

А.Б. Езерницкая

## СЮЖЕТНЫЕ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАРТИНЫ «ГРОЗА» ДЖОРДЖОНЕ

Несмотря на почти пять веков попыток определить сюжет «Грозы» Джорджоне, среди специалистов не сложилось общего мнения. Нет даже общего направления интерпретации данного произведения. В статье мы анализируем различные версии понимания этого произведения, учитывая и отечественную, и зарубежную традицию искусствознания. Мы делим все версии на «сюжетные» (Сетгис, Мотцкин, Кальвези, Белоусова) и «концептуальные» (Весково, Сони́на, Яйленко). Особое внимание уделяется методам и подходам авторов (иконография, иконология, сравнительно-исторический анализ, исследование социально-исторического контекста).

*Ключевые слова:* Джорджоне, «Гроза» Джорджоне, Венеция, Ренессанс, пейзаж, иконология, иконография.

История изучения интерпретаций сюжета картины «Гроза» Джорджоне насчитывает почти пятьсот лет. Первой попыткой трактовки, положившей начало исследованиям интересующей нас проблематики, принято считать заявление Маркантона Микиеле в «Заметках о произведениях искусства рисунка» 1530 года – своеобразном каталоге картин, которые он видел в знатных домах Венеции в 1525–1530 гг.<sup>1</sup> Достойное образование, тонкий вкус и познания в области искусства позволили Микиеле стать коллекционером живописи, а также увидеть и описать значительное количество художественных произведений, многие из которых не сохранились. Впоследствии «Заметки» приобрели значительную популярность среди искусствоведов, так как они содержали большой объем информации, касающейся художественной жизни Венеции первой половины XVI века, и в отличие

от другого источника – «Жизнеописаний» Вазари – были лишены субъективного подхода.

Версии, рассматриваемые в данной статье, разделены на «сюжетные» (С. Сеттис<sup>2</sup>, Э. Мотцкин<sup>3</sup>, М. Кальвези<sup>4</sup>, Н.А. Белоусова<sup>5</sup>) и «концептуальные» (П. Весково<sup>6</sup>, Т.В. Сониная<sup>7</sup>, Е.В. Яйленко<sup>8</sup>). Особое внимание уделяется методам и подходам, используемым авторами интерпретаций (иконографии, иконологии, сравнительному анализу, исследованиям историко-социального контекста).

Вазари снисходительно описывает полотно Джорджоне как «пейзажик (итал. – *paesetto*) на холсте с солдатом и цыганкой». Эту фразу венецианского ценителя и знатока искусства в качестве отправной точки приводит практически каждый исследователь творчества художника, когда заходит речь о картине «Гроза» – «*La Tempesta*» (в некоторых редакциях можно встретить название «Буря»).

В 1855 году к интерпретации «Грозы» обратился Якоб Буркхардт<sup>9</sup>, после чего в западноевропейской искусствоведческой науке формируется устойчивый интерес к этому произведению. До сегодняшнего дня исследователи продолжают выдвигать новые теории, предьявляя в доказательство различные исторические свидетельства, что говорит о незаконченности изучения проблемы и, таким образом, подтверждает актуальность исследования.

В научных дискуссиях о творчестве Джорджоне чаще всего внимание привлекают два круга вопросов: атрибуция картин художника и объяснение их сюжетно-тематической линии. В рамках последнего стоит выделить два полярных направления, в которых развивается искусствоведческая мысль: сюжетное и концептуальное.

Как и полагается, апологеты каждого из направлений отличаются убежденностью в своей правоте, подвергая резкой критике исследования своих предшественников. Следует подчеркнуть, что цель данной статьи не предполагает проверку каждой интерпретации на «достоверность». Отметим, что ценность каждой из представленных версий не всегда состоит только в убедительности аргументов, но в большой степени в историческом материале, используемом автором. Стоит обратить внимание, что часто одни и те же свидетельства, иконографические схемы и другие источники доказательной базы трактуются авторами по-разному.

Итак, общим отправным пунктом, который позволяет объединить предположения авторов в «сюжетный» блок, является тот факт, что композицию «Грозы» следует рассматривать в контексте определенной *истории, понятой как некий* нарратив. К этой группе исследователей относятся С. Сеттис<sup>10</sup>, Э. Мотцкин<sup>11</sup>, М. Кальвези<sup>12</sup>, Н.А. Белоусова<sup>13</sup>.

Каждый из ученых разрабатывает свою теорию о содержательной части «Грозы», основываясь на историческом материале, используя иконографический и иконологический подходы и метод сравнительного анализа.

Несмотря на скудное число исторических свидетельств, касающихся непосредственно творчества Джорджоне, искусствоведам удается развить собственные, совершенно разнонаправленные и не имеющие ничего общего между собой версии.

Сторонники *концептуальной* идеи, считают, что из художественно-образной программы «Грозы» следует исключить нарративную составляющую. Поясним, что интерпретация картины с этой позиции не означает, по мнению исследователей, что у нее нет сюжета. Содержание полотна должно рассматриваться с точки зрения направления хода мысли Джорджоне, например, в области литературы или аллегории, исторических событий, мифологии и т. д. При этом искусствоведы не настаивают на четко установленных отношениях между героями картины (как это происходит в случае с сюжетными версиями). Однако каждый из авторов усматривает (и подчеркивает) взаимосвязь и гармоничное сосуществование всех элементов, изображенных на холсте.

На наш взгляд, проблематика интерпретации «Грозы» выходит за рамки ответа на вопрос: «Есть скрытый сюжет в данном произведении или его нет?». Ценность каждой из версий состоит в проведенном авторском исследовании, историческом материале, который был привлечен, т. е. искусствоведческой аргументационной базе. Данные авторские наработки являются составными частями более обширного дискурса о творчестве Джорджоне.

Впервые собрать и проанализировать все выдвинутые до этого версии удалось итальянскому исследователю Сальваторе Сеттису в 1978 году в работе «“Гроза” расшифрованная. Джорджоне, заказчики, сюжет» («La “Tempesta” interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto») <sup>14</sup>. Сеттис, будучи историком и археологом, с добросовестностью архивариуса законспектировал все известные ему, то есть доступные на тот момент, версии, и свел их в единую таблицу, заострив внимание на так называемых *реперных точках* сюжета <sup>15</sup>. Тем самым он чрезвычайно облегчил труд последующим исследователям, поскольку вся обширная историография вопроса подробно освещена в его книге.

Под «реперными точками» в данном случае понимаются персонажи, изображенные на картине, а также те детали, которые привлекают не только пылкий взор профессионального исследователя, но и внимание простого зрителя.

Сломанная колонна, город, который мы видим на заднем плане картины, молния, сверкнувшая в облаках – все эти элементы играют особую роль и наделяются, в попытках разгадать ребус сюжета, чуть ли не более весомым значением, чем одушевленные герои.

Исследование Сеттиса интересно тем, что он является автором т. н. «правила пазла», востребованного искусствоведами, занимающимися проблематикой «Грозы». «Первое “правило пазла” заключается в том, что все “кусочки” должны собираться, не оставляя между собой зазоров. Второе правило состоит в том, чтобы все вместе имело смысл: например, если один “кусочек” неба прекрасно подходит в середину дуга, необходимо подыскать ему другое место. И когда почти все “кусочки” расположены, и уже очевидно, что получается картинка “пиратский парусник”, группу “кусочков” с “Белоснежкой и семью гномами”, даже если она вписывается по форме идеально, определенно стоит отложить в сторону для другого пазла»<sup>16</sup>.

Рассмотрим интерпретацию самого Сальваторе Сеттиса как наиболее репрезентативную среди «библейских» вариантов трактовок сюжета.

Итак, по мнению итальянского искусствоведа, Джорджоне разрабатывает традиционную и популярную в конце XV – начале XVI века для севера Италии, в частности для территории Венето, иконографическую схему эпизода изгнания из Рая. Свою теорию Сеттис выстраивает, основываясь на сравнительном анализе полотна Джорджоне с рельефом Антонио Амадео на фасаде капеллы Коллеони, примыкающей к базилике Санта Мария Маджоре в Бергамо. Отличительной чертой предложенной Сеттисом *разгадки* «Грозы» является тот факт, что он строит свои умозаключения на *детали* картины, которую, кроме него самого, никто не видит! Речь идет о змее, которая якобы находится у ног женщины (Евы – в интерпретации Сеттиса). Эта деталь стала неким опознавательным знаком, отличительной чертой версии итальянского искусствоведа и, наверное, по значимости она должна бы быть одной из первых. Никто, кроме Сеттиса, ее не видит! Он усматривает ее на первом плане, сразу под изображением Евы<sup>17</sup>, подкрепляя свою теорию о значении змеи цитатой из Ветхого Завета:

*И сказал Господь Бог змее: за то, что ты сделал это, проклят ты пред всеми скотами и пред всеми зверями полевыми; ты будешь ходить на чреве твоем, и будешь есть прах во все дни жизни твоей. И вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту»<sup>18</sup>.*

Но змеи там нет! Ни один многократно увеличенный снимок этой части картины не показывает нам изображения рептилии. Возможно, Сеттис принял за хвост змеи одну из веток, сухую корягу, которую нарисовал Джорджоне. Желание исследователя представить завершённую, идеально выстроенную и детально проработанную версию о сюжете картины заставило его принять желаемое за действительное. Его страсть одержать победу над головоломкой «Грозы» подстроила ловушку. Об этой «ловушке» пишет Даниэль Арас: «Желая обосновать свою интуицию силой и порядком слов, историк поддался искушению и, стремясь внушить, что он обладает истинным знанием, прибег к роковой помощи незримой змеи в неясной конфигурации»<sup>19</sup>.

Большинство работ не переведено на русский язык, в связи с чем из поля зрения широкого круга российских читателей ускользают новые, часто совершенно неожиданные по смелости выдвинутых предположений версии. Например, статья Элханана Мотцкина «Гроза Джорджоне» («Giorgione's Tempesta») <sup>20</sup>. По мнению автора, венецианский живописец изобразил события из жизни Ромула – одного из братьев – основателей Рима.

Так же как и его коллеги, Мотцкин поэтапно рассматривает композицию, давая собственную интерпретацию каждому плану. Примечательно, что подобно другим исследователям, Мотцкин обосновывает причины, по которым Джорджоне написал развалины города, реку, две полуразрушенные колонны и даже само природное явление – грозу, то есть он опирается на те же самые «реперные точки».

Исследователь начинает работу с того, что, прежде всего, утверждает наличие самого сюжета. По его мнению, на картине изображено слишком много связанных между собой и имеющих определенное значение для содержания элементов. «Не удивительно, что большая часть толкователей <сюжета> приходит к логичному заключению, что если объяснение имеют различные части, то и целое может быть объяснено»<sup>21</sup>. Мотцкин отрицает возможность бессюжетности «Грозы».

Он предпочитает искать мифологическое объяснение сюжету, поскольку «многие (а возможно и все) сравнимые пейзажные картины Венецианского Возрождения – мифологические»<sup>22</sup>. Мифологическое значение некоторых деталей, изображенных на картине, не представляет для исследователя никакого затруднения. Наиболее очевидными являются: молния – Юпитер (позднее Мотцкин допускает вероятность того, что молния – это душа вознесшегося Ромула), город – Рим (поскольку Юпитер считался покровителем

Рима) и соответственно река – это Тибр. Предполагая, что данные дефиниции верны, Мотцкин предлагает «отправиться в экспедицию» в «Сравнительные жизнеописания» Плутарха и «Историю основания города» Тита Ливия, поскольку Ромул является связующим звеном между Юпитером и Римом. По ходу своих рассуждений Мотцкин не раз обращается к полотнам других известных венецианских живописцев – Тициана и Тинторетто, находя в них обоснования своих выводов. Подобный сравнительный анализ представляет ценность, поскольку заставляет взглянуть на хрестоматийные произведения под иным углом.

Продолжает традицию сравнительного анализа и, как бы призывая на помощь в подкрепление своей аргументации, использует произведения с каноническим, хорошо известным сюжетом Маурицио Кальвези в статье «Образ Зевса-Хранителя (Юпитера Статора) в картине Джорджоне “Гроза” и во фресках монастыря Сан-Паоло в Парме работы Корреджо» («*Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di San Paolo del Correggio*») <sup>23</sup>. Помимо упомянутой выше ценности сравнительного анализа, данная версия представляет интерес еще и по другой причине. Кальвези, будучи именитым специалистом, в том числе и в области искусства эпохи Возрождения, внес свою лепту в идентификацию и вторичное «открытие» автора литературного произведения «Гипнэротомехии Полифила» Франческо Колонны, опубликованного в 1499 году в Венеции книгоиздателем Альдо Мануцио. Опираясь в своих суждениях на «дешифрованную» иконографию фресок Корреджо в покоях настоятельницы монастыря Сан Паоло в Парме, которым посвящена большая часть его статьи, ученый считает, что Джорджоне использовал тот же самый иконографический канон Юпитера или Зевса для своей картины «Гроза».

Со времени публикации труда Сеттиса в искусствоведении появилось еще более двух десятков работ, в которых также предпринимаются попытки объяснения сюжета «Грозы». В большинстве своем эти публикации носят характер статей и входят в рамки более обширных исследований на тему интересующей нас исторической эпохи, или же являются частью монографий по творчеству Джорджоне. Нередко данная тематика затрагивается при описании схожих сюжетов в творчестве других живописцев того времени, где в таком случае «Гроза» приводится для проведения сравнительного анализа <sup>24</sup>.

Одним из недавних исследований, представляющих особый интерес, является работа Пьермарио Весково <sup>25</sup>. Его книга сильно выделяется на фоне остальных трудов по той же теме хотя бы уже

тем, что Весково не историк искусства. Он специализируется на театральной итальянской литературе, и прежде всего его интересует драматургия и взаимосвязь между текстом и изображением. В отличие от большинства других исследователей, Весково не утверждает, что его интерпретация является единственной возможной и окончательной. Театровед не пытается полностью дать интерпретацию произведения Джорджоне, он лишь выдвигает предположения о направлениях, в которых следует искать ответ, исходя из социального контекста, сложившегося в начале XVI века в Венеции.

Весково согласен с Сальваторе Сеттисом в отношении «правил пазла» и также предлагает следовать им, однако его удивляет, как большинство ученых упустили из своего обзора несколько важных элементов, не уделив им никакого внимания. Анализ «Грозы», по Вескову, будет строиться именно из этих деталей.

Пьермарио Весково – один из немногих<sup>26</sup>, кто включает в круг своего исследования два герба, которые видны на архитектурных постройках на заднем плане полотна. По его мнению, это «наименее двусмысленный элемент, представленный на картине»<sup>27</sup>. Итак, рассмотрев в рисунке над аркой, которая открывает вход в город, штурвал и четыре колеса, Весково заявляет, что это, безусловно, герб семьи Каррара. Для исследователя важно, что наличие подобного изображения на картине, находящейся во владении венецианца в начале XVI века, является не только исключительным, но, пожалуй, даже единственным случаем. Более политически некорректного символа в то время было бы сложно найти. Этот рисунок, да еще и выделенный красным цветом, никак нельзя считать общим приемом для городского пейзажа или случайной фантазией художника. Слишком сильно доминантное начало, которое вызывает в памяти события начала XV века<sup>28</sup>.

Таким образом, автор приходит к заключению, что возможны только два варианта объяснения значения данного рисунка на картине. Две причины присутствия герба Каррары прямо противоположны друг другу. Одно из объяснений, которые дает Весково, это то, что «заказ был *антивенецианским*» (курсив. – А. Е.) и рисунок, пусть и в скрытой иносказательной форме, символизировал наличие отношений и связей или семейных уз между фамилиями Вендрамин и Каррара. По другой причине, которая наиболее вероятна, изображение герба объясняется с точностью наоборот. Принимая во внимание краткие биографические сведения о Джорджоне, из которых нам известно о полученных им государственных заказах<sup>29</sup>, о его популярности в аристократической среде Венеции, большом

количестве частных заказов от государственных мужей, можно сделать вывод о патриотических взглядах художника. По крайней мере, нет ни одной причины утверждать обратное.

Расшифровка второго герба, который изображен на соседнем строении, направляет ход рассуждений в пользу провенецианского мотива. Весково считает, что изображен лев, запечатленный в момент движения, причем его поза носит угрожающий характер. Молния освещает не город под символом Каррары, но *отношения* между каррарским гербом и венецианским львом. Вопрос, который возникает незамедлительно: почему вдруг для Джорджоне было важно «указать» на отношения столетней давности? Что актуального может быть в отношениях между двумя городами для заказчика картины – Габриеле Вендрамина?

Весково считает, что ответ нужно искать в истории, современной Джорджоне и его заказчикам, в ситуации, в которой оказалась Венеция с момента обострения конфликта с Ватиканом, с событий, предшествовавших войне с Камбрейской лигой. Исследователь проводит параллель с сюжетом новеллы Маттео Банделло<sup>30</sup> – Джироламо да Верона вынужден в своем городе, захваченном войсками императора, поместить на месте изображения св. Марка на стенах Палаццо дел Подеста рисунок орла (герб Вероны). Он приписывает фразу *Durabunt tempore curto*, демонстрируя таким образом свою преданность и лояльность венецианцам.

Также и в «Грозе» герб давних оппозиционеров Венеции, изображенный вместе со львом на полуразрушенной стене, мог демонстрировать *якобы* проимператорский настрой, но на самом деле надежду на то, что события *durabunt tempore curto*. Захват Падуи войсками императора Максимилиана произошел в мае 1509 года, но уже 17 июля, через 42 дня после сдачи, город вернулся под покровительство Венеции. Если обратить внимание на то, что датировка картины 1508 годом приблизительна и вполне может быть *сдвинута* на год вперед, то Весково вполне может быть прав.

Не обошли вниманием «Грозу» и отечественные искусствоведы И.А. Смирнова<sup>31</sup>, Л.А. Дьяков<sup>32</sup>, Н.А. Белоусова, Т.В. Сониная, Е.В. Яйленко, выделяя ее в творчестве Джорджоне как «самую необычную из картин»<sup>33</sup>. Стоит отметить, однако, что количество версий и гипотез, выдвинутых нашими историками искусств, не так многочисленно, как на Западе, и их можно сгруппировать в категорию «литературные». При этом в отечественных исследованиях не прослеживается стремление к однозначной и дословной привязке «Грозы» к определенному литературному произведению. Так, И.А. Смирнова подчеркивает, что «сейчас ключ к пониманию

картины утерян, и мы не знаем, героями какого литературного мифа является стройный юноша (...) и отдаленная от него молодая обнаженная женщина...»<sup>34</sup>. Исследователь признает, что содержание картины гораздо шире рамок литературной проблематики.

Продолжая линию литературной иллюстрации, заявленную И.А. Смирновой в монографии о Джорджоне, Н.А. Белоусова раскрывает смысл сюжета, считая его живописной трактовкой произведения Боккаччо «Фьезоланские нимфы». Обращаясь все к тем же «реперным точкам», которые по ходу продвижения в исследованиях становятся, как уже писалось выше, полноценными протагонистами действия, Белоусова обосновывает их присутствие строками из поэмы Боккаччо. «Как и в поэме Боккаччо, так и в картине Джорджоне, равно как и его рисунке<sup>35</sup>, важная, более того, роковая роль отведена реке:

“ ... ”

Та речка – так, как и теперь, делилась  
Пониже на два разные русла.  
Там, что поуже, там волна катилась,  
Где хижина покойного была...

(Окт. 362)

Река разъединяет собой любовную пару, нашедшую на ней смерть, поэтому они на разных берегах. Слева, опираясь на копьё, стоит Африко, обращенный к нимфе, кормящей его ребенка»<sup>36</sup>.

Крайне интересным в контексте интерпретации значений отдельных элементов на картине выглядит объяснение изображенной луны, тем более что далеко не все исследователи обращают свое внимание на эту деталь пейзажа. Н.А. Белоусова строит свои рассуждения опираясь на замечание Э. Винда<sup>37</sup> о том, что на разговорном итальянском языке XVI века слово «гроза» служило синонимом слова «фортуна». Но Фортуна, как известно, может быть и доброй, и злой. В поэме Боккаччо, по мнению Белоусовой, темный аспект Фортуны находит свое выражение не в неистовстве стихии, а в образе беспощадной девственной богини луны и охоты Дианы. В качестве подтверждения автор приводит строки поэмы из Октавы 85 и 91, в которых отец Африко Джирafone предупреждает его о жестокости богини:

– Увы, сынок, я плачу, вспоминая  
О том, как умер бедный мой отец,  
Как извела его Диана злая,  
Терзала и убила наконец...

Исходя из суждения, что Диана и Фортуна – почти тождественные понятия в мифологии Возрождения, Белоусова привлекает наше внимание к тому, «как октавы Боккаччо тончайшим образом перекликаются с живописным подтекстом Джорджоне»<sup>38</sup>.

Однако и здесь автор подчеркивает, что «живописная композиция “Грозы” не дословно соответствовала тексту... “Гроза” не является прямой иллюстрацией к какому-либо определенному эпизоду из “Фьезоланских нимф”»<sup>39</sup>.

Среди отечественных работ, посвященных полотну Джорджоне, следует отметить статью Т.В. Сониной «Поэтическая трансформация мифа в картине Джорджоне “Гроза”». Автор статьи ставит перед собой задачу, «не рискуя по-новому его [сюжет “Грозы”. – А. Е.] интерпретировать»<sup>40</sup>, переосмыслить материал, накопленный за годы после выхода труда С. Сеттиса. Работа Сониной представляет особую ценность тем, что автор включает в свой анализ как версии, предлагаемые зарубежными исследователями, так и варианты трактовок «Грозы» отечественными искусствоведами.

В желании автора не рисковать можно уловить некоторое лукавство, поскольку собственные рассуждения Сониной о картине, о ее композиционной структуре, поражают свежестью взгляда и новизной выводов. Позволим себе отнести автора к сторонникам «бессюжетности» картины Джорджоне. Отсутствие сюжета можно объяснить «активностью» изображенной на полотне природы. Подчеркивая особую уникальную роль пейзажа, Сониная отмечает его самостоятельность: «Одним из подтверждений значимости пейзажа... может служить то, что, оставшись без действующих лиц, картина Джорджоне будет жить и представлять законченное целое, тогда как фигуры без пейзажа утратят смысл»<sup>41</sup>. Тщательно анализируя композиционное построение, расположение и позы фигур, исследователь приходит к выводу, что композиционно картина разделена на женскую и мужскую стороны.

Исследователь пишет: «Левая сторона – женская, если исходить не из позиции зрителя, а из самой картины как самостоятельного явления. Здесь растительность пышна и богата, здесь нет построек – свидетельств цивилизации, а кормящая мать лишь слегка прикрыта белым покрывалом (нагота выступает в данном случае как символ близости к природе, “естественности”).

Правая сторона – мужская. Тут преобладают четкие геометрические формы созданий человека. Юноша одет в костюм, современный художнику, а характер этого костюма и длинный посох позволяют видеть в его образе как солдата, так и пастуха»<sup>42</sup>.

Разделение является и противопоставляющим, и связующим фактором: женская и мужская стороны объединены мостом, переброшенным через ручей. Луна и молния, символизируя мужское и женское начало, усиливают идею единения и противопоставления.

Подчеркивая особое назначение картины создавать определенное поэтическое настроение, Сониная отмечает, что «картины Джорджоне – своего рода остановки, паузы во времени, дающие возможность для размышления и вчувствования»<sup>43</sup>.

Последним по хронологии, но ни в коем случае не по значимости, трудом на тему «Грозы» в российском искусствознании XXI века следует назвать работу Е. Яйленко «Время Джорджоне. Пасторальная тема в искусстве», которая вошла главой в его книгу «Венецианская античность» (2010). Интерес автора не связан напрямую с поиском «скрытого значения» картины, о чем он сам и заявляет, его привлекает вопрос жанровой принадлежности полотна, так же как и вопрос влияния творчества Джорджоне на утверждение пасторали в венецианском искусстве. При этом великолепное знание материала и обширнейшая библиография<sup>44</sup>, которую автор приводит в своем исследовании, оказывают неоценимую помощь в попытках разобраться в многообразии сюжетных интерпретаций художественного произведения.

Следует отметить, что исследователь, хотя и не основывается на выводах, сделанных в более ранних работах И.А. Смирновой и Н.А. Белоусовой (практически не ссылается на них), занимает аналогичную с ними позицию и разрабатывает «литературную» версию интерпретации. Он склонен связывать сюжет «Грозы» с литературным произведением. Яйленко проводит параллель между изображенным на полотне и ренессансной поэмой «Аркадия» Саннадзаро, которая имела шумный успех, будучи выпущенной в 1502 году и переизданной в 1505 году.

О близости сюжета «Грозы» к произведению Саннадзаро одним из первых написал Кеннет Кларк<sup>45</sup>. Очарование «Аркадии» для художника-пейзажиста заключается в обилии описаний природы, которые представляют собой *словесные картины*. По мнению британского историка, этими картинами пятнадцатью годами позже Джорджоне и Тициан декорировали стены венецианских палаццо. Кларк, развивая мысль об импровизационном характере «Грозы», говорит о том, что художник создавал сюжет картины по мере ее написания. Проводя параллель между полотном и волшебной страной Кубла Хан, британский искусствовед называет Джорджоне «акыном лирической поэзии»<sup>46</sup>.

У Яйленко схожая с Кларком позиция. Не ставя перед собой задачу раскрыть замысел Джорджоне в отношении сюжета, но желая понять величину значимости этого полотна для заказчика, ученый заключает исследование выводом, что пастораль, к коей он безоговорочно относит «Грозу», являлась неким побегом, способом отвлечься и уходом, пусть и кратковременным, в «идеальное место», «*locus amoenus*»<sup>47</sup> от мира реального, от всевидящего ока государства, сотрясавшегося от непрекращающихся раздоров, дипломатических интриг и распрей, на фоне общего экономического и политического упадка Италии той эпохи.

Стоит отметить еще одно существенное для данной работы отличие метода, который использует Яйленко для дефиниции героев – его совершенно не интересует иконография как источник визуальных схем. Безусловно, он приводит примеры и других картин – самого Джорджоне или же художников из его окружения. В этом отношении работа Яйленко уже представляет интерес для исследования, поскольку количество иллюстративного материала не только обширно, но и разнообразно – впервые нам предлагается рассматривать как доказательства распространенности тематики «Грозы» не только картины, но и предметы быта, образцы декоративно-прикладного искусства<sup>48</sup>.

В заключении подчеркнем еще раз, что произведение Джорджоне, пока не найден исторический документ, содержащий однозначные сведения о нем, не может иметь точной и однозначной трактовки. На наш взгляд, с растущим числом новых интерпретаций картина не теряет, а приобретает дополнительную ценность. Исследователя каждой эпохи «Гроза» побуждает искать ответы в новых направлениях, где он может найти убедительные исторические свидетельства и подходы, добавляя, тем самым, новые штрихи к портрету живописца Венецианского Возрождения.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Anonimo Morelliano*. Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Bassano, 1800.
- <sup>2</sup> *Settis S.* La “Tempesta” interpretata. Torino: Einaudi, 2013 (1 ed. 1978).
- <sup>3</sup> *Motzkin E.* Giorgione's Tempesta // *Gazette des beaux-arts*, 6. 1993 (1498). Pér. 122. P. 163–174.
- <sup>4</sup> *Calvesi M.* Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di san Paolo del Correggio // *Storia dell'arte*. 1996. Vol. 86. P. 5–12.

- 5 *Белоусова Н.А.* Джорджоне: очерки о творчестве. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 82–106.
- 6 *Vescovo P.* La virtù e il tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili. Venezia, 2011. P. 51–105.
- 7 *Сонина Т.В.* Поэтическая трансформация мифа в картине Джорджоне «Гроза» // Миф в культуре Возрождения / Отв. ред. Л.М. Брагина. М.: Наука, 2003. С. 135–143.
- 8 *Яйленко Е.* Венецианская античность. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- 9 *Burckhardt J.* Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens. Leipzig, 1869.
- 10 *Settis S.* Op. cit.
- 11 *Motzkin E.* Op. cit.
- 12 *Calvesi M.* Op. cit.
- 13 *Белоусова Н.А.* Op. cit.
- 14 *Settis S.* Op. cit.
- 15 Ibid. P. 74.
- 16 «La prima regola di un *puzzle* è che tutti i *pezzi* vadano a posto, senza lasciare spazi bianchi fra l'uno e l'altro. La seconda, che l'insieme abbia senso: per esempio, anche se un "*pezzo*" di cielo s'incastasse perfettamente in mezzo a un prato, dobbiamo con certezza cercargli un altro posto. E se, quando quasi tutti i "*pezzi*" sono collocati, è già evidente che la scena rappresenta "*un veliero corsaro*", un gruppo di "*pezzi*" con "*Biancaneve e sette nani*", anche se s'incastano perfettamente, apparterrà con certezza a un altro *puzzle*». – *Settis S.* Op. cit. P. 73.
- 17 Ibid.
- 18 Быт. 3, 14–15.
- 19 *Арас Д.* Деталь в живописи. СПб., 2010. С. 396.
- 20 *Motzkin E.* Op. cit.
- 21 Ibid. P. 165.
- 22 Ibid.
- 23 *Calvesi M.* Op. cit.
- 24 *Howard D.* Giorgione's "Tempest" and Titian's "Assunta" in the Context of the Cambrai Wars // Art history. 1895. Vol. 8. P. 271–289; *Rapp J.* Die "Favola" in Giorgione's "Gewitter" // Pantheon. 1988. Vol. 56. P. 405–418; *Holberton P.* Giorgione's Tempesta or Little landscape with Storm and Gypsy: more on the Gypsy and Reassessment // Art History. 1995. Vol. 18. P. 383–403; и т. д.
- 25 Пьермарио Веското (р. 1959) в настоящее время – профессор Университета Ка' Фоскари в Венеции, преподает итальянскую театральную литературу. В сфере его интересов особое место занимает изучение связей между текстом и изображением на примере венецианской живописи (от Джорджоне до Джандоменико Тьеполо), литература пейзажа (*la letteratura di paesaggio*), особенно венецианской провинции Брента, и тема садов.

- <sup>26</sup> На эти гербы обратили внимание в исследованиях о «Грозе»: *Minerbi P. de. La Tempesta di Giorgione e l'Amore sacro e l'Amore profano di Tiziano nello spirito umanista di Venezia. Milano 1939; Ferriguto A. Del nuovo su la "Tempesta" di Giorgione // Misura. Bergamo, 1946.*
- <sup>27</sup> *Vescovo P.* Op. cit. P. 53.
- <sup>28</sup> Имеются в виду исторические события 1405 г., когда семейство Каррара, возглавлявшее Падую, вступило в сговор с герцогством Миланским против Венеции. Кампания оказалась провальной для Каррары и Падуя в 1405 г. становится частью Венецианской республики.
- <sup>29</sup> Автор ссылается на информацию в каталоге Lionello Puppi (2009), выпущенном к выставке в честь 500-летия со дня смерти художника. Имеются в виду заказы на роспись Немецкого Подворья и, в 1507 г., *telero* в Зале Десяти Палаццо Дожей, который так и не был выполнен Джорджоне и впоследствии был передан другим мастерам. – *Vescovo P.* Op. cit. P. 11.
- <sup>30</sup> *Ibid.* P. 58.
- <sup>31</sup> *Смирнова И.А.* Джорджоне да Кастельфранко. М., 1962.
- <sup>32</sup> *Дьяков Л.А.* Три шедевра Джорджоне // *Художник.* 1969. № 9. С. 57.
- <sup>33</sup> *Смирнова И.А.* Указ. соч.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> Речь идет о рисунке сангиной Джорджоне, т.н. «Пастухе» (Музей Бойманса ван Менингена, Роттердам).
- <sup>36</sup> *Белусова Н.А.* Указ. соч. С. 101.
- <sup>37</sup> *Wind E.* Giorgione's Tempesta. With Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford, 1969.
- <sup>38</sup> *Белусова Н.А.* Указ. соч. С. 104.
- <sup>39</sup> Там же. С. 93–94.
- <sup>40</sup> *Сонина Т.В.* Указ. соч. С. 135.
- <sup>41</sup> Там же. С. 137.
- <sup>42</sup> Там же. С. 139.
- <sup>43</sup> Там же. С. 141.
- <sup>44</sup> *Яйленко Е.* Указ. соч. С. 303–305.
- <sup>45</sup> *Clark. K.* Landscape into Art. L., 1949. P. 56.
- <sup>46</sup> *Ibid.*
- <sup>47</sup> Букв. «приятное место» (лат.), один из важнейших топосов риторической культуры.
- <sup>48</sup> Яйленко упоминает традицию, возникшую в Венеции на рубеже XV и XVI веков, декоративного украшения расписных сундуков (*cassoni*), чаще всего сюжетами на мифологические темы. – *Яйленко Е.* Указ. соч. С. 210.