

ТАРАСОВА НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА

Студентка факультета гуманитарных наук, стажер-исследователь научно-учебной лаборатории медиевистических исследований, НИУ «Высшая школа экономики» (Москва)
corpore-et-animo@yandex.ru

Рецензия на: *Гинзбург К. Загадка Пьеро: Пьеро дела Франческа / пер. с ит. и предисл. М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2019. (Интеллектуальная история). 216 с.*

NATALIA TARASOVA

Student of the Faculty of Humanities, Graduate Research Trainee of the Centre for Medieval Studies, National Research University «Higher school of economics» (Moscow)
corpore-et-animo@yandex.ru

Review on: *Ginzburg C. The Enigma of Piero: Piero della Francesca / transl. and introd. by M. Velizhev. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2019. (Intellectual History). 216 p.*

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ /
FOR CITATION

Тарасова Н. С. Рецензия на: *Гинзбург К. Загадка Пьеро: Пьеро дела Франческа / пер. с итал. М. Б. Велижева. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. (Интеллектуальная история). 216 с. // Vox medii aevi. 2019. Vol. 1(4). С. 125–131. URL: <http://voxmediiavevi.com/2019-1-tarasova>*

Рецензия на: *Гинзбург К. Загадка Пьеро: Пьеро делла Франческа / пер. с ит. и предисл. М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2019. (Интеллектуальная история). 216 с.*

Живопись заставляет мертвых казаться живыми
по прошествии многих веков.

Леон Баттиста Альберти «Три книги о живописи»

Расследование запутанных улик и ярких вспышек таланта, оставленных Пьеро делла Франческа в итальянских землях эпохи Кватроченто, занимает исследователей с середины XIX в. Но до сих пор его жизнь и самобытное восприятие художественных образов, искусства, природы, религии становятся поводом для непримиримым разногласиям — самая безобидная интерпретация его картин нередко вызывает активную полемику. Вместе с тем появление таинственного Пьеро, мастерски открытого в 1920-х гг. Роберто Лонги¹, спровоцировало обсуждение новых подходов к изучению живописи и возможностей истории искусства в целом. Книга историка Карло Гинзбурга «Загадка Пьеро», написанная на итальянском языке в 1981 г.², заняла довольно противоречивое, но четкое место в этой дискуссии. Наконец и у русского читателя появилась возможность познакомиться с этой книгой в переводе М. Б. Велижева³.

«Загадка», бесспорно, сыграла особую роль и в научных изысканиях Гинзбурга. Появление этого исследования вскоре после публикации книги «Сыр и черви» (1976) и ряда программных статей, провозгласивших новое направление в исторической науке⁴, казалось бы, должно было лишней раз

1. Longhi R. Opere complete. Firenze, 1963. Vol. 3: Piero della Francesca.

2. Карло Гинзбург не нуждается в особом представлении русскоязычной публике, которая хорошо знает его ключевые статьи, выпущенные в сборнике: *Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. Сборник статей / пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. М.: Новое издательство, 2004.* Там же можно найти наиболее полную биографию историка, изложенную С. Л. Козловым.

3. Из-за двойственности оригинального заглавия, название «Загадка Пьеро» появилось с опорой на англоязычное издание — «The Enigma of Piero». Как и другие монографии, вышедшие в серии «Интеллектуальная история», «Загадка Пьеро» соответствует высокому уровню изданий «НЛО», однако результат работы редактора, переводчика и корректора, к сожалению, оказался не лишен недостатков. Например, в книге постраничная нумерация сносок, тогда как в документе, с которым работал переводчик, очевидно, она была сквозной: на странице 59 дана ссылка на примечание 33, которого в книге нет. Не совсем корректно передана форма обращения к Лоренцо Медичи на странице 153: в оригинале сокращение «V.M.», скорее всего, расшифровывается как «Vostra Magnificenza», а в русском переводе — «Ваша Милость». На странице 147 встречается досадная опечатка: «где преподавал с 15000 до 1507 года».

4 >

доказать, что любопытство и энциклопедическая широта интересов не мешают методу микроисторика. Между тем книга вскрыла давно назревавшие разногласия о методе, кратко изложенные автором в предисловиях к изданиям 1981 и 1994 гг.⁵

Повод к началу исследования Гинзбург увидел в неудовлетворительных датировках (иногда с погрешностью в 30 лет) произведений Пьеро дела Франческа и игнорировании документов о заказчиках художника. Кроме того, он сразу высказался против ненадежного стилистического анализа: «В действительности веревка, свитая из стилистического прочтения, с той или иной степенью убедительности всегда цепляется за выступления из имеющихся документов»⁶. Истоки такого взгляда и общие принципы работы с визуальными источниками автор во многом воспринял из работ А. Варбурга и его школы — Э. Винда, Ф. Закля, Э. Панофского, Э. Гомбриха⁷. Его волновали проблемы «циркулярности» интерпретаций, построенных на иконографическом методе, и ее вырождения в порочный круг⁸; нацеленность на факты, конкретность и филологическую точность; междисциплинарный подход⁹. Так, формально цель «Загадки» состоит в том, чтобы, опираясь на иконографический анализ и данные о заказчиках Пьеро дела Франческа, предложить более надежную хронологию создания его главных произведений: «Крещения Христа», цикла фресок в Ареццо и «Бичевания Христа». Однако, как мы увидим, значение ее в гуманитарной науке намного шире. С одной стороны, Гинзбург стремится навести мост между визуальными образами Пьеро и практическими запросами, вкусами заказчиков и общества Кватроченто, с другой — решить вопрос использования изобразительных источников в качестве исторических свидетельств¹⁰.

Достоверных данных о заказчиках произведений и их взаимоотношениях с мастером осталось совсем немного. Для того чтобы преодолеть эту проблему, Гинзбург выделил ключевые даты, нашедшие отражение в документах, и связал их с фактами из жизни Пьеро. Например, Ферраро-Флорентийский

< 4. Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Мифы — эмблемы — приметы. С. 189–241.

5. Гинзбург К. Загадка Пьеро: Пьеро дела Франческа / пер. с ит. и предисл. М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 15–22; 29–32.

6. Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 21.

7. Подробнее об этом см.: Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме // Мифы — эмблемы — приметы. С. 51–132.

8. Gombrich E. H. Aims and Limits of Iconology // Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance. London, 1972. P. 1–25.

9. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха. С. 63.

10. Такие же цели преследовали, как отметил Гинзбург, Буркхардт и Варбург: Там же. С. 52, 56–57.

собор совпал с пребыванием художника во Флоренции, а падение Константинополя и возникшие в связи с этим идеи о крестовом походе против турок повлияли, по мнению историка, на иконографическую программу «Бичевания» не меньше, чем поездка Пьеро в Рим и знакомство с классической архитектурой. Гинзбург ухватился за надежные исторические даты, чтобы пролить свет на темные моменты жизни и работы Пьеро, казавшиеся искусствоведам «незначительными» в рамках истории стиля. Поэтому нередко хронология, как верно отметил один из первых рецензентов, — главный герой книги¹¹, но не единственный. Исторический контекст исследования соткан из портретов разной величины и фокусировки, и фигура Пьеро в нем не всегда занимает центральное место, но раскрывается параллельно с другими сюжетами, которые читатель должен напряженно удерживать в голове, как сложную сюжетную линию в детективной истории.

Героем первой главы становится аббат Амброджо Траверсари, активно поддерживавший движение за унию Восточной и Западной церквей¹². В целом поддерживая интерпретацию «Крещения», предложенную М. Теннер, историк обращает внимание на иконографическую аномалию — жесты ангелов и их одежды, которые помогают разгадать смысл и обстоятельства написания картины. Гинзбург настаивает, что «именно неразрешенная проблема заказчика служит недостающим элементом в реконструкции Теннер»¹³, и предлагает к рассмотрению завещание монны Диозы как «догадку, обладающую очень высокой степенью вероятности»¹⁴. Между тем дополнительная проверка гипотезы, которую проводит Гинзбург, не решает всех вопросов: смерть Траверсари, его деятельность и сюжет картины согласуются друг с другом с большой натяжкой, и автор признает, что истинный смысл, вложенный в «Крещение», мог открыться только «избранной публике»¹⁵.

Вторая и третья части исследования, посвященные циклу фресок в Аретцо и «Бичеванию», позволяют Гинзбургу пред-

11. Pinelli A. In margine a "Indagini su Piero" di Carlo Ginzburg / Quaderni storici. 1982. Vol. 17. №50. P. 694. Более точно Гинзбург выразил свою позицию о времени в статье, посвященной абсолютной и относительной датировке в трудах Р. Лонги: Гинзбург К. Абсолютная и относительная датировка: о методе Лонги // Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 189–202.

12. Известно, что камальдолийский аббат принимал активное участие в Ферраро-Флорентийском соборе и перевел на греческий язык декрет «Laetentur coeli», официально прекративший схизму. Гинзбург настаивает, что «Крещение» могло быть заказано Пьеро как дань уважения Траверсари, умершему в 1439 г.

13. Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 42.

14. Там же. С. 44.

15. Там же. С. 45.

ставить новое действующее лицо, до сих пор отсутствовавшее в историографии о Пьеро, — Джованни Баччи¹⁶, а вместе с ним выдвинуть новые предположения о связях художника с ведущими гуманистами и правящими дворами Италии XV в. В третьей части ключевыми фигурами становятся кардинал Виссарион, Джованни Баччи и Буонконте¹⁷, незаконный сын Федерико да Монтефельтро. Эти разделы отличаются особенно смелым прочтением и построены на нетривиальных гипотезах, способных увлечь (но и запутать) любого читателя.

Анализируя «Бичевание», Гинзбург утверждает, что эта картина была заказана Джованни Баччи, чтобы убедить Федерико да Монтефельтро поддержать крестовый поход против турок. Сцена Бичевания Христа мыслится как аллегория страданий Церкви от рук турок, а фигура, сидящая слева на троне, является портретом Иоанна VIII Палеолога (византийский император здесь отождествляется с Пилатом). Три фигуры справа, на переднем плане, интерпретировались очень по-разному: автор терпеливо перечисляет все точки зрения, не принимая ни одной. Проведя сравнительный анализ нескольких портретов, историк счел, что мужчина справа — Джованни Баччи¹⁸, говорящая фигура слева — Виссарион, ученый грек, принявший католицизм и вышедший в кардиналы в 1440 г. Но поскольку последний не в облачении кардинала, Гинзбург, предложивший датировать картину 1459–1460 гг., вынужден был придумать гипотетическую встречу Баччи с Виссарионом в Константинополе 25 марта 1440 г. (в Страстную пятницу). Историк выдвинул предположение, что Баччи отправился в Константинополь, чтобы сообщить Виссариону новость о том, что папа римский предложил ему кардинальскую шляпу. Однако исторические свидетельства об этой поездке и встрече отсутствуют, поэтому изобретенный Гинзбургом диалог (упоминание о бичевании Христа в Страстную пятницу) выглядит неубедительно¹⁹. В то же время надо отдать должное анализу архитектуры и использования перспективы, тщательно проведенному

16. Джованни Баччи появляется не один, но со своими родственниками — дедом Баччо и отцом Франческо. Считается, что капеллу в церкви Сан-Франческо завещал украсить еще Баччо, начало работ и приглашение художника Биччи ди Лоренцо организовал Франческо, а Джованни расширил иконографическую программу и нанял Пьеро. Гинзбург отметил, что одаренный ребенок из семьи богатых торговцев специями довольно быстро обрел свое дело и стал клириком Апостольской палаты благодаря поддержке Медичи, интересовался платоновским «Пиром» и дружил с Альберти. Его влияние на Пьеро автор подчеркивает неоднократно. Подробнее см.: Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 48–53.

17. Отождествление босого юноши с Буонконте предложено Гинзбургом практически на пустом месте и не подкрепляется ни одним серьезным аргументом. Наиболее уязвимая часть анализа опирается на литературные приемы, улики подменяются случайными сведениями из жизни мальчика и личными замечаниями автора: «Его одежда, лицо, поза, кажется, диссоциируют с тем, что его окружает. Его ноги босы, он одет в простую тунуку, в то время как двое других мужчин обуты, а их одеяние тщательно отделано и современно. Он не говорит (подобно мужчине справа) и даже не слушает (как мужчина слева). Торжественная важность первого, внимание второго его не касаются. Ни одна эмоция или заметное нам чувство не обезображивает его прекрасный лик. Его глаза устремлены к чему-то, что мы не видим. Юноша мертв» (Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 136). Гинзбург мастерски воспроизводит портрет Буонконте, чтобы оживить его и в то же время дать жизнь своей гипотезе, однако не находит серьезных доказательств.

18. Гинзбург настаивает на физиогномическом сходстве этой фигуры с портретом мужчины в красной мантии на фреске «Мадонна дела Мизерикордия» (1445–1462). Однако историк не уточняет, каким образом Джованни Баччи был связан с созданием полиптиха, [18] >

19 >

Гинзбургом с целью доказать влияние римской архитектуры (Латеранского дворца, Святой лестницы) и, соответственно, считать 1459 г. датой завершения работы над «Бичеванием».

Именно зоркий глаз микроисторика, способного заметить и проанализировать такие детали, как чулки, красный шарф, форма носа или бороды, головные уборы, соотношение пропорций, жесты и прочее, делает «Загадку» по-настоящему ценным и увлекательным исследованием²⁰. Как показала статья, написанная Гинзбургом спустя двенадцать лет после выхода книги, даже признание поражения (сопряженное с попыткой ответить на критику) — очень поучительный опыт²¹. Несостоятельность гипотезы, как и ее первоначальная формулировка, составляет часть нормальной работы исследователя над проблемой, а скептический подход не ведет к умножению знания²².

Подводя итог, я хотела бы отметить, что «Загадке», несмотря на довольно амбициозные цели, поставленные в начале работы²³, не хватает обобщающих, но необходимых выводов о новаторских методах Пьеро (например, относительно отмеченного Пановским возникновения современного исторического сознания или изменения «требований» вкуса к искусству, замеченного Гомбрихом²⁴). Нащупав расхождения между Биччи ди Лоренцо и Пьеро дела Франческа в исполнении аретинского цикла, расстановку акцентов Гинзбург препоручил искусствоведам²⁵. В его работе мы не встретим ни обсуждения функций живописи Пьеро, ни позиции смотрящего на его произведение зрителя²⁶. Хотя политические и религиозные запросы заказчиков художника исследователь обсуждает подробно, он рассматривает только обстоятельства сделок, но не реакцию на творения Пьеро после их создания.

Гинзбург не стремится выступить в роли врача-диагноста, но пытается написать наиболее точную, подробную и логически выстроенную историю болезни²⁷. Несмотря на то, что содержательно эта книга уже устарела, перевод «Загадки Пьеро» на русский язык, созданный спустя 38 лет после выхода

< [18] заказанного братством Сансеполькро, но лишь говорит, что Баччи оказался на фреске «по неизвестным нам причинам» (Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 143).

< 19. Как мы увидим ниже, Гинзбург признает, что эта гипотеза несостоятельна.

20. Подробнее о внимании к деталям и методе Морелли см.: Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни. С. 189–241.

21. Гинзбург К. «Бичевание»: догадки и опровержения // Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 166.

22. Например, в известной рецензии Пинелли, напечатанной в журнале «Quaderni storici», можно встретить немало упреков в адрес Гинзбурга вроде такого: «На мой взгляд, в “Загадке Пьеро” приводятся доказанные догадки, которые в большинстве случаев так и остаются догадками. Иногда речь идет о правдоподобных предположениях, иногда — о более или менее наводящих на размышления предположениях. Но, помимо их большей или меньшей вероятности, меня прежде всего интересует, когда гипотеза может быть выдана за доказательство, а когда — нет» (Pinelli A. Op. cit. P. 692). Однако практические советы и решение проблем, подвергшихся критике, в ней отсутствуют, как и в прочих рецензиях: Wilkins D. G. The Enigma of Piero: Piero della Francesca: The Baptism, The Arezzo Cycle, The Flagellation. By Carlo Ginzburg // Renaissance Quarterly. 1987. Vol. 40. №1. P. 112–114; Cavazza S. Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino by Carlo Ginzburg // Belfagor. 1982. Vol. 37. №4. P. 477–483; Hennessy J. P. Whose flagellation? // Apollo. 1986. Vol. 124. P. 162–165.

23. Напомню, что Гинзбург предполагал решить вопрос «о связи между производением искусства и породившим его социальным контекстом», но не в «напрочито грубом и упрощенном виде», а через «совокупный анализ стилистических предпочтений, иконографических форм и отношений с заказчиком» (Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 24–25).

24, 25, 26, 27 >

работы в Италии, — хороший повод понаблюдать за ремеслом (микро)историка и оценить его методы, специально разработанные для решения нетривиальных задач истории искусства. Предисловия и приложения к изданию — ключ к пониманию сложностей этого специфического и неоднозначного ремесла, его развития и переосмысления. «Загадка Пьеро» целиком оправдывает ожидания того, кто любит распутывать тугие узлы.

< 24. Панофский Э. *Idea*. СПб., 1999. С. 35, 137; Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006. С. 96–97; Gombrich E. H. *Art and Scholarship // Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*. London, 1963. P. 78.

< 25. Гинзбург К. Загадка Пьеро. С. 68, 151–152.

< 26. Ср. с цепочкой requirements–function–form–mental set: Gombrich E. H. *Expression and Communication // Meditations on a Hobby Horse*. P. 58, 60.

< 27. Мне вспоминается личное наблюдение за автором этой книги в *DI Telegraph* на его лекции, посвященной Варбургу (см. Гинзбург К. Ножницы Аби Варбурга // *Одиссей*. 2015–2016. С. 349–379). Он был обаятелен, учтив, чрезвычайно внимателен к каждому вопросу и лишен всякого занудства; как будто ловко решал задачки на эрудицию или логику; как будто по поводу любого замечания у него в голове моментально зажигалась лампочка с ответом — ответом, не лишенным личного взгляда, но вполне убедительным.