 4.
6. Ginzburg C. Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, La Flagellazione di Urbino. Torino: Einaudi, 1981.
7. Pinelli A. In margine a “Indagini su Piero” di Carlo Ginzburg // Quaderni storici. 1982. Vol. 17. No. 50 (2).
8. Pope-Hennessy J. The Piero della Francesca Trail. London: Thames & Hudson, 1991.
9. Wilkins D. G. // Renaissance Quarterly. 1987. Spring. Vol. 40. No. 1.