

«Гроза» Джорджоне. Производство искусства в обстановке ренессансного *studiolo*

Е. В. Яйленко

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 3, стр. 1

Для цитирования: Яйленко Е. В. «Гроза» Джорджоне. Производство искусства в обстановке ренессансного *studiolo* // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 300–319. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.208>

Рассматривается культурная среда, в которой сложился замысел картины Джорджоне, известной как «Гроза», из венецианской Галереи Академии. Оставляя в стороне вопрос о точном значении ее сюжета, автор отыскивает связи между отдельными аспектами художественного содержания и практикой составления домашних коллекций, существовавшей в Венеции в эпоху Возрождения. Заказчиком и первым владельцем картины был венецианский патриций и ценитель искусств Габриэле Вендрамин, чьи эстетические предпочтения и жизненные воззрения могли отразиться в ее образно-художественном строе. Интересом венецианца к собиранию картин мастеров Северного Возрождения объясняется то значение, которое в «Грозе» получает изображение пейзажа. Его живописная трактовка как пасторального убежища становится ясной в свете интереса раннего венецианского чинквеченто к аркадской поэтике, нашедшей выражение в возрастании популярности романа Якопо Саннадзаро «Аркадия», с которым «Грозу» сближает художественный метод показа образов сельской природы.

Ключевые слова: Венеция, Возрождение, станковая картина, *Гроза*, Джорджоне, коллекция, Габриэле Вендрамин.

Основной предмет настоящей работы — знаменитая картина Джорджоне, известная как «Гроза»¹, из собрания венецианской Галереи Академии. Обладая не подвергаемой сомнению атрибуцией и обычно датируемая временем около 1507 г., когда творчество мастера из Кастельфранко окончательно вступило в зрелую фазу своего развития, она может рассматриваться как эталонная для характеристики его творческой манеры. Однако самое первое знакомство с нею вызывает удивление, быстро переходящее в недоумение, вызванное разительным несоответствием между небольшой по размерам картиной и колоссальным объемом посвященных ей исследовательских публикаций. К настоящему моменту их подборка способна составить небольшую библиотеку, погружение в лабиринты которой позволяет проследить непростые пути, пройденные наукой об искусстве за сто с лишним лет с тех пор, когда в период становления ее методологии в конце XIX столетия начали выходить в свет первые посвященные «Грозе» статьи. С того времени появилось немало ученых работ, противоречащих друг другу, полных взаимоисключающих выводов

¹ Историографический обзор посвященных картине Джорджоне публикаций и основные сведения о ней см. в работах С. Сегтиса [1], Д. Андерсон [2] и М. Паоли [3].

и оставляющих в итоге впечатление самодостаточности исследовательских усилий, направленных не столько на выяснение истины, сколько на построение захватывающе сложных концепций, совершенно независимых от самой картины, рассматриваемой лишь в качестве отправной точки в процессе наукообразной медитации.

В историографии «Грозы» при разрешении вопроса о возможном ее содержании отчетливо прослеживается тенденция к подбору в качестве иконографического ключа какой-то определенной сюжетной коллизии, почерпнутой из античного (библейского, ренессансного) источника, где присутствовали бы основные образительные мотивы картины (юноша, полубнаженная женщина с ребенком, город и молния вдали). Такой исследовательский метод, предполагающий подход к произведению Джорджоне как к банальной иллюстрации, закономерно превращал исследовательскую работу в некое подобие собирания пазла, когда главным условием успеха становится удачная стыковка слагаемых: следовало только найти такую комбинацию, которая бы сюжетно мотивировала странное соседство представленных мотивов. Вот некоторые варианты: миф о Ясоне и Церере, показанной с их сыном Плутосом (в виде молнии является Юпитер) [4, р. 113–30]; Парис, нимфа Энона и их сын Кориф [5, р. 44–84]; Агарь и ангел в пустыне [6, р. 81–6]; набор сцен из жизни Ромула, где он показан как младенец на руках жены пастуха и во взрослом возрасте, вдали — Рим [7, р. 163–74].

Ущербность подобного метода очевидна: он подменяет усилия по интерпретации картинного содержания, а в более широкой перспективе — всей образно-художественной ткани произведения Джорджоне бездушным механическим построением абстрактных схем вроде, к примеру, тех, что в 1920-х годах по наущению Гумилева добросовестно составляли простодушные участники поэтической студии петроградского Дома искусств. Осознание нетерпимости такого положения дел проявилось достаточно давно, выразившись в исследовательском стремлении отдалиться от бесконечных попыток поиска одного определенного литературного сюжета, взятого в качестве содержательной основы картины, взамен усмотрев в ней аллегорию, т. е. произведение со значительно более широким охватом смыслового пространства. В качестве удачных примеров иносказательного прочтения укажем на мнение итальянского историка искусства А. Ферригудо, усматривавшего в содержании «Грозы» рефлексию на тему взаимодействия и борьбы четырех природных стихий, актуальную в свете интереса эпохи и лично заказчика к аристотелевской философии [8]. Или же гипотезу Э. Винда, полагавшего, что в картине представлена «пасторальная аллегория», соединяющая в идиллическом пейзаже персонафикации моральных добродетелей Силы (юноша) и Милосердия (женщина с ребенком), которые необходимо проявлять перед лицом неблагоприятной Фортуны (гроза) [9, р. 1–15]. Впрочем, и эта версия была впоследствии оспорена [1, р. 64–5].

И, словно устав от продолжения бесплодных попыток найти сюжет картины, поиски коего уже отчасти уподобились отыскиванию философского камня, историки искусства предложили версию о «бессюжетном» характере ее содержания. Она позволяет видеть в «Грозе» своего рода игру ума, *capriccio* [10, р. 84–97]², что

² Впрочем, такое мнение представляет собой возвращение к идее о бессюжетном характере картины, высказанной в свое время К. Гилбертом [11, р. 202–16] и впоследствии поддержанной и развитой Х. фон Айнемом [12, р. 12–6].

закономерно вызывает вопрос: где еще в искусстве венецианского чинквеченто встречаются подобные примеры? Нигде. И поэтому в качестве ответной реакции на мнение о «беспредметности» содержания «Грозы» можно рассматривать обозначившиеся еще в историографии 1980-х годов попытки ее интерпретации в духе строгого историзма, осуществляемые в контексте изучения общественно-политической ситуации в Венеции в первом десятилетии века. В подобном ракурсе отдельные изобразительные мотивы картины трактуются как намеки на эпизоды войны с Камбрейской лигой вроде катастрофического по своим последствиям поражения в битве при Аньяделло в 1509 г. [13, р. 271–89] или героической обороны Падуи летом того же года [14, р. 405–27]. (При этом, правда, необходимо сдвинуть дату написания картины к самым последним годам жизни художника, 1509–1510, что, впрочем, выглядит не столь уж маловероятным, учитывая общую неясность в вопросе о хронологии его творчества, зачастую представляемой у разных ученых совершенно противоположным образом.)

Вид правдоподобия последней гипотезе придает интересная деталь — схематизированное изображение на фасаде одного из домов (того, к которому ведет мост) телеги, *carro*, служившей в качестве герба семейства Каррара, *Carrara*, правившего в Падуе с 1337 по 1405 г., когда город вошел в состав Венецианской республики. При отсутствии других зацепок этот конкретный мотив действительно служит реальным указанием на Падую или другой город на Тетраферме как на вероятное место действия в картине, приоткрывая завесу над ее сюжетом, чем объясняется появление за последние годы основывающихся на нем исследовательских гипотез [15, р. 87–98]. Были даже предприняты попытки точнее установить связь архитектурно-пейзажной vedute дальнего плана с особенностями исторической топографии города и тем самым привязать содержание к комплексу падуанских преданий о древнем его происхождении. Например, история Антенора, его легендарного основателя, якобы показанного в «Грозе» в образе молодого солдата, тогда как город за его спиной — это покинутая Троя, а женщина с ребенком — аллегорическая персонификация Падуи, вскармливающей Венецию [16, р. 19–48; 17].

Однако кульминацию такого направления современной науки, которое в поисках «скрытого смысла» картины Джорджоне обращается к отыскиванию в ней падуанских следов, реальных или мнимых, образует объемистая монография Марко Паоли с сенсационно звучащим заглавием, которое можно перевести как «Расшифрованная “Гроза”» (2011) [3]. В ней на основании внимательного изучения историографии картины и строго научного анализа содержания автору удалось прийти к выводу, что основной предмет ее составляет изображение сна. Вернее сказать, пророческого сна, в котором видящему его венецианскому патрицию (собственно, он-то и показан в «Грозе» в виде юноши с пастушеским посохом) является Изида, небесная покровительница, какой она описана в одиннадцатой книге «Метаморфоз» Апулея, тогда как мотивы пейзажного фона обозначают различные тревоги и опасности, преодолеваемые Яснейшей Республикой.

Но если это и сон, то сон разума: трудно всерьез обсуждать псевдонаучную гипотезу, располагающуюся на зыбкой грани где-то между историей искусства, беллетристикой и эзотерическими выкладками, ради наукообразного вида щедро снабженную многочисленными библиографическими сносками и цитатами. Перед нами не более чем игра ума, уподобляющая научное творчество игре в кости, когда

у кубика не шесть, а, скажем, двадцать шесть граней, а самих кубиков несколько: в таком случае весь интерес состоит в том, какой будет следующая замысловатая комбинация. Поэтому рискнем высказать мнение, что поиск ответа на вопрос о точном значении сюжета «Грозы» не имеет вовсе никакого смысла, поскольку в нашем распоряжении просто нет достаточного количества фактических сведений, чтобы ответить на него. Время существования той изысканнейшей и утонченной духовной культуры, в которой когда-то вызрел и оформился оригинальный замысел произведения Джорджоне, завершилось вместе с окончанием жизненного пути заказчиков и первых обладателей его картин, и сохранилось слишком мало документальных данных, чтобы можно было хотя бы приблизительно ответить на вопрос о сюжете «Грозы».

Однако такое положение дел вовсе не означает, что историку искусства следует благоговейно отступить перед картиной из Галереи Академии. Отнюдь нет, просто следует навсегда оставить попытки бесплодных «интерпретаций», вместо этого сосредоточив внимание на изучении той интеллектуальной среды, в которой сложился и вызрел ее замысел, общего историко-культурного фона, от которого протягиваются нити к содержанию таинственного произведения Джорджоне. Необходимо отказаться от точного определения сокровенного сюжета картины, попросту невозможного в условиях скудной источниковой базы, взамен попытавшись очертить более широкие контуры картинного содержания. Увиденное в таком ракурсе, оно предстанет перед нами в виде конгломерата разных смысловых мотивов, порожденных духовной культурой времени или же каким-то образом связанных с жизненной судьбой и личными интересами самого заказчика. Ключом к его постижению станет более внимательное, чем прежде, рассмотрение того жизненного контекста, в котором некогда пребывала «Гроза»: домашнее собрание артефактов ее первого владельца, венецианского нобиля Габриэле Вендрамина, в кабинете которого среди других произведений искусства и всевозможных редкостей она находилась в XVI в.

* * *

Можно скептически относиться к некоторым версиям интерпретации содержания картины Джорджоне, однако необходимо признать, что прочные основания для появления «мифологии “Грозы”» в западной, а ныне и в отечественной науке об искусстве были заложены еще в пору появления самого первого упоминания о ней в XVI в. В 1530 г. Маркантонио Микиэль отметил в записках, что видел в венецианском собрании Габриэле Вендрамина, делового человека и утонченного ценителя искусств, среди прочих художественных сокровищ, бережно собранных в семейном дворце, одну остановившую его внимание картину³. То был «маленький пейзаж на холсте с грозой, цыганкой и солдатом, выполненный рукой Джорджо да Кастельфранко», *el paesetto in tela cum la tempesta, cum la cingana et soldato fu de mano de Zorzi da Castelfranco* [18, S. 218]. Судя по лаконичному упоминанию, сюжет картины либо не представлял в глазах Микиэля никакого интереса, либо по каким-то причинам остался ему неизвестным, хотя сам предполагаемый заказчик произ-

³ Патриций Маркантонио Микиэль между 1521 и 1543 гг. составил подробный отчет о виденных им произведениях искусства в общественных помещениях и частных собраниях города и его окрестностей на материке, включая Падую.

ведения был еще жив (он скончался в 1552 г.) и мог бы сообщить любознательному патрицию интересующие его сведения. Скорее всего, содержание «Грозы» все же составляло загадку для Микиэля, вообще не очень-то интересовавшегося подобными вопросами и более ценившего достоинства кисти, нежели игру тонкого ума, такую же точно загадку, как для Вазари полвека спустя смысловое значение росписей Джорджоне на фасаде Германского подворья, в итоге названных им просто «фантазиями»⁴.

Однако мнение о бессюжетном произведении в эпоху Возрождения, рисуящемся в виде подобия рокайльных «каприччио», но в XVI в., да еще и на фасаде общественного сооружения, выглядит маловероятным, особенно если вспомнить, с какой заботой относились в Венеции к оформлению городского пространства, вдобавок адресованного взыскующему вниманию гостей из Северной Европы. Посетив Венецию через полвека после смерти Джорджоне, Вазари так и не смог установить, каким было содержательное значение его фресок («что касается меня, я никогда не мог понять этого произведения и сколько ни расспрашивал, не встречал никого, кто бы его понял» [19, с. 45]), однако причины коренились, конечно же, не в бессюжетном их характере. Вопрос разрешался гораздо проще: к тому времени уже не оставалось в живых почти никого, кто помнил бы истинный смысл этих таинственных аллегорий, или, быть может, воспоминание о нем оказалось заслоненным другими, более значительными явлениями художественной жизни города, пережившего многотрудную войну с Камбрейской лигой и еще много других памятных событий. Поэтому для самих венецианцев, вынужденных приспособляться к постоянно менявшейся конъюнктуре и более озабоченных своим трудным настоящим, нежели припоминаниями далекого прошлого, злополучные фрески были тем, что именуется обыкновенно *acqua passata*, «утекшей водой», и беседы о них не представляли никакого интереса в глазах собеседников Вазари, не озаботившихся растолковать ему их смысл.

Оттого вполне закономерным выглядит недоумение любознательного тосканца, пытающегося объяснить собственное непонимание тем, что «там не найти истории». Скорее всего, ее попросту и не пытались искать по-настоящему. Вполне могло быть и так, что когда-то их содержание вызывало общественный резонанс, сохраняя непосредственное отношение к оценке политической ситуации начала века, недаром эти фрески иногда рассматривают как политическую аллегория борьбы с Камбрейской лигой (так полагал М. Мураро). Однако в таком случае в полностью изменившихся условиях второй половины века неактуальность их содержания была совершенно очевидной, тем более что воспоминания о бесславно закончившемся конфликте едва ли доставляли кому-то удовольствие. Отсюда и происходит неосведомленность Вазари, столкнувшегося не только с банальным отсутствием информированных собеседников, но и попросту с нежеланием распространяться о старательно забытых преданиях прошлого.

Но вот в том, что касается умалчивания Микиэля о сюжетном значении «Грозы», все обстояло, по-видимому, иначе. Характер художественного содержания

⁴ Художник, по его мнению, трудился над этой работой исключительно «по своему усмотрению», *secondo la sua fantasia*, ибо «не преследовал иной цели, как писать там фигуры, исключительно следуя своей фантазии, дабы показать искусство», *non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte* [19, с. 45; 20, р. 11]. Подробнее о смысловом значении фресок см.: [21, р. 177–84].

картины полностью определялся обычной для Джорджоне практикой индивидуальных отношений с заказчиком, отчего оно неизбежно несло на себе отпечаток личных вкусов и пристрастий, интеллектуальных интересов, полностью владевших им в тот момент, когда венецианского патриция Габриэле Вендрамина посетила идея заказать художнику новую картину. В движении исторического времени, двух с лишним десятилетий, заполненных множеством важных и незначительных событий, радикально изменивших общественный климат в Венеции и мироощущение ее обитателей, многое должно было уйти из памяти, оставив только смутные припоминания о том, что означала или могла означать та или иная подробность в изобразительном строе картины.

Однако более вероятным выглядит другое предположение. Мы совсем не знаем, насколько доверительными были отношения обоих нобилей, Вендрамина и Микиэля, чтобы заставить одного из них делиться с собеседником затаенными мыслями и переживаниями. Да и сам Микиэль не обнаруживал желания глубоко вникнуть в содержательную суть произведений искусства (гораздо больше его интересовали вопросы художественного выполнения, того, что мы бы назвали стилем). Поэтому в беседе праздного знатока и владельца осматриваемой им коллекции вопрос о сюжетном значении «Грозы» мог попросту и не возникнуть, тем более что в собрании Габриэле Вендрамина было немало других предметов, обративших на себя внимание искусствовлюбивого нобиля, каким был Микиэль. Несомненным выглядит только одно: составляя часть выдающейся коллекции замечательных артефактов, подобранных с любовью и большим пониманием дела, «Гроза» таила в себе особый, глубоко личный смысл, который по каким-то причинам остался недоступным для Микиэля, но, несомненно, был ясен заказчику в пору общения с художником⁵. Отсюда необходимость более близкого знакомства с его личностью и деятельностью, что сможет помочь в отгадывании рассыпанных в картине неуловимых намеков.

Персонаж из первого ряда в политической и культурной жизни города, чей гостеприимный дом служил местом сбора для многих представителей интеллектуальных и художественных кругов, Габриэле Вендрамин был также заметной фигурой среди местных коллекционеров, вкладывая немалую энергию и денежные средства в составление богатейшего собрания произведений искусства. Впрочем, индивидуальные особенности каждого человека в ренессансной Венеции и круг свойственных ему частных интересов, даже не упоминая об общественном положении, как нигде, напрямую определялись его происхождением, а владелец «Грозы» был отпрыском известного и очень состоятельного семейства, с успехом занимавшегося предпринимательством, финансовыми операциями и морской торговлей. В последней трети кватроченто, на пике могущества мощного клана, одному из его представителей, Андреа Вендрамину, ненадолго даже удалось занять должность дожа (1476–1478).

Оттого как потомок знатного рода наш герой должен был безоговорочно повиноваться положениям морального кодекса своего сословия, требовавшим посильного служения интересам государства и сохранения общественного престижа соб-

⁵ Именно в этом отношении особого внимания заслуживает наблюдение Д. Андерсон о том, что изображенный на картине юноша — ровесник самого Вендрамина и так же, как он, мог быть членом одного из сообществ молодых неженатых патрициев, так называемых *Compagnie della Calza* («Сообществ Чулка»). Габриэле так никогда и не связал себя узами брака [2, p. 302].

ственного семейства, хотя на его личности не менее рельефно отложились признаки культуры патрицианского гуманизма, определявшей духовный климат Венеции времени позднего кватроченто. Он, сам аристократ, чиновник и преуспевающий бизнесмен, если воспользоваться сегодняшним определением, находился в тесном родстве или близких дружеских отношениях со многими представителями венецианской аристократии, включая тех, кто, подобно ему, обладал гуманистическими интересами или склонностью к собирательству [1, p. 129–33; 2, p. 160–74]. Среди его хороших знакомых мы встречаем Бернардо Бембо (также коллекционера и отца знаменитого поэта), видного гуманиста и писателя Эрмолао Барбаро, патриция Таддео Контарини, его близкого родственника, в доме которого в 1525 г. Микиэль видел три картины Джорджоне, включая знаменитых «Трех философов». Не чуждался он и контактов с кругом художников и профессиональных писателей. Один из них, Антон Франческо Дони, в самых доброжелательных словах оценивавший личность этого венецианского патриция как приветливого и благородного, исключительно умного собеседника, «образчика добродетели», вспоминал позднее, как они вдвоем осматривали его коллекцию изумительных антиков, *anticaglie stupende*, сопровождая экскурсию высокоучеными рассуждениями [1, p. 130].

Совмещая, подобно другим нобилиям, занятия семейным бизнесом (столь прозаичным, как торговля мылом) с государственной службой на высоких должностях (в конце жизни занимал посты цензора и государственного советника, *Consigliere della Città*), Вендрамин едва ли тяготился таким положением дел, скорее всего, осознавая его как выполнение общественного долга. Однако врожденные гуманистические интересы требовали своей реализации, и она была найдена в составлении превосходной коллекции произведений искусства, которая, подобно всякому частному собранию, несущему на себе ясный отпечаток личности и вкусов ее владельца, подбором предметов ясно характеризовала личные пристрастия и душевные склонности этого высококультурного человека. Франческо Сансовино описал его как «страстно любящего (*amantissimo*) живопись, скульптуру и архитектуру», того, кто «собрал разнообразные произведения наиболее известных художников своего времени» [22, p. 387]. Среди них встречаются имена Джорджоне, кисти которого принадлежало в общей сложности шесть картин в его домашнем собрании, и Тициана, впоследствии выполнившего для него знаменитый «Портрет семейства Вендрамин» (середина 1540-х годов) из лондонской Национальной галереи.

Примечательно и собственное его признание, содержащееся в завещании: «Не перестану повторять, что все эти предметы мне приятны и дороги как по своей редкости и совершенству, так и по причине тех усилий, которые я затрачивал на протяжении многих лет, дабы их приобрести. Но более же всего оттого, что среди тягот для ума и сердца, испытываемых мною в наследственных занятиях торговлей, они давали моей душе хотя бы немного отдыха и покоя» [23, S. 73].

Любопытное совпадение: в близких понятиях индивидуалистической этики, превыше всего ставившей созерцательный досуг, формулировал задачу своих книг *in octavo* и Альдо Мануцио, когда предлагал вниманию благородного читателя издание сочинений Горация (Венеция, 1501), «чей крошечный размер побудит тебя читать его в те моменты [жизни], когда ты можешь отдохнуть от выполнения общественных обязанностей» [24, p. 161]. Знаменательное сходство! Обе они, и карманного формата книга, нередко снабженная иллюстрациями, и небольшая станковая

картина, и драгоценные антики, несомненно, в одинаковой степени обладали природой своеобразных эстетических медиаторов, востребованных во имя приобщения к духовным сокровищам, а объединявшим их началом служило убранство приватного кабинета, камерный ансамбль которого они образовывали.

Занимая место в экспозиции маленького домашнего музея среди дорогих сердцу художественных изделий, классических скульптур, бюстов, ваз, мелких бронз и керамики, картины наподобие «Грозы» могли предлагать и наверняка предлагали мечтательному взору обладателя отклик на самые задушевные его мысли и переживания. И оттого попросту невозможно представить ее в домашнем обиходе такого знатока живописи, как Габриэле Вендрамин, который был бы отчего-то неосведомленным о содержании произведения, составлявшего одну из главных достопримечательностей его выдающейся коллекции замечательных артефактов, подобранных с любовью и большим пониманием дела. Совсем наоборот! Ключ к верному пониманию смыслового значения картины способно предложить ее рассмотрение именно в качестве элемента декоративного убранства приватного кабинета, *studiolo*, или *camerino*, Габриэле, в ансамбле которого она, наряду с находившимися там антиками, рукописями и рисунками, а также другими картинами, служила зримым выражением эстетических предпочтений и культурных запросов ее владельца. Действительно, в завещании Вендрамина (датировано 3 января 1548 г.) зафиксировано местонахождение «Грозы» наряду с иными живописными произведениями в его кабинете, *privata habitatione* [3, p. 146], что побуждает нас с особым вниманием всмотреться в ренессансную субкультуру обустройства частных обиталищ, дабы приблизиться к верному пониманию назначения нашей картины в глазах владельца.

Замкнутое, иногда довольно крупное по размерам отдельное помещение для интеллектуальных занятий, снабженное всем, что для этого необходимо: письменным столом, полками и шкапами с книгами, — но также нередко игравшее роль места хранения художественных коллекций, — таким был личный кабинет, который как распространенное явление появляется среди частных покоев ренессансного дворца в XV в. [25, p. 296–309]. Находившиеся в глубине дома вдали от общественной его половины с парадной лестницей и залом для приема гостей (*portego*), кабинеты обычно располагались за супружеской спальней среди других небольших помещений хозяйственного назначения. Как правило, они именовались *camerino*, *studio*, *studiolo* или *scrittoio*, что непосредственно указывает на интеллектуальный характер осуществлявшейся в них деятельности: здесь вдали от житейской суеты владелец мог предаваться ученым занятиям или подсчитывать прибыль, иногда приглашать гостей, хотя определяющим фактором все равно оставалась возможность побыть «наедине с собой», углубившись в собственные интересы.

Соответствующим образом выглядела и обстановка *studiolo*. Если ранние кабинеты имели достаточно скромный и аскетичный вид, уподоблявший их монашеской келье, то с середины XV столетия по мере распространения гуманистической культуры их убранство делается все более нарядным, имитируя облик существовавших в древности частных покоев, о которых было известно из классической литературы. Оно могло включать в себя изделия мебели, необходимые для умственных занятий, предметы, дорогие сердцу хозяина дома: стеклянные сосуды, шкатулки с драгоценностями, фарфор и бронзу, а также коллекции произведений

античного и ренессансного искусства. С середины XVI в. кабинеты превращаются в настоящие маленькие музеи, где выставлялись напоказ на полках или в шкафах разнообразные артефакты: вазы, бюсты, небольшие скульптуры и скульптурные фрагменты, монеты, медали, картины и альбомы рисунков, — все, что характеризовало внутренний мир владельца и его интеллектуальные наклонности, отразившиеся в заботе о *decoro studiolo*.

Его внешний облик в эпоху *кватроченто* можно представить себе благодаря немногим сохранившимся образцам вроде прославленного кабинета герцога Монтефельтро в его урбинском дворце, а также на основании разнообразных живописных изображений, чаще всего иконографической версии показа святого Иеронима за учеными трудами в окружении атрибутов научной деятельности. Оставляя в стороне картины Яна ван Эйка и неизвестного мастера из его окружения («Святой Иероним в келье», около 1440–1442, Детройт, Художественный институт) и Антонелло да Мессина как хорошо известные читателю, укажем на один только пример: миниатюру неизвестного североитальянского художника, представляющую Петрарку в кабинете (около 1400, Дармштадт, Библиотека). Она восходит к фреске Альтичьеро и Аванцо из состава росписи Залы знаменитых мужей (*Sala virorum illustrium*) в падуанском дворце Франческо Каррара и, по-видимому, представляет собой наиболее раннее из сохранившихся итальянских изображений ученого в кабинете среди письменных принадлежностей и многочисленных книг. Правда, здесь еще нет художественных произведений, обладание которыми составляло особую гордость гуманиста, однако дошедшие до нас более поздние инвентарные описи содержимого кабинетов дополняют их образ значительным количеством разнообразных артефактов, как античных, так и принадлежащих современному искусству.

Настоящим музейным собранием была и студия Габриэле Вендрамина, *Studio d'Anticaglie*, удостоившаяся упоминания в энциклопедически подробном описании Венеции у Франческо Сансовино как одно из наиболее примечательных художественных собраний города наряду с колоссальной коллекцией античных мраморов Гримани и других домашних музеев, принадлежавших влиятельнейшим патрицианским семействам Гритти, Лоредан и Мочениго [22, p. 387]. Но даже в сравнении с ними собрание Вендрамина отличалось редкостным изобилием и разнообразием всевозможных артефактов, не помещаясь в специально отведенном помещении, так что поблизости от него располагалась еще одна комната, *camera per notar*, служившая в качестве картинной галереи. Здесь рядом с произведениями Дюрера, Рафаэля и Пальмы Веккио и находилась «Гроза».

Сохранившиеся исторические источники, в том числе завещание самого Габриэле (1548), позволяют реконструировать состав его обширной коллекции и даже приблизительно представить себе порядок экспонирования ее содержимого в интерьере обширного дворца венецианского патриция, находившегося неподалеку от церкви Санта Фоска [26, p. 79–82]. Живописные произведения его соотечественников-художников, портреты Джованни Беллини и сюжетные композиции Джорджоне, в общей сложности шесть (впрочем, по меньшей мере одна из них, знаменитая «Старуха», также была композиционно решена в портретном формате), гармонично соседствовали там с работами нидерландских живописцев, а те — с альбомами рисунков, выполненных с античных памятников, *antiquità di Roma*. (Вдобавок, там же хранился и альбом рисунков Якопо Беллини, также включающий зарисовки на

классические сюжеты, ныне — в Британском музее, *el libro grande in carte bombasina de disegni* [18, S. 108].) Вдохновения ренессансной музыки живописи соперничали здесь с творениями классического резца: Микиэль упоминает об удивительной статуе, представлявшей спящую нимфу, *nympha vestita che dorme distesa* (ныне в Лувре) [18, S. 110], что сразу воскрешает в памяти «Спящую Венеру» Джорджоне, чья иконография восходит к античным изображениям нимф [2, с. 223], а также скульптурные бюсты, торсы и рельефы. Даже беглый перечень их содержательной тематики, а она в основном ограничивалась изображениями пленительных нимф, эфебов и сатиров, *satiretti*, говорит о предпочтении, отдаваемом кругу лирических по преимуществу сюжетов, не имеющих ничего общего с идеалом героической доблести и самопожертвования, но, наоборот, прославлением чувственной земной красоты апеллирующих к области самых сокровенных зрительских переживаний.

О чем еще могли сказать мраморная статуэтка в виде обнаженного торса, *el nudetto*, «голова смеющегося сатира», женские портреты (*busto della fanzulla, testa della fanzulla*) или бронзовая группа с Эротом верхом на льве, как не о стремлении обрести в мире античного искусства истинное «отечество души», познающей себя в созерцании стихии прекрасного? Помимо них, антикварные интересы Габриэле нашли выражение в подборе терракотовых ваз, стеклянных сосудов, золотых и серебряных монет, собирании классических надписей и слепков с прославленных памятников скульптуры, вместе составлявших изобиловавшее драгоценными артефактами содержание домашнего музея, *camerino delle anticaglie*, хотя проявления его удивительно богатого внутреннего мира не ограничивались отысканием антиков. В равной мере ему удалось разделить со своим веком неуклонно возраставший интерес к познанию окружающего мира, отразившийся в естественно-научном сегменте коллекции. Наряду с альбомами рисунков с изображениями различных животных, птиц и рыб (*el libretto cun li animali coloriti, il libro de oxelli [uccelli] coloriti, li dui libri de pesci*) [18, S. 108] она также включала разнообразные диковины, *curiosità*, вроде раковин причудливой формы и рогов редких животных. В нем нашлось место даже для забальзамированного чучела крокодила: не оно ли какими-то неведомыми путями подвело фантазию искусствоведа Марко Паоли к догадке о том, что обнаженная дева с ребенком на руках — не кто иная, как сама Исида, являющаяся во сне герою «Грозы»?

С. Д. Кэмпбелл лучше остальных исследователей удалось раскрыть внутреннюю взаимосвязь, существующую между кругом идей, на которых могло основываться содержание картины Джорджоне, и духовной культурой Возрождения, вызвавшей к жизни феномен гуманистической студии, представляющей практическое воплощение идеала созерцательной жизни, *vita contemplativa*, посвященной самоусовершенствованию образованной личности [27, р. 299–332]. Для выполнения такой задачи в равной степени оказывались пригодными как чтение, так и собирательство, взаимосвязь между которыми отчетливее всего прочитывалась в принципах декоративного убранства кабинета. Увиденное в таком ракурсе, оно представало в качестве проявления личностного самовыражения владельца, когда выставленные артефакты свидетельствовали об утонченном вкусе, а картины и рисунки с их историческими и мифологическими сюжетами сообщали визуальную форму переживаниям, навеянным знакомством с текстами классической или ренессансной литературы. Иначе говоря, художественное оформление *studiolo* в глазах обладате-

ля имело вид некоей проекции его собственного внутреннего мира, разные грани которого находили воплощение в разнообразных атрибутах обстановки интерьера, осмысляемого как «пространство души». И хотя мнение исследователя о зависимости сюжета «Грозы» от содержания сочинения «О природе вещей» римского поэта Т. Лукреция Кара остается только одной из существующих гипотез, трудно не согласиться с утверждением, что культурные предпочтения владельца картины получали наглядное выражение благодаря «немому, но многозначительному языку живописи, определяющему “личное пространство” ее владельца» [27, p. 305].

Поэтому имеет смысл внимательнее приглядеться к оформлению этого пространства, взяв за основу сравнительно раннее (1530) его описание у Микиэля как хронологически близкое ко времени появления на свет интересующей нас картины Джорджоне, полотна которого в ту пору уже находились в составе активно пополнявшегося собрания Вендрамина [18, S. 106–10]. Просматривая его, быстро отмечаешь три основных критерия, под воздействием которых, по-видимому, осуществлялся подбор украшавших кабинет Габриэле живописных произведений. Во-первых, что, впрочем, совершенно неудивительно в случае с представителем славного аристократического рода, обращает на себя внимание присутствие в нем неотъемлемого признака любой резиденции знатного человека — семейных портретов. К таковым можно отнести портрет Филиппо Вендрамина и, по-видимому, два других профильных изображения молодых людей, *gentilhomini giovani*, все три — кисти Джованни Беллини, а также собственный портрет Габриэле маслом «в половину фигуры, в натуральную величину». Во-вторых, среди упомянутых Микиэлем картин (всего восемнадцать) большую часть составляют произведения художников Северного Возрождения, *maestri romentini*, общим числом десять. (Точно поименованы две картины: «Богородица с младенцем и святым Иосифом в пустыне» Яна Скореля и «Мадонна с младенцем в готическом храме», которую Микиэль по незнанию отнес к работам Рогира, хотя в действительности ее автором был Ян Госсарт.)

К сожалению, Микиэль не потрудился обозначить содержание остальных восьми северных работ, ограничившись упоминанием, что это были «маленькие картины на холсте, написанные маслом» [18, S. 106]. Однако, и это в-третьих, достойно особого внимания, что по крайней мере в одной из двух картин, чьи сюжеты были им обозначены, присутствовало изображение пейзажа, как и, надо думать, в некоторых из восьми остальных. Интерес к целенаправленному собиранию северной живописи уже сам по себе предполагал склонность к мотивам именно такого рода, поскольку нидерландские художники рассматривались в Италии преимущественно как специалисты пейзажной живописи.

Достойно внимания, что все три отмеченных критерия, согласно которым происходил подбор живописных произведений в собрании Вендрамина, отразились в особенностях образно-художественного строя картины Джорджоне. Если говорить о почитании семейных традиций и о том, что мы называем аристократическим гонором, имеет смысл напомнить о существовании ряда появившихся в последнее время интерпретаций содержания «Грозы» как раз с таких исследовательских позиций — должное присутствие аллюзий на привилегированное общественное положение владельца картины и его предков. В 2008 г. была опубликована статья Р. Стефаника «“Гроза” Джорджоне: об отцах-основателях и потребностях места»

[28, p.121–56]. Согласно автору, содержательная основа картины, якобы восходящая к платоновской мифопоэтической концепции происхождения мира, рожденного в союзе мужского и женского первоэлементов (их представляют оба персонажа, символизирующие богатство и бедность), имеет прямое отношение к определению исторической миссии венецианского патрициата. Ссылками на такую теорию, а также принимая во внимание особые условия жизнедеятельности, с которыми некогда пришлось столкнуться основателям города, оправдывалось обычно подвергавшееся порицанию стремление местных нобилей к занятиям торговлей и личному обогащению, а в более отдаленной перспективе обосновывалась их роль как господствующего класса в самой Венеции и на территориях Террафермы.

Понятно, что у принадлежавшего по рождению к закрытой социальной группе венецианской «элиты» Габриэле Вендрамина подобные идеи не могли не вызывать сочувствия, особенно если панегирик аристократическому сословию облекался в формы мифологического предания. Однако существует и другая точка зрения, еще теснее увязывающая концепцию родовой доблести и содержание таинственной сцены у Джорджоне, восходящее, возможно, к хвалебной латинской поэме, воспевающей достоинства семейства Вендрамин и составленной в 1483 г. малоизвестным писателем Бернардино да Фиренце по случаю въезда в Тревизо нового подеста, Лодовико Вендрамина [16, p.223]. В ней содержится указание на важное по своим последствиям содействие, оказанное представителями славного и доблестного рода венецианскому государству в ходе борьбы с Каррара, правителями Падуи, о чем напоминает ее присутствие в пейзажном фоне картины.

Падуя! Изображение города на Терраферме, как и других ее достопримечательностей, всего лишь столетием ранее перешедших под власть венецианского государства, вне всякого сомнения, было способно навеять чувство патриотической гордости, оживающее в воспоминаниях о славных страницах истории знатного рода. Тем более если вспомнить, какие драматические события, развернувшиеся в начальную пору войны с Камбрейской лигой уже после написания «Грозы», дополнительно связали его тесными узами с этим городом. Тогда, в 1509 г., в обороне Падуи добровольно приняли участие двое братьев Габриэле, а возвращение города, ненадолго сданного врагу, под власть Венеции стало крупнейшей заслугой его близкого родственника Андреа Гритти, впоследствии дожа [3, p.146].

Однако дело заключалось не только в героических воспоминаниях, но и в более широком круге ассоциаций, которые способно было вызвать созерцание видов Террафермы у человека поколения Джорджоне и Габриэле Вендрамина (он появился на свет в 1484 г.), ощущавшего на себе все отталкивающие проявления урбанизма в одном из крупнейших городов Европы. Значение материковых земель в жизни венецианца рельефнее всего описывается в терминах классической антитезы понятий «деятельность» и «досуг», *negotium* и *otium*, которая противопоставляла активному участию в общественной жизни и занятиям государственными делами образ праздного и внешне бездеятельного, но при этом свободного и независимого существования, имевшего целью самоусовершенствование мыслящей и высококультурной деятельности. По мере нарастания кризиса принятой в среде патрициата коллективистской этики противостоящий ей идеал созерцательной жизни должен был приобретать все больше сторонников, рассматривавших в качестве главного условия его осуществления удаление от дел в мир сельской природы. Закономер-

ным последствием явилось увеличение количества частных вилл на просторах Террафермы, однако явлением того же порядка оказалось и заметное возрастание интереса к классической пасторали, в которой желанный, но недостижимый жизненный идеал облекался в форму описания безмятежно счастливого пастушеского существования среди благодатной природы, завораживая читательскую фантазию перспективами обретения «потерянного рая».

В самом начале века классическая буколика вновь приобрела значение литературного образца, хотя для ренессансного читателя не менее важным был пример пасторального романа Якопо Саннадзаро «Аркадия». Написанный еще в 80-х годах XV в. (первые десять глав были закончены к 1489 г.), роман впервые стал доступен читателю после того, как в июле 1502 г. в Венеции появилось первое неавторизованное его издание. Двумя годами позднее вышла полная авторская версия романа, переизданная в Венеции в 1505 г., а затем вновь — почти десять лет спустя, в 1514. Существенное Альдо Мануцио переиздание 1514 г. было предпринято им в ставшем к тому времени привычным «массовом» формате *in octavo*, и в том же самом году текст «Аркадии» был выпущен в свет издательством Джунта во Флоренции, что положило начало потоку бесчисленных публикаций произведения неаполитанского писателя, содействовавших его европейской известности. (Всего к началу XVII в. число переизданий «Аркадии» достигло восьмидесяти трех.) Большим поклонником произведения Саннадзаро был поэт Пьетро Бембо: в его домашней библиотеке хранился рукописный экземпляр романа, а портрет неаполитанского писателя украшал принадлежавшее ему собрание античной скульптуры и ренессансных картин [18, S. 20].

В отличие от эпоса, всегда отражающего совокупный духовный опыт целого социума и его историческую память, пастораль имеет дело с внутренним миром отдельного человека, и «Аркадия» Саннадзаро в этом смысле отнюдь не исключение. В центр романного повествования, состоящего из пролога и двенадцати прозаических глав (*prose*), чередующихся с поэтическими эклогами, помещен образ пастуха-поэта Синчero (от итал. *sincero* — «искренний», «чистосердечный»), ищущего спасения от страданий любви в мифической стране пастухов. Статичность романной композиции и сведение к минимуму сюжетного действия компенсируются изысканной утонченностью художественной стилистики в изображении мирно протекающих в музыкальных занятиях и любовной игре пастушеских будней, образующих содержательную рамку для передачи внутренней жизни главного героя. Если в эпосе основу повествовательной ткани составляет описание событий, реальных или вымышленных, то пастораль, напротив, практически не содержит нарративных элементов, обращаясь преимущественно к миру чувств, и оттого ее образы — это не столько жанровые зарисовки пастушеских будней, сколько литературные топосы, обозначающие разные этические понятия.

В этом смысле «Аркадия» Саннадзаро — идеальный пример воплощения принципов пасторальной поэтики: ее сюжетная ткань складывается из набора типично буколических ситуаций, однако иносказательное значение любой из них было вполне доступно пониманию эрудированного читателя, что превращает романский текст в разновидность легко разгадываемого культурного кода. Отождествление пастушеской страны с областью внутренней жизни, обнаруживающееся в исключительном внимании, сосредоточенном на описании разнообразных переживаний

мнимых пастухов, музыкантов и поэтов, выявляет содержательный план типичного для пасторали мотива бегства на природу как метафорического обозначения ухода от докучливых дел и перемещения в мир увлечений рафинированной человеческой личности. Поэтому побег в Аркадию — это переход из шумных залов общественных сооружений и заполненных толпами народа площадей в уютное и обжитое пространство частного кабинета, *studiolo*, где находилась подобранная по вкусу владельца библиотека и развешаны любимые картины. Сюда, в мир собственных интересов, следуя за мнимым пастухом Синчеро, мог на время удалиться любой венецианский патриций, дабы потом, после кратковременного пребывания в сфере высокодуховных развлечений, вновь вернуться к исполнению надлежащих жизненных обязанностей.

Оттого картина, выполненная на сюжет из пасторальной литературы, должна была представлять собой идеальное украшение частного кабинета, в метафорической форме выражая его назначение служить таким же убежищем от мира житейской прозы, каким была для Синчеро пастушеская страна Аркадия.

Историками искусства выдвигались предположения о непосредственной зависимости содержания «Грозы» от сюжета романа Саннадзаро [11, р. 212–3; 29, р. 55–70]. Высказывалось мнение о том, что герой картины, юноша-горожанин в элегантной пурпурной куртке (*zupon*) и дорогих рейтузах, на время взявший в руки пастушеский посох, — такой же «паломник любви», как и Синчеро, подобно которому он покидает город в поисках лекарства от любовных страданий [30, с. 232–3]. Яркие краски нарядного одеяния эффектно выделяют его среди мгlistых зеленовато-коричневых тонов окружающего пейзажа. Микиэль называл его «солдатом», а в инвентаре коллекции Ведрамина 1569 г. он упомянут как пастух [2, р. 368], но в действительности его социальный статус совершенно иной. Хотя его облик выдает отдаленное сходство с представителями воинского сословия в картинах Северного Возрождения, а в руке у него пастушеский посох, на самом деле это юный аристократ, равно далекий и от мира сельской жизни, и от ратных дел. Он облачен в элегантную куртку из пурпурной материи, *zupon*, которую иногда неправильно называют «накидкой», и дорогие рейтузы. Вместе с модной короткой прической они позволяют точнее определить его общественное положение, выдавая в нем придворного или пажа, по своему происхождению и образу жизни принадлежащего к избранному аристократическому кругу. Покинув родной город (возможно, как раз тот, что показан на дальнем плане), он отправился на природу, где, взяв в руки пастушеский посох, на время как будто превратился в пастуха — разумеется, условного пастуха пасторальной поэзии, а не реальных пастбищ Террафермы.

Вместе с ним в венецианскую живопись проникает новый образ, знакомый нам по «Аркадии» Саннадзаро, — образ горожанина, покинувшего привычную среду обитания ради пребывания среди сельских рощ и полей. Развитие аналогии с этим базовым топосом пасторальной литературы способно подсказать догадку о побудительных причинах метаморфозы: как и Синчеро, герой Джорджоне мог оставить родной город в поисках спасения от любовных страданий, на что намекает изображение двух сломанных колонн как метафорическое обозначение несчастной любви, принятое в поэзии чинквеченто [29, р. 62].

Есть у Саннадзаро и описание встречи Синчеро с нимфами, одной из которых могла быть обнаженная наядя с ребенком на руках. Такие суждения, подобно всем

остальным, увы, навсегда обречены на то, чтобы оставаться чистыми гипотезами. Возможно, Джорджоне (или его заказчик) действительно воспользовался сюжетным мотивом из романа неаполитанского писателя, обыграв его в качестве одного из элементов содержания картины. Однако гораздо важнее иное: в «Грозе» художником бессознательно или, хочется полагать, вполне осознанно были воссозданы основополагающие черты пасторального мироощущения. Главная из них состоит в восприятии сельского пейзажа как соединенного незримыми нитями с областью внутреннего мира благодаря таинственной способности природы воздействовать на него, устанавливая незримый духовный контакт, когда каждому поступку, даже каждой мысли находится отзвук в естественном окружении. У историков литературы такое представление о едином согласованном ритме жизнедеятельности человека и природы обозначается английским словосочетанием “pathetic fallacy”, «трогательное заблуждение». Ярче всего отразившееся в лирических произведениях, где речь идет о скорбном отклике природы на смерть главного героя (первая идиллия Феокрита, пятая эклога Вергилия), такое представление проявилось в содержании «Аркадии», повествующей о врачующей силе сельского приволья, исцеляющего и возвращающего к жизни Синчиро. Сосредоточенность романного повествования на описании внутренней жизни героев, неизменно соотносимой с настроением пейзажного окружения, сообщает ему качества пространного лирического комментария к разнообразным душевным проявлениям, и как раз это основополагающее качество буколического сумел почувствовать за маскирующими его пастушескими мотивами Джорджоне.

Сравним особенности изобразительного метода показа пейзажа у писателя и художника. Тонкими пейзажными зарисовками у Саннадзаро обычно задается эмоциональный лейтмотив каждой главы, как в случае с пятой прозой, которая содержит горестные раздумья о смерти, открываясь прекрасным описанием заката: «Уже при заходе солнца на всем западном краю неба рассеяно было множество всевозможных облаков; одни — фиолетовые, другие — лазурные, некоторые — кроваво-красные; иные — между желтым и черным, а некоторые так сверкающие отражениями лучей, что казались из блистающего и тончайшего золота сделанными» [31, р. 32]. Наблюдательность писателя, его способность замечать тончайшие оттенки меняющегося освещения соперничают здесь с искусством венецианского основоположника «современной манеры», обнаруживающего такую же изошренность зрительного восприятия. Возможно, Джорджоне был первым в истории мировой живописи, кто сумел увидеть, как при вспышке молнии загорается золотисто-желтыми отсветами влажная листва деревьев на среднем плане картины, или как сливаются с фоном, перенимая рефлексы от неба, стены далеких построек. Своим неуловимо-зыбким характером световые эффекты в «Грозе» воссоздают образ природы, находящейся в состоянии постоянного изменения, никогда не пребывающей в покое и оттого удивительно точно отвечающей меланхолической неопределенности душевного склада героев. Но не только они. Образ изменчивой и неуловимо сложной эмоциональной стихии выявлен в картине уже на уровне живописной стилистики с мягко проступающими из таинственного полумрака лицами и размытыми контурами, матово отсвечивающими приглушенными красками в модуляциях общего живописного тона. Построенная на тончайших колористических переходах красочная гамма игрой бесчисленного множества нюансов словно

отображает зыбкую ткань скрытых от глаз переживаний и неуловимых ощущений, лишь угадываемых, но никогда не прочитываемых со всей отчетливостью в поведении героев.

Ощущению их сопричастности миру созерцательных ценностей отвечают особенности композиционного построения картины, воспроизводящей типичный для пасторальной поэтики контраст двух начал, природного и искусственного, за счет противопоставления сельского убежища на ближнем плане и трудностей городской жизни, символически выражаемых в мотиве бушующей над городом бури. Оба одиноких героя предстают взгляду вдаль от житейской суетности на узкой площадке у картинного края, словно в некоем подобии природного «зеленого кабинета». Пустынность сумрачного пейзажа, его тишина и покой ощущаются отчетливее, если подходишь к картине после того, как внимательно рассмотрел образчики повествовательной живописи позднего кватроченто, помещенные в том же зале: внушительные композиции Джентиле Беллини и Мансуэти, изображающие колоссальные здания и заполненные разноликими толпами просторных площадей. По контрасту с ними мир «Грозы» как лирического в своей основе произведения еще отчетливее обнаруживает присущие ему качества живописной идиллии, на визуальном уровне развивающей образный ряд, намеченный в словесной ткани «Аркадии».

В иконографии природных мотивов нетрудно заметить, что текст Саннадзаро и картина Джорджоне в равной степени отдают предпочтение пейзажу девственно дикого и нетронутого, не обустроенного руками человека, т. е. сохраняющему высокую степень первозданной естественности и оттого обладающему более выраженной способностью пробуждать непосредственный эмоциональный отклик. В этом отношении выражением принципиальной авторской позиции выглядит вступление к «Аркадии», открывающееся следующей сентенцией: «В большинстве случаев высокие и крупные деревья произрастают в диких горах, самой натурой порожденные и доставляющие радость куда большую, нежели разведенные в нарядных садах домашние растения, умелыми руками прополотые. И куда больше даруют удовольствия дикие птицы в уединенных лесах, среди зеленых ветвей поющие, чем птицы ученые в городах, сидящие в нарядных и изукрашенных клетках. Лесные песни, на грубой буковой коре начерченные, нравиться могут не менее стихотворений, написанных на выскобленной бумаге раззолоченных манускриптов. И, как я знаю, бывает так, что облепленные воском дудочки пастухов издают среди покрытых цветами долин звуки более приятные, чем изящные и дорогие инструменты из самшита в руках искусных музыкантов в пышных покоях городских. И кто усомнится в том, что человеческим чувствам более радости доставит источник, который естественным образом проистекает среди валунов, обросших зелеными травами, нежели те фонтаны, что отделаны светлейшим мрамором и сверкающие золотом?» [31, р. 3–4].

Схожими критериями, отозвавшимися в предпочтении природы естественной и необустроенной, определялся метод изображения пейзажа в «Грозе», где он выглядит пустынным и покинутым людьми: не видно ни следов хлопотливого труда крестьян, ни пастухов с их стадами. Когда-то он, по-видимому, был обитаем, и здесь еще до сих пор возвышаются руины классической виллы, однако теперь заброшенный ландшафт служит местом отдыха для случайно забредшего сюда путника или обиталищем богов-покровителей плодоносных сил природы. Какой ра-

зительный контраст с пейзажными фонами картин Джованни Беллини, где всегда заметны следы преобразующей человеческой жизнедеятельности, отложившиеся в рассеянных повсюду приметах цивилизации: сетке дорог, горизонталях мостов, лоскутном одеяле распаханых участков земли, строгий порядок чередования которых выражается в геометрически ясной композиционной организации беллиниевских картин! У Джорджоне, напротив, сельская природа воспринимается как девственно-дикая, предвечная и оттого несопричастная системе координат человеческого времени, но живущая по собственным законам, с которыми соотносится жизненный ритм тех, кто иногда появляется здесь ненадолго, чтобы найти покой среди густых зарослей кустарников и древесных крон.

Но ведь такой и была задача приватного кабинета — дать покой и восстановить душевные силы владельца в кругу того, что было ему дорого и так необходимо. Оттого картина, выполненная на сюжет из пасторальной литературы, представляла собой идеальное украшение частного *studiolo*. Собственным содержанием она метафорически подчеркивала его назначение служить таким же убежищем от мира житейской прозы, каким была для Синчеро пастушеская страна Аркадия. Именно туда досужая мысль могла переносить первого владельца «Грозы», и «среди тягот для ума и сердца» произведение Джорджоне, подобно другим артефактам из его собрания, давало его душе «хотя бы немного отдыха и покоя», а особенности ее изобразительной стилистики внятно указывали на его эстетические предпочтения. Изображение картинного пейзажа, вдобавок отмеченное явным влиянием искусства Северного Возрождения, в первую очередь германских художников так называемой «Дунайской школы», напоминает об эстетических пристрастиях Габриэле как поклонника искусства северян. А рассыпанные в пейзаже едва уловимые намеки на Падую в качестве возможного места действия, несомненно, способны были польстить его патриотическим чувствам и пробудить фамильную гордость, напомнив о принадлежности к славному аристократическому роду, имевшему немалые заслуги перед Отечеством. Так живописная ткань «Грозы» обрела вид своеобразного культурного кода, разными гранями своего содержания и оригинальной изобразительной стилистики обращенной к внутреннему миру ее обладателя, выразительно напоминая ему в часы досуга о собственных интересах и увлечениях. Какими они могли быть, мы попытались показать, оставляя в стороне вопрос о возможном сюжете, разрешить который, по всей видимости, уже не удастся никогда.

Литература

1. Settis, Salvatore. *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino: G. Einaudi, 1978.
2. Anderson, Jaynie. *Giorgione. The Painter of "Poetic Brevity"*. Paris; New York: Flammarion, 1997.
3. Paoli, Marco. *La "Tempesta" svelata. Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la "Vecchia"*. Lucca: M. Pacini Fazzi, 2011.
4. Büttner, Frank. "Die Geburt des Reichtums und der Neid der Götter". *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, no. 37 (1986): 113–30.
5. Rapp, Jürgen. "Die Favola in Giorgione's 'Gewitter'". *Pantheon*, no. 56 (1988): 44–74.
6. Kilpatrick, Ross Stuart. "Hagar and the Angel in Giorgione's 'Tempest'". *Artibus et historiae*, no. 36 (1997): 81–6.
7. Motzkin, Elhanan. "Giorgione's 'Tempesta'". *Gazette des Beaux-Arts*, no. 122 (1993): 163–74.

8. Ferriguto, Arnaldo. *Attraverso i "misteri" di Giorgione*. Castelfranco Veneto: Arti Grafiche A. Trevisan, 1933.
9. Wind, Edgar. *Giorgione's "Tempesta". With Comments on Giorgione's Poetic Allegories*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
10. Eisler, Colin. "La 'Tempesta' di Giorgione: il primo 'capriccio' della pittura veneziana". *Arte Veneta*, no. 59 (2002): 84–97.
11. Gilbert, Creighton. "On Subject and Non-Subject in Italian Renaissance Pictures". *The Art Bulletin*, no. 34 (1952): 202–16.
12. Einem, Herbert von. "Giorgione. Der Maler als Dichter". In *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Klasse 2*, 12–6. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1972.
13. Howard, Deborah. "Giorgione's 'Tempesta' and Titian's 'Assunta' in the Context of the Cambrai Wars". *Art History* 8, no. 3 (1985): 271–89.
14. Kaplan, Paul Henry Daniel. "The Storm of War: The Paduan Key to Giorgione's 'Tempesta'". *Art History* 9, no. 4 (1986): 405–27.
15. Boscardin, Antonio. "Padova nella 'Tempesta'". *Arte Veneta*, no. 62 (2005): 87–98.
16. Banzato, Davide, Franca Pellegrini and Ugo Soragni, red. *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*. Milano: Skira, 2010.
17. Soragni, Ugo. "Giorgione a Padova (1493–1506)". In *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini and Ugo Soragni, 19–48. Milano: Skira, 2010.
18. Frimmel, Theodor, Hrsg. *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's "Notizia D'opere del disegno")*. Wien: Verlag von Carl Graeser, 1896.
19. Вазари, Джорджо. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. 5 томов. М.: Издательский центр «Терра», 1994, т. 3.
20. Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. 9 volumi. Firenze: G. C. Sansoni, 1879, vol. 4.
21. Muraro, Michelangelo. "The Political Interpretation of Giorgione's Frescoes on the Fondaco dei Tedeschi". *Gazette des Beaux-Arts*, no. 117 (1975): 177–84.
22. Sansovino, Francesco. *Venezia, città nobilissima et singolare*. Venezia: S. Curti, 1663.
23. Ludvig Georg, Wilhelm Bode von, Georg Gronau und Detlev Baron von Hadeln. *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst: aus dem Nachlass Gustav Ludwigs*. Berlin: B. Cassirer, 1911.
24. Beltrami, Guido, Davide Gasparotto and Giulio Manieri Elia. *Aldo Manuzio. Renaissance in Venice*. Venice: Marsilio, 2016.
25. Thornton, Peter. *Italian Renaissance Interior. 1400–1600*. London: Harry N. Abrams Inc., 1991.
26. Favaretto, Irene. *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1990.
27. Campbell, Stephen John. "Giorgione's 'Tempest', 'Studiolo' Culture and the Renaissance Lucretius". *Renaissance Quarterly*, no. 56 (2003): 299–332.
28. Stefanik, Regina. "Of Founding Fathers and the Necessity of Place: Giorgione's 'Tempesta'". *Artibus et historiae*, no. 58 (2008): 121–56.
29. Lettieri, Dan. "Landscape and Lyricism in Giorgione's 'Tempesta'". *Artibus et historiae*, no. 30 (1994): 55–70.
30. Яйленко, Евгений. *Венецианская античность*. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
31. Sanazzaro, Jacopo. *Arcadia*. Milano: Società Tip. De'Classici Italiani, 1827.

Статья поступила в редакцию 12 октября 2017 г.,
рекомендована в печать 28 февраля 2018 г.

Контактная информация:

Яйленко Евгений Валерьевич — канд. искусствоведения; eiailenko@rambler.ru

“Tempest” by Giorgione. The artwork in the context of the Renaissance studiolo

Evgeny V. Yaylenko

Lomonosov Moscow State University,
3, Bolshaya Nikitskaya st., bld. 1, Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Yaylenko E. V. “Tempest” by Giorgione. The artwork in the context of the Renaissance studiolo. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 2018, vol. 8, issue 2, pp. 300–299. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.208>

The main topic of this article is a study of a cultural context, shaping the basic principles of the artistic invention in the painting by Giorgione, known as a “Tempest”. Never taking into account the precise meaning of this picture, the author investigates the relationship between its main topic and practice of collecting the works of art in the Renaissance Venice. The first owner of the picture, Venetian nobleman Gabriele Vendramin, could have been seeing in it a sort of a projection of his own inner world, which reflects in its esthetical content. His interest in collecting the works of the Northern Renaissance Painting determines the priority of landscape in the formal structure of the “Tempest” with its idyllic mode, which was in its own turn greatly influenced by the early Cinquecento interest in Arcadian poetry, basically Jacopo Sannazzaro’s pastoral novel “Arcadia”.

Keywords: Venice, Renaissance, easel painting, *Tempest*, Giorgione, collection, Gabriele Vendramin.

References

1. Settis, Salvatore. *La “Tempesta” interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino: G. Einaudi, 1978.
2. Anderson, Jaynie. *Giorgione. The Painter of “Poetic Brevity”*. Paris; New York: Flammarion, 1997.
3. Paoli, Marco. *La “Tempesta” svelata. Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la “Vecchia”*. Lucca: M. Pacini Fazzi, 2011.
4. Büttner, Frank. “Die Geburt des Reichtums und der Neid der Götter”. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, no. 37 (1986): 113–30.
5. Rapp, Jürgen. “Die Favola in Giorgione’s ‘Gewitter’”. *Pantheon*, no. 56 (1988): 44–74.
6. Kilpatrick, Ross Stuart. “Hagar and the Angel in Giorgione’s ‘Tempest’”. *Artibus et historiae*, no. 36 (1997): 81–6.
7. Motzkin, Elhanan. “Giorgione’s ‘Tempesta’”. *Gazette des Beaux-Arts*, no. 122 (1993): 163–74.
8. Ferriguto, Arnaldo. *Attraverso i “misteri” di Giorgione*. Castelfranco Veneto: Arti Grafiche A. Trevisan, 1933.
9. Wind, Edgar. *Giorgione’s “Tempesta”. With Comments on Giorgione’s Poetic Allegories*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
10. Eisler, Colin. “La ‘Tempesta’ di Giorgione: il primo ‘capriccio’ della pittura veneziana”. *Arte Veneta*, no. 59 (2002): 84–97.
11. Gilbert, Creighton. “On Subject and Non-Subject in Italian Renaissance Pictures”. *The Art Bulletin*, no. 34 (1952): 202–16.
12. Einem, Herbert von. “Giorgione. Der Maler als Dichter”. In *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Klasse 2*, 12–6. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1972.
13. Howard, Deborah. “Giorgione’s ‘Tempesta’ and Titian’s ‘Assunta’ in the Context of the Cambrai Wars”. *Art History* 8, no. 3 (1985): 271–89.
14. Kaplan, Paul Henry Daniel. “The Storm of War: The Paduan Key to Giorgione’s ‘Tempesta’”. *Art History* 9, no. 4 (1986): 405–27.
15. Boscardin, Antonio. “Padova nella ‘Tempesta’”. *Arte Veneta*, no. 62 (2005): 87–98.
16. Banzato, Davide, Franca Pellegrini and Ugo Soragni, ed. *Giorgione a Padova. Lenigma del carro*. Milano: Skira, 2010.

17. Soragni, Ugo. "Giorgione a Padova (1493–1506)". In *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini and Ugo Soragni, 19–48. Milano: Skira, 2010.
18. Frimmel, Theodor, Hrsg. *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's "Notizia D'opere del disegno")*. Wien: Verlag von Carl Graeser, 1896.
19. Vazari, Dzhordzho. *Zhizneopisaniia naibolee znamenitykh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh*. 5 volumes. Moscow: Izdatel'skii tsentr "Terra", 1994, vol. 3. (In Russian)
20. Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. 9 volumi. Firenze: G. C. Sansoni, 1879, vol. 4.
21. Muraro, Michelangelo. "The Political Interpretation of Giorgione's Frescoes on the Fondaco dei Tedeschi". *Gazette des Beaux-Arts*, no. 117 (1975): 177–84.
22. Sansovino, Francesco. *Venezia, città nobilissima et singolare*. Venezia: S. Curti, 1663.
23. Ludvig Georg, Wilhelm Bode von, Georg Gronau und Detlev Baron von Hadeln. *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst: aus dem Nachlass Gustav Ludwigs*. Berlin: B. Cassirer, 1911.
24. Beltrami, Guido, Davide Gasparotto and Giulio Manieri Elia. *Aldo Manuzio. Renaissance in Venice*. Venice: Marsilio, 2016.
25. Thornton, Peter. *Italian Renaissance Interior. 1400–1600*. London: Harry N. Abrams Inc., 1991.
26. Favaretto, Irene. *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1990.
27. Campbell, Stephen John. "Giorgione's 'Tempest', 'Studiolo' Culture and the Renaissance Lucretius". *Renaissance Quarterly*, no. 56 (2003): 299–332.
28. Stefanik, Regina. "Of Founding Fathers and the Necessity of Place: Giorgione's 'Tempesta'". *Artibus et historiae*, no. 58 (2008): 121–56.
29. Lettieri, Dan. "Landscape and Lyricism in Giorgione's 'Tempesta'". *Artibus et historiae*, no. 30 (1994): 55–70.
30. Iailenko, Evgenii. *Venetsianskaia antichnost'*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. (In Russian)
31. Sanazzaro, Jacopo. *Arcadia*. Milano: Società Tip. De'Classici Italiani, 1827.

Author's information:

Evgeny V. Yaylenko — PhD; eiailenko@rambler.ru