



КАРЛО  
ГИНЗБУРГ

ЗАГАДКА  
ПЬЕРО



Интеллектуальная история

Карло Гинзбург

**Загадка Пьеро. Пьеро  
делла Франческа**

«НЛО»

**Гинзбург К.**

Загадка Пьеро. Пьеро делла Франческа / К. Гинзбург — «НЛО»,  
— (Интеллектуальная история)

ISBN 978-5-4448-1064-4

Знаменитая монография Карло Гинзбурга «Загадка Пьеро» (1981)— интеллектуальный бестселлер и искусствоведческий детектив, построенный вокруг исторической интерпретации фресок итальянского художника XV века Пьеро делла Франческа. Автор решительно отходит от стилистической трактовки живописи и предпочитает ей анализ социально-исторических, политических, житейских и прочих обстоятельств, сопровождавших создание шедевров Пьеро. Смысл картин Пьеро оказывается связан с повседневной жизнью самого живописца, его заказчиков и их покровителей. Увлекательно написанное исследование содержит несколько приложений, в одном из которых Гинзбург указывает на допущенную им самим ошибку в первом издании труда,—так текст монографии превращается в рефлекссию историка над природой собственного ремесла. К. Гинзбург (р. 1939)—известный итальянский ученый-гуманитарий, один из создателей «микроисторического» метода, автор многих книг и статей, посвященных интеллектуальной истории эпохи Возрождения, Нового и Новейшего времени.

ISBN 978-5-4448-1064-4

© Гинзбург К.  
© НЛО

## Содержание

От переводчика	6
Предисловие (1981)	9
Предисловие (1994)	17
Список сокращений	20
Введение	21
I. «Крещение Христа»	22
Конец ознакомительного фрагмента.	24

**Карло Гинзбург**  
**Загадка Пьеро Пьеро делла Франческа**  
*Габриэле*

## От переводчика

Книга известного итальянского историка Карло Гинзбурга о художнике Пьеро делла Франческа выходит в русском переводе под названием «Загадка Пьеро». Однако оригинальное название монографии иное – «Indagini su Piero», «Исследования о Пьеро». Почему заглавие оказалось изменено? Дело в том, что у итальянского слова «indagine» (в единственном числе) есть два значения, каждое из которых существенно для понимания методологической стратегии Гинзбурга. С одной стороны, речь идет о научном «исследовании», с другой – о детективном, криминальном «расследовании». При предпочтении одного из терминов значение второго передать бы не удалось. Именно поэтому мы сочли возможным воспользоваться переводом названия из англоязычного издания книги – «The Enigma of Piero», «загадка» или «тайна» Пьеро.

Научное исследование, написанное и выстроенное как детективное расследование, – именно в этом состоит программа Гинзбурга. «Судья и историк» – так, кстати, называлась одна из его книг (1991), в которой ученый подробно анализировал материалы современного ему политического процесса – над его другом Адриано Соффри, обвиненным в террористической деятельности. В «Загадке Пьеро» Гинзбург интерпретирует творения художника XV века, однако методы исследования/расследования не меняются. По сути, перед нами настоящее детективное дело. Конечно, никакого преступления совершено не было, хотя остальные ингредиенты жанра налицо – необходимость установить личность заказчика, реконструировать его биографию и связи с художником, расплести плотную сеть улик и «зацепок», благодаря которым мы сможем понять, что именно происходит на таинственных полотнах Пьеро делла Франческа, иными словами, разрешить «Загадку Пьеро».

Особенность того издания, с которого сделан настоящий перевод, – присутствие в книге четырех приложений, дополняющих текст 1981 года. Два из них посвящены анализу важной проблемы доказательств в научных трудах великого итальянского искусствоведа Роберто Лонги (1890–1970), еще одно – существенному вопросу о датировке цикла в Аретцо, созданного Пьеро в середине XV века. Однако, на наш взгляд, наиболее интересно последнее приложение (в книге оно идет под порядковым номером два). Здесь Гинзбург разоблачает сам себя – отыскивает ошибку в собственных рассуждениях и делает вывод о том, какая часть его концепции устояла, а какая требует пересмотра. Отличительной чертой научной поэтики Гинзбурга служит внимание не только к результатам, но и к ходу исследования. В этом смысле «Загадка Пьеро» – это увлекательный рассказ о том, как работает историк.

Труд Гинзбурга актуален по меньшей мере для двух научных контекстов. Начать с того, что именно этой монографией в 1981 году открылась книжная серия издательства «Эйнауди» «Microstorie» («Микроистории»), в редакционную коллегию которой входили такие известные итальянские историки, как сам Гинзбург, Джованни Леви и Симона Черутти. Серия выходила в 1980-е годы (в итоге оказалось издано 21 исследование) – именно здесь на самом разном материале проходил испытание новый «микроисторический» метод<sup>1</sup>. В интервью российскому журналу «Сноб» (от 16 июля 2015 года) Гинзбург отметил, что приставка «микро» появилась «по аналогии с микроскопом», а задача метода – «помочь нам делать более качественные обобщения через изучение конкретных кейсов». Согласно Гинзбургу, понять масштабные процессы, в которые вовлечены человек и общество, можно лишь в том случае, если мы обратим внима-

---

<sup>1</sup> На наш взгляд, лучшее описание научной биографии Гинзбурга на русском языке принадлежит С. Л. Козлову: Козлов С. Л. «Определенный способ заниматься наукой»: Карло Гинзбург и традиция // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. Сборник статей. М.: Новое издательство, 2004. С. 321–345.

ние на индивидуальные явления, на исключения из правил, на то, как глобальные феномены преломляются в жизни отдельного человека.

Ключевым элементом при анализе картин Пьеро – «Крещения», цикла фресок в Ареццо и, главное, знаменитого «Бичевания Христа» – оказывается фигура заказчика, аретинского дворянина Джованни Баччи. Гинзбург демонстрирует, как Пьеро делла Франческа благодаря своим контактам с Баччи оказывается связан с самыми разными и куда более известными людьми эпохи Возрождения – ученым богословом и церковным деятелем Виссарионом Никейским, могущественным кондотьером Федерико да Монтефельтро и кругом известных тосканских гуманистов (Поджо Браччолини, Леон Баттиста Альберти и Леонардо Бруни). Более того, Пьеро косвенным образом участвует в общеевропейской политике своего времени, будучи невольно вовлечен в проекты по организации крестового похода против турок-османов. К такому выводу Гинзбург приходит лишь после тщательного изучения микроконтекста, связанного с обстоятельствами жизни Пьеро.

Читатель «Загадки Пьеро» непременно заметит, сколь важное значение автор книги придает научному доказательству. Как мы уже сказали, одной из характеристик «микроисторического» подхода Гинзбурга стало повышенное внимание не только к тому, *что* утверждают историки, но и к тому, *как* они приходят к тем или иным выводам. Гинзбург показывает, сколь осторожно следует относиться к уликам, следам, оставленным людьми прошлого. Его интересует, каковы критерии «научности», как отделить корректные выводы от ошибочных, «качественную» науку от «некачественной». Книга не в меньшей степени посвящена тому, как вообще можно анализировать произведения искусства – только ли на основании стиля или же привлекая внешнюю документацию, исторический контекст, сведения о биографии художника и заказчика его картин.

К этой проблематике восходит второй большой научный сюжет, связанный с «Загадкой Пьеро»: история о «вторжении» (по его собственному выражению) профессионального историка Гинзбурга в область искусствоведения. Строго говоря, к 1981 году Гинзбург отнюдь не был чужд этой научной дисциплине: начиная с 1960-х годов он интересовался и писал о методологии истории искусства, был частым гостем знаменитого Института Варбурга в Лондоне и дружил с выдающимся британским историком искусства Майклом Баксендоллом, чья книга «Живопись и социальный опыт в Италии XV века» (1972) оказала на него значительное влияние.

И тем не менее «вторжение», несмотря на примирительные заявления о необходимости сотрудничества «традиционных» историков и историков искусства. Сила аргументации Гинзбурга базировалась на контрасте между его подходом и методами представителей соседней дисциплины. Гинзбург не только выдвигал гипотезы о датировках и сюжете фресок Пьеро, но и буквально отделял «агнцев от козлиц» – со свойственной ему решительностью и резкостью развенчивал распространенные в искусствоведении представления о живописи Пьеро. Так, книга полна констатаций о «безосновательных» и «ошибочных» гипотезах других исследователей.

Надо сказать, что искусствоведы платили Гинзбургу той же монетой. Историка обвиняли в том, что он истолковывал художественное богатство живописных полотен Пьеро с помощью «мелочных» и вообще не столь значимых деталей (подобных обстоятельствам заказа), или же в том, что он поддался искушению и в поисках легкого успеха написал детектив, более близкий к литературному тексту, чем к научному исследованию. Однако наиболее чувствительной для Гинзбурга оказалась критика искусствоведа Антонио Пинелли, одного из немногих, кому Гинзбург решил публично отвечать – полемика велась на страницах журнала «Quaderni storici», с которым сотрудничали все главные представители микроистории.

Защищая стилистический подход к датировке произведения искусства, Пинелли возвращал Гинзбургу его же упреки. Он считал, что историк зачастую выдает желаемое за действительное.

тельное, гипотетическое за доказанное. Именно так обстоит дело с присутствием на «Бичевании» кардинала Виссариона: аргументов «за» в этом случае куда меньше, чем аргументов «против». И все же Гинзбург настаивает на своей гипотезе, вводя все новые и новые толкования, как бы не желая замечать очевидного. В итоге, как видно из приложений к книге, она породила обширную дискуссию и, можно сказать, спровоцировала настоящий скандал. Таким образом, «Загадка Пьеро» – это свидетельство о настоящих баталиях в науке.

Перевод выполнен по изданию: Ginzburg C. Indagini su Piero. Il Battesimo. Il ciclo d'Arezzo. La flagellazione di Urbino. Torino: Einaudi, 2001 (1994). За помощь при подготовке перевода я от души благодарю Ирину Гачечиладзе, Галину Ельшевскую, Франческу Ладзарин, Анну Сабашникову, переводом латинских цитат я обязан Наталии Самохваловой. Разумеется, все ошибки и погрешности остаются на моей совести.

*Михаил Велижнев, профессор школы филологии НИУ ВШЭ*



## Предисловие (1981)

### 1

На страницах этой книги я анализирую некоторые из самых известных творений Пьеро делла Франческа – «Крещение Христа», «Бичевание», цикл фресок в Арещо, – исходя из двойной оптики – заказчика и иконографии. Я не говорю о чисто формальных аспектах этих изображений, поскольку моей компетенции для этого недостаточно (я – историк, а не искусствовед). Это существенное ограничение. Может ли столь узкое исследование привести к значимым результатам? Думаю, да – как по особенным причинам, связанным с состоянием исследований о Пьеро, так и по соображениям более общего характера.

### 2

Достоверные сведения о биографии Пьеро, по сути, скудны; датированные творения крайне немногочисленны<sup>2</sup>. В этой ситуации у исследователя создается впечатление, будто он находится перед отвесной скалой, столь гладкой, что ему не за что ухватиться. У нас есть лишь зацепки, расставленные то тут, то там: присутствие Пьеро во Флоренции в 1439 году в числе помощников Доменико Венециано; заказ написать Мадонну делла Мизерикордия в Сансеполькро в 1445 году; фреска в Римини, изображающая Сиджизмондо Малатеста и датированная 1451 годом; деятельность в Риме в 1458–1459 годах, документированная платежными ведомостями Апостольской палаты... В остальном – предположения, ненадежные или косвенные известия, в лучшем случае датировки *post quem* и *ante quem*, оставляющие пробелы длиной в десятилетия.

Роберто Лонги в великой книге о Пьеро 1927 года (которую он дополнял и исправлял в течение тридцати пяти лет<sup>3</sup>) показал, что углубленный анализ художественных текстов позволяет обойти проблему нехватки внешних свидетельств. Мы и сегодня должны считаться с этой фундаментальной реконструкцией творческой биографии Пьеро. Однако по прошествии почти полувека с момента ее появления эта реконструкция неизбежно начинает вызывать некоторые сомнения.

Рассмотрим одно из сомнений: датировку «Бичевания» из Урбино<sup>4</sup>. По мнению Лонги, знаменитая картина появилась на свет около 1445 года. Столь ранняя датировка обусловлена тем, как на рубеже XVIII и XIX веков интерпретировали и уточняли сюжет картины – или, точнее, происходящее на ее переднем плане, – в самом Урбино или в трудах историков города. Согласно этой версии, в образе босого белокурого юноши изображался убитый в результате заговора 1444 года Оддантонио да Монтефельтро, окруженный коварными советниками. Таким образом, «Бичевание» Пьеро оказывалось знаком уважения к памяти герцога, недавно и трагически ушедшего из жизни.

Даже если ошибочная идентификация белокурого юноши с Оддантонио датируется концом XVI века (так или иначе, но это случилось более чем через столетие после создания картины), такая трактовка в целом, конечно же, лишена всякого основания. Когда она еще не была

---

<sup>2</sup> Стоит напомнить, что писал об этом Шлоссер: «Пьеро представляет уникальный, один из самых чистых типов художника, так что его фактическая биография, по нашему мнению, не имеет никакого значения» (*Schlösser J. von. Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa. Bari, 1938. P. 50*).

<sup>3</sup> См.: *Longhi R. Piero della Francesca. Firenze, 1963 (Opere complete. Vol. III)*.

<sup>4</sup> О датировке, предложенной автором этого исследования, см. с. 112 и далее.

оспорена, Лонги принял ее как «наиболее вероятную», рассудив, что вытекающая из нее датировка подтверждается формальными данными: «К тому же, стиль также возвращает нас ко времени, предшествовавшему созданию аретинских фресок...»<sup>5</sup> На законнейшие (хотя и недостаточно аргументированные) возражения Тоэска, отвергнувшего интерпретацию иконографии и связанную с ней раннюю датировку, Лонги ответил в 1942 году. Он вновь подтвердил свою приверженность тезису, считавшемуся тогда каноническим: «и поскольку произведение предназначалось для Урбино, то правдоподобным следует считать и урбинское происхождение загадочного сюжета, относящегося ко времени Пьеро [имеются в виду фигуры на первом плане]; посему вероятной вновь становится местная интерпретация сюжета. Она хорошо сочетается со стилем изображения, напоминающим ранние творения Пьеро. Это явное предзнаменование, а не результат влияния аретинских фресок».

Очевидно, что Лонги никогда бы не подумал безоговорочно принять атрибуцию, возникшую в местной традиции через сто или даже триста лет после создания картины. Однако в том, что касалось иконографии, он был куда менее требователен. Взгляд ученого знатока в случае с «Бичеванием» замутнился при виде ложного свидетельства внестилистического характера. В итоге история творческого пути Пьеро в одном из своих главных пунктов оказалась искажена. Впрочем, не окончательно. Вернувшись к этому вопросу в 1962 году, Лонги объявил, что «склонен перенести ее [датировку] на несколько лет вперед». В этот момент гипотеза о поминовении Оддантонио развалилась, а иконографическая проблема фактически оказалась реанимирована. В любом случае Лонги продолжал считать, что картина создана «в период, предшествовавший работе над фресками в Аретцо»<sup>6</sup>.

К датировке цикла в Аретцо и того же «Бичевания» я вернусь позже. Здесь же ограничусь несколькими общими замечаниями о проблемах, возникших по итогам рассуждений Лонги и в результате перемены в его взглядах.

Хорошо известно, что Лонги считал датировку решающим моментом в анализе всякого произведения. Однако его сверхъестественные знания могли бы подтолкнуть нас к ложному выводу о том, что датировки вроде «Кремона, 1570 год»<sup>7</sup> всегда и единственно отсылают к рассуждениям о стиле. В действительности они основывались на параллельном отслеживании многочисленных документальных цепочек: стиля, биографии, возможно истории рам, реже иконографии и т. д. Сейчас очевидно, что любое предположение о датировке подразумевает сочетание как стилистических, так и внестилистических факторов; однако это сочетание, это «согласие» (если пользоваться формулой самого Лонги) есть финальная, а не отправная точка поиска. Какая цепочка данных внутри конкретной исследовательской стратегии имеет большее значение и, следовательно, диктует условия «согласия»? Ответ, безусловно, варьируется от случая к случаю. В нашем примере он несомненен: речь идет о внестилистической цепочке, точнее данных иконографии. Примечательно, что до появления новой датировки в 1962 году Лонги всегда начинал разговор о картине с определения ее иконографических черт. Иконография, в том случае, если мы связываем ее с поминовением Оддантонио, снабжала нас достаточно точными сведениями о дате – картина появилась в течение самое большее двух лет после событий 1444 года. (Если мы примем обсуждаемую здесь версию, то следует исключить возможность, что вероятный заказчик картины Федерико да Монтефельтро долго тянул с чествованием уби-

<sup>5</sup> См.: Longhi R. Ibid. P. 209; см. также p. 25: «Около того же времени, вероятно сразу после 1444 года, когда умер Оддантонио да Монтефельтро, была создана небольшая картина „Бичевание Христа“, которая, кажется, определенно намекала на горестную судьбу убитого...» Как видим, в обоих случаях иконографическая интерпретация (названная «определенной» или «наиболее вероятной») не только вводит датировку, но и становится ее основанием.

<sup>6</sup> См.: Ibid. P. 196–197 (ответ Тоэска; о его возражениях см.: P. 51). О пересмотре взглядов в 1962 году см.: Ibid. P. 201.

<sup>7</sup> См.: Contini G. Sul metodo di Roberto Longhi // Contini G. Altri esercizi (1942–1971). Torino, 1972. P. 103. О дивинационных аспектах знаточества см.: Ginzburg C. Spie. Radici di un paradigma indiziario // Crisi della ragione / A cura di A. Gargani. Torino, 1979. P. 57–106 (рус. перевод С. Л. Козлова см.: Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. Сб. ст. М., 2004. С. 189–241).

того брата.) Однако из аргументации Лонги неизбежно явствует, что стилистические данные давали ему куда менее точное хронологическое основание: «период, предшествовавший работе над фресками в Аретцо», «предзнаменование, а не результат влияния аретинских фресок». К границе *ante quem*, согласно Лонги соответствовавшей 1452 году, добавлялась подразумеваемая граница *post quem*: самые старые фрагменты Мадонны дела Мизерикордия в Сансеполькро были заказаны в 1445 году и, по-видимому, выполнены тогда же или вскоре после этого. Все это означает, что в случае «Бичевания» Лонги оказался перед выбором между датировкой, позволявшей ошибиться в рамках максимум двух или трех лет (и основанной на иконографии), и датировкой, ошибка в которой могла колебаться внутри семилетнего, то есть вдвое большего, временного зазора. Проблема ученого, стремящегося найти наименее условную датировку, состояла в том, чтобы понять, в какой мере первая версия совместима со второй – именно совместима, а не совпадает, ибо о совпадении, как мы видели, речи идти не могло. Замечание Лонги о том, что интерпретацию иконографии «Бичевания», связанную с Оддантонио, «можно считать верной... только если такой вывод позволяет сделать форма»<sup>8</sup>, способно заставить нас ошибочно предположить, будто две цепочки, иконографическая и стилистическая, в отношении датировки обладают равным весом. Напротив, очевидно, что в данном случае первенство принадлежало первой из них (когда же иконография в высшей степени стереотипна, может иметь место обратное). «Форма» обладала своеобразным правом вето, если иконографическая гипотеза была несовместима со стилистическими данными; при этом гипотеза о точной датировке могла возникнуть только под влиянием иконографии. Понадобились, как мы видели, тридцать пять лет, дабы вето, наложенное стилем, пало. Это побудило Лонги тихо отказаться от абсурдной иконографической интерпретации, связанной с именем Оддантонио, и от соответствующей датировки. Возможно, задержка неявно мотивировалась тем своеобразным весом, которым знаток (даже такой знаток, как Лонги) наделил точную датировку. Для этого он использовал иконографию, которая, казалось, отсылала к документированным сведениям о внешнем событии. В теории, осторожность Лонги оправдана (хотя в данном конкретном случае это и не так). Говоря это, не хочется, конечно, преуменьшать значительных успехов, достигнутых благодаря методам стилистической или культурной датировки, – в истории искусства, истории народов, лишенных письменности, истории народов, оставивших нам скудные или не поддающиеся расшифровке письменные свидетельства<sup>9</sup>. И тем не менее следует напомнить, что датировки, основанные исключительно на стилистических фактах, порождают утверждения вроде «х» прежде «у» и после «z», то есть связанные друг с другом хронологические цепочки. Превратить «прежде» и «после» в абсолютные временные величины – порой даже *ad annum* – возможно только связав стилистический анализ с элементами датировки по внешним событиям. Изящная небрежность, которой заканчивается статья Лонги об одном из ранних распытий Беноццо Гоццолли – «Я едва могу удержаться, чтобы не добавить: в Монтефалько в 1450 году»<sup>10</sup>, – предполагает дату, прямо названную и не предположительную, фресок Беноццо в Монтефалько. Если же, напротив, отсылка делается к произведениям, в свою очередь датированным по стилистическим данным, то риск оказаться в порочном круге и тем самым вновь пойти в ошибочном направлении, крайне высок. Возьмем, например, последнюю по времени перемену в воззрениях Лонги на дату «Бичевания». По умолчанию отвергнув ложное временное уточнение, основанное на неправильной иконографической интерпретации, Лонги уже просто ограничился заявлением, что картина предшествовала началу работы над фресками в Аретцо. Однако в каком именно году Пьеро приступил к созданию фресок?

<sup>8</sup> См.: Longhi R. Piero. P. 148.

<sup>9</sup> См.: Kubler G. The Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven, London, 1973. P. 14.

<sup>10</sup> См.: Longhi R. «Fatti di Masolino e di Masaccio» e altri studi sul Quattrocento. Firenze, 1975. P. 127 (Longhi R. Opere complete. Vol. VIII/1).

Самый осторожный ответ на этот вопрос таков: после 1452 года, когда умер Биччи ди Лоренцо, который начал украшать хоры церкви Сан Франческо (впрочем, есть и те, кто считает, что Пьеро мог заменить уже больного Биччи несколькими годами ранее). Конечно, Лонги перевел границу *post quem* в абсолютные величины, исходя из стилистической преемственности между самыми ранними фрагментами аретинского цикла и фреской в Римини, датированной 1451 годом (вот основная зацепка) и изображавшей Сиджизмондо Малатеста<sup>11</sup>. Однако переход к точной датировке очевидным образом произволен, поскольку мы не знаем, с какой скоростью менялся в эти годы стиль Пьеро. Вернувшись к дате «Бичевания», мы увидим, что граница *ante quem* «до создания цикла в Ареццо» в свою очередь отсылает к границе *post quem* (после 1452 года). Далее я попытаюсь показать, что эту саму по себе уязвимую датировку следует скорректировать как в плане относительной хронологии, так и в плане хронологии абсолютной, или календарной.

### 3

Все это доказывает, сколь тяжело даже такому уникальному знатоку, как Лонги, датировать произведение лишь на стилистических основаниях при полном или частичном отсутствии документированных внешних данных. Эта проблема касается почти всей деятельности Пьеро (и делает его случай очень важным с методологической точки зрения, даже независимо от высокой художественной ценности его работ). Гипотезы о датировке «Бичевания» расходятся в диапазоне тридцати лет (!); некоторые исследователи считали «Крещение» зрелым, а не ранним произведением и т. п.<sup>12</sup> Во многих случаях речь идет об абсурдных датировках, которые тем не менее предъявлялись – и, подчеркиваем, не были отвергнуты определенным числом представителей научной дисциплины. При этом тот, кто отрицал бы факт активности Пьеро в Римини в 1451 году или в Риме в 1458–1459 годах – засвидетельствованный датированной фреской и регистрами Апостольской палаты, – исключал себя из научной дискуссии. Если, конечно, он не докажет, что дата фальсифицирована или регистр неточен, что в теории, разумеется, возможно. Однако тогда бремя обоснования ложится на того, кто намерен защищать тезис о фальсификации или неточности.

В действительности веревка, свитая из стилистического прочтения, с той или иной степенью убедительности всегда цепляется за выступления из имеющихся документов. (Из чего, на мой взгляд, следует: нам по умолчанию надо признать, что для определения точной датировки стилистические данные менее надежны.) В случае с Пьеро необходимо увеличить число зацепок, то есть, уже не пользуясь метафорами, обогатить скудное *досье*, составленное из внешних документов, в первую очередь касающихся заказчиков.

### 4

Документальное расследование о заказчиках Пьеро фактически застопорилось в первые десятилетия XX века – в сущности, уже на статье Дж. Дзиппеля, в которой наглядно описыва-

<sup>11</sup> См.: Longhi R. Piero. P. 100; «В 1452 году Биччи ди Лоренцо умер, почти закончив роспись свода хоров в церкви Сан Франческо в Ареццо, который семейство Баччи захотело полностью украсить фресками. Пьеро, как мы видим, вероятнее всего почти сразу же заменил Биччи. Это подтверждается интуитивным доводом: если бы работы оказались прерваны надолго, то, конечно же, для их завершения был бы призван художник уровня Биччи ди Лоренцо, который бы закончил украшать то небольшое в своде и в полуарке портала, что его предшественник оставил нерасписанным, а также позаботился бы об остальном. Между тем даже мельчайшие лакуны были устранены лично Пьеро. То же, как кажется, видно и во фреске из Римини, которая уже в 1451 году является масштабной, синтетичной, столь же зрелой, что и фрески в Ареццо».

<sup>12</sup> На сложностях, связанных с этой ситуацией, убедительно настаивал К. Гилберт: Gilbert C. Change in Piero della Francesca. Locust Valley [New York], 1968.

лась деятельность Пьеро в Риме на службе у Пия II<sup>13</sup>. Разыскания, подобные работе М. Сальми о заказчиках цикла в Ареццо, вышедшей несколькими годами прежде, так и не были продолжены – даже теми, кто, подобно К. Гилберту, имел, как мы убедимся, такую возможность<sup>14</sup>. Свод биографических данных, составляющий, возможно, самую полезную часть обширной монографии Э. Баттисти, предоставляет новые сведения о времени пребывания Пьеро в Борго Сансеполькро, но ничего не говорит о датировке произведений (за исключением упоминания о Мадонне делла Мизерикордия, которая датируется более ранним временем<sup>15</sup>).

Вместо того чтобы реконструировать историю заказов Пьеро на основе архивных и опубликованных документов, ученые часто предпочитали анализировать ее с помощью самих произведений, точнее через их иконографию. В последние годы иконографические или (если использовать вошедший в оборот термин) иконологические<sup>16</sup> исследования о Пьеро делла Франческа стали особенно многочисленны: некоторые из них прекрасны, другие, честно говоря, куда менее убедительны или прямо-таки слабы. Это и неизбежно – хотя сторонний наблюдатель не может в ряде случаев не прийти в замешательство от нехватки даже минимально строгих условий анализа в данной дисциплине. Беспорядочная череда голословных иконологических гипотез, сменяющих и порой опровергающих друг друга на страницах монографии Баттисти, заставляет предположить, что трудности, связанные с проверкой, делают в этой сфере законной любую догадку<sup>17</sup>.

В чем здесь проблема, мы скажем сразу. Нередко сложные аллюзии, усмотренные специалистами по иконологии в творениях Пьеро, постулируют существование особых программ, предложенных художнику самим заказчиком или его посредником. Однако следов этих программ не осталось, так как, возможно, они передавались не письменно, а устно. До сих пор ничего необычного: действительно, до нас дошли лишь немногие детальные иконографические описания, созданные до середины XVI века. Впрочем, риск появления замкнутых интерпретативных цепочек, целиком основанных на предположениях, очень велик. Элементы цепочки поочередно отсылают друг к другу, а вся последовательность парит в безвоздушном пространстве (аналогия с рисками при датировке, базирующейся исключительно на стиле, здесь очевидна). Как это происходит со многими исследованиями по иконологии, в итоге творение порождает целый ряд вольных ассоциаций, как правило основанных на гипотетической трактовке символов.

При проведении других изысканий – например, посвященных преимущественно устной сельской культуре доиндустриальных обществ – ученые сталкиваются с теми же проблемами<sup>18</sup>. Выход из ситуации состоит не в отказе, более или менее молчаливом, от требования документального обоснования, но в поиске адекватных инструментов проверки. Тем самым я не предлагаю (это должно быть ясно) свести работу интерпретатора к идентификации явных смыслов, сообщенных творению художником или заказчиком. Однако без такого предварительного опо-

<sup>13</sup> См.: Zippel G. Piero della Francesca a Roma // *Rassegna d'arte*. Vol. XIX (1919). P. 81–94.

<sup>14</sup> См.: Salmi M. I Bacci di Arezzo nel sec. XV e la loro cappella nella Chiesa di San Francesco // *Rivista d'arte*. Vol. IX (1916). P. 224–237. О перспективе исследования, начатого, но не законченного Гилбертом, см. с. 48 и далее.

<sup>15</sup> См.: Battisti E. Piero della Francesca. 2 vol. Milano, 1971. Свод документов под редакцией Э. Сеттесольди см. на с. 213–246 второго тома. Упоминание братства Мизерикордия см. во втором томе на с. 221 (притом что дата и интерпретация документа должны быть исправлены на основе замечаний, предложенных в работе: Beck J. Una data per Piero della Francesca // *Prospettiva*. Vol. 15 (1978). P. 53).

<sup>16</sup> О все чаще встречающемся отождествлении иконологии с иконографическим анализом в работах того же Панофского см. введение Дж. Превитали к книге: Panofsky E. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino, 1975.

<sup>17</sup> См. замечание о «щедрых иконологах» С. Сеттиса: Settis S. La «Tempesta» interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto. Torino, 1978. P. 15–16. Баттисти называет Сеттиса и автора этих строк таким образом: «патетические случаи строгих неоварбургянцев» (*Teoria e pratiche della critica d'arte, Atti del convegno di Montecatini Maggio 1978 / A cura di E. Mucci e P. L. Tazzi*. Milano, 1979. P. 241).

<sup>18</sup> См.: Burke P. *Cultura popolare nell'Europa moderna*. Milano, 1980. P. 79–80, там же см. предисловие автора этих строк: P. IX–XI.



знания исследователь рискует выдать собственные измышления за сведения, действительно обогащающие или углубляющие произведения Пьеро (или, предположим, Тициана). Случаев столь нелепой претензии сегодня хватает<sup>19</sup>. Поэтому весьма разумным кажется предложение Гомбриха – начинать с анализа институтов или жанров, а не символов, дабы избежать грубых ошибок и не впасть в то, что мы могли бы назвать дикой иконологией<sup>20</sup>. Но есть еще один элемент проверки, позволяющий сузить гамму возможных интерпретаций: это исследование о заказчиках произведений искусства. Разумеется, если мы будем восстанавливать сведения о заказчиках исходя из иконологической трактовки самого произведения, то вновь окажемся в самом центре порочного круга. Остается вести работу одновременно в двух направлениях – искать заказчиков и анализировать иконографию, соединяя данные обеих цепочек. Именно это я и постарался сделать на страницах книги.

## 5

Стремясь показать ограниченность чисто стилистического прочтения живописи Пьеро (и, кроме того, произведений искусства в целом), мы оттолкнулись от проблемы датировки. Это обстоятельство, вероятно, следует приписать профессиональному пороку историка, который, сталкиваясь с каким бы то ни было свидетельством (включая картины), прежде всего задает вопрос «когда?» (и сразу вслед за этим – «где?»). Впрочем, конечно же, датировка служит лишь первым шагом на пути к исторической интерпретации произведения искусства. Цепочки внестилистических данных об иконографии и заказчиках, которые мы предложили интерпретировать, дабы дополнить результаты стилистических разысканий, заставляют поставить вопрос (избитый, но как никогда насущный) о связи между произведением искусства и породившим его социальным контекстом.

Как правило, ученые предпочитали задавать указанный вопрос лишь в определенный момент и в каком-то смысле косвенным образом, то есть отталкиваясь от простейшего, но неустранимого требования (датировки), стоящего перед всяким, кто вступает с произведением искусства в отношения, не исчерпывающиеся чистым эстетизирующим наслаждением. Причина в следующем. Слишком часто связи между творением и контекстом устанавливались в нарочито грубом и упрощенном виде – например, усматривая, как это недавно было сделано, зависимость живописи Пьеро делла Франческа от «сельской и патриархальной Умбрии»<sup>21</sup>. На фоне столь выхолощенных вариаций метафоры «базис/надстройка» (неудачной самой по себе) исследователи, менее заинтересованные или вовсе идеологически враждебные социальной истории художественного выражения, очевидно, имеют большие шансы на успех.

Намного сложнее заранее отвести (и намного сложнее и труднее выстроить) аналитическую реконструкцию запутанной сети микроскопических отношений, которые присущи каждому, даже простейшему продукту творчества<sup>22</sup>. Совокупный анализ стилистических пред-

<sup>19</sup> Первое место в этом смысле принадлежит (на данный момент) М. Кальвези: *Calvesi M. Sistema degli equivalenti ed equivalenze del Sistema in Piero della Francesca // Storia dell'arte. Vol. 24–25 (1975). P. 83–110*. О различении явных и имплицитных смыслов см. предисловие Дж. Превитали к работе: *Panofsky E. Studi di iconologia. P. XXIV* и далее (в связи с дискуссией между Панофским и Пэхтом).

<sup>20</sup> См.: *Gombrich E. H. Aims and Limits of Iconology // Gombrich E. H. Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance. London, 1972. P. 1–25* (итал. перевод: *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento. Torino, 1978. P. 3–37*).

<sup>21</sup> См.: *Previtali G. La periodizzazione della storia dell'arte italiana // Storia dell'arte italiana. Vol. I (1). Torino, 1979. P. 46*. В свою очередь, Кальвези обнаруживает соответствие между «приглашением к централизму у Пьеро делла Франческа» и «ранней организацией системы обмена (на заре буржуазии и при зарождении капиталистической перспективы)» (*Calvesi M. Sistema degli equivalenti. P. 84*).

<sup>22</sup> Э. Кастельнуово в важной статье (*Castelnuovo E. Per una storia sociale della cultura // Paragone. Vol. 313 (1976). P. 3–30; Vol. 323 (1977). P. 3–34*) не разделяет положительной оценки возможностей, которые открываются благодаря подобным аналитическим разысканиям.

почтений, иконографических форм и отношений с заказчиком зачастую необходим, как мы видели, и в рамках такой предварительной историографической практики, как датировка. У социальной истории художественного творчества есть более амбициозная цель. Она может быть достигнута только при развитии очерченных перспектив, а не путем суммирования более или менее натянутых аналогий между цепочками художественных явлений и социально-экономических феноменов.

В этом направлении самым решительным образом шел Аби Варбург. Его работы<sup>23</sup> свидетельствуют о широте взгляда и богатстве аналитических инструментов, лишь отчасти сводимых к технике расшифровки символов, с которой обычно ассоциируется «варбургинский метод». Кстати, надо заметить, что внимание к особому социальному и культурному контексту спасло Варбурга от крайностей в интерпретациях, в которые порой впадал даже такой великий ученый, как Панофский (не говоря уже о некоторых его последователях). Наиболее близкой исследованиям Варбурга по духу, как представляется, оказалась книга М. Баксендолла об итальянской живописи XV века, где стиль рассматривается в связи с конкретными социальными ситуациями и практиками, что дало поистине необыкновенные результаты<sup>24</sup>.

## 6

Время, когда историки верили, что должны работать исключительно с письменными свидетельствами, давно миновало. Уже Люсьен Февр предлагал анализировать сорняки, форму полей, фазы луны; почему же не поступить так же и с живописью, например, Пьеро делла Франческа? В конце концов, картины тоже являются документами по политической или религиозной истории. О междисциплинарных исследованиях речь, без сомнений, заходила слишком часто (в большинстве случаев о них говорили, но ими никто не занимался), хотя совершенно очевидно, что обычные историки и историки искусства имеют все основания работать вместе, благодаря чему они достигнут более глубокого понимания художественных свидетельств<sup>25</sup>. У того, кто помещает себя в отчетливо историческую перспективу, решение не касаться собственно стилистических материй не должно вызывать возражений.

Впрочем, методы и цели этого исследования представляются мне иными. Они куда более амбициозны. Я был вынужден считаться с ограниченностью своей подготовки, мешавшей мне в полной мере проанализировать живопись Пьеро. Я старался избежать ориентации как на одну, так и на несколько научных дисциплин. Мой подход скорее напоминает вторжение в другую область знания – конечно же, не враждебную, но точно чужеземную. Если бы я воспользовался творениями Пьеро как свидетельствами о религиозной жизни XV столетия или же ограничился реконструкцией круга его аретинских заказчиков, мне бы, скорее всего, удалось поддержать с корпорацией искусствоведов мирные отношения. Однако попытка очертить образ Пьеро иначе, чем это принято – вплоть до хронологии некоторых из самых известных его произведений – вероятно, прозвучит как провокация. Готов спорить, сразу же появится Апеллес, который предложит мне вернуться к сапожному ремеслу, более мне свойственному.

<sup>23</sup> См.: Warburg A. Die Erneuerung der heidnischen Antike. 2 vol. Leipzig, Berlin, 1932 (итал. перевод: Warburg A. La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura / A cura di G. Bing. Firenze, 1966; речь идет о большом числе текстов, включая впервые полностью переведенный доклад Варбурга о Пьеро; см. также с. 48, примеч. 60).

<sup>24</sup> См.: Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, 1972 (итал. перевод: Baxandall M. Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento. Torino, 1978).

<sup>25</sup> Об изобразительных свидетельствах как историческом источнике автор этой книги уже рассуждал, хотя и в ином контексте, см.: Ginzburg C. Da A. Warburg a E. H. Gombrich // Studi medievali. S. 3a. VII (1966). P. 1015–1066, этот же текст см. также в книге: Ginzburg C. Miti emblematici. Torino, 1992. P. 29–106 (рус. перевод С. Л. Козлова см.: Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. С. 51–132).

В целом я считаю, что число вторжений такого рода должно быть преумножено. Неудовлетворенность дисциплинарными границами, которые мы считаем искусственными, имеет тенденцию разрешаться во взаимном наложении (как уже говорилось, скорее чаемом, нежели реальном) результатов, полученных различными науками. Гораздо более полезными, чем такие встречи в верхах, оставляющие все в прежнем состоянии, были бы столкновения по конкретным проблемам – скажем, по вопросу о датировке и интерпретации отдельных произведений, о чем речь идет ниже. Только так мы сможем вновь по-настоящему вернуться к обсуждению инструментов, пространства и языков отдельных дисциплин. Начиная, само собой, с исторического исследования.

Я горячо благодарю Аугусто Кампана, которого я познакомил с первыми итогами этого исследования; дона Аньолетти, сопровождавшего меня в Архиве курии в Сансеполькро; Джорджо Э. Феррари, Микаэлу Гуарино Буццони, Маритэ Хиршкофф Гренди, Пьеро Лукки, Кристину Мундичи, Агостино Паравичини Бальяни, Витторио Пери, Одиле Редона, помогавших мне в поиске иллюстраций; болонских студентов, с которыми на одном из семинаров 1979/80 академического года я плодотворно обсуждал мой труд в момент его подготовки к печати. Из друзей, читавших рукопись, я с огромной признательностью назову Энрико Кастельнуово, Джанни Романо и Сальваторе Сеттиса, указавших мне на ошибки и неточности.

*Болонья, март 1981 года*

## Предисловие (1994)

Книга «Загадка Пьеро» («*Indagini su Piero*») вышла в 1981 году, открыв собой уже не существующую серию «Микроистории». Вариант, перепечатанный в серии «*Saggi*» более чем десятилетие спустя, отличается не только от первого, но и от третьего издания монографии (1982 года, публиковавшегося неоднократно), включавшего новое предисловие<sup>26</sup>. Я увеличил число иллюстраций; к тексту, во многих местах исправленному, были добавлены четыре новых приложения (два из которых уже публиковались в журналах, а два оставались неизданными). Первое и второе приложения утверждают или корректируют выводы, сформулированные мной в прошлом – в свете возражений, как чужих, так и моих собственных; третье и четвертое анализируют одну историографическую проблему и ряд ее теоретических следствий<sup>27</sup>. Все четыре приложения с разных точек зрения рассматривают вопрос, лежавший у истоков моих исследований.

К этому-то вопросу я и хотел бы сейчас кратко обратиться. У меня создалось впечатление, что он был неверно понят или упущен (за одним исключением, о котором я расскажу ниже) критиками книги, стремившимися полностью или частично опровергнуть ее выводы.

В самых первых строках предисловия к первому изданию я предупреждал, что не намерен говорить о «чисто формальных аспектах» произведений, которыми я занимался («Крещение», цикл в Ареццо, «Бичевание»). Я рассчитывал обратиться лишь к заказчикам и иконографии. Кто-то написал, будто «по моему же собственному утверждению, я пренебрег всеми „художественными“ факторами»; другой автор указал на сведения о возможных заказчиках и вдохновителях Пьеро, с высокомерной иронией назвав их «информацией, которой больше всего дорожит микроистория искусства»<sup>28</sup>. Я хотел бы смиренно заметить, что мой эксперимент был чуть более сложным. Чисто методологическое противопоставление между формальными (бога ради, не «художественными») и экстраформальными аспектами преследовало амбициозные цели: вторгнуться в пространство (хронологии произведений), которое знатоки извечно охраняли как свою собственность.

Единственным ученым, который обсуждал следствия подобной научной стратегии, оказался, если я не ошибаюсь, Джованни Романо. В предисловии ко второму изданию «Исследований о пейзаже» (1991) он заметил, воспользовавшись моей метафорой, что «проблему „проверки“ следует понимать при условии взаимной корреляции: историческую и стилистическую „зацепку“ в виде деятельности Пьеро делла Франческа в Римини в 1451 году следует ставить выше улик, полученных от заказчиков, будь они подлинными или вероятными»<sup>29</sup>. Изложенная в этих терминах проблема немедленно снимается: разумеется, улики значат меньше, чем достоверная дата. Однако за парой прилагательных – «исторический и стилистический» – скрывается одно затруднение, то самое, которое я разбирал в двух текстах, упомянутых Романо, – во введении к «Загадке Пьеро» («*Indagini su Piero*») и в статье «Абсолютная и относительная датировка: о методе Лонги» (приведенной здесь в Приложении 4). Конечно, стиль есть явление историческое и, будучи таковым, связан со своим временным контекстом, который в тео-

<sup>26</sup> Немецкий и испанский переводы были сделаны с первого издания книги. Английский, французский и португальский переводы учитывали исправления, появившиеся в третьем издании монографии. Японский перевод, который сейчас готовится к печати, выполнен с представленного здесь текста.

<sup>27</sup> Я не стал обновлять библиографию с учетом тех публикаций, которые появились после 1981 года и число которых резко возросло в связи с 500-летней годовщиной смерти Пьеро в 1992 году; в противном случае мне пришлось бы писать новую книгу.

<sup>28</sup> Соответственно см.: Aronberg Lavin M. *Piero della Francesca: the Flagellation* / New edition. New York, 1990. P. 103: «by his own admission, he (C. G.) ignores all „artistic“ factors»; Bertelli C. *Piero della Francesca*. Milano, 1991. P. 123.

<sup>29</sup> Romano G. *Studi sul paesaggio* / 2 edizione. Torino, 1991. P. XXVII.

рии поддается анализу<sup>30</sup>. Но датировка стилистических фактов может связываться с абсолютным, календарным временем *только* благодаря внестилистическим фактам – например, если во фреске Пьеро в Римини стоит дата. Я не устану повторять, что без этой даты фреска не может считаться «зацепкой», безоговорочной опорной точкой (по крайней мере, до появления доказательств обратного) абсолютной хронологии произведений Пьеро<sup>31</sup>. Все это не означает, что история искусства – это хаотическая дисциплина или что суждение знатоков более уязвимо, нежели оценка историков<sup>32</sup>. Впрочем, относительный характер чистых датировок по стилю налагает ограничения на их доказательную силу. Дата «1459», предложенная Лучано Беллози как граница *ante quem* для завершения фресок Пьеро в Аречцо, (в первое время и мне самому) казалась неоспоримой, поскольку она базировалась на полностью внестилистических данных – дате смерти Джованни ди Франческо, создателя пределлы, на которого оказали влияние фрески Пьеро. В терминах Аристотеля речь шла о *tekmerion*, о естественном и необходимом доказательстве, внутренне более прочном, чем *semeia*, то есть улики, служащие частью обычной исследовательской практики историков – искусства и не только<sup>33</sup>. Разумеется, необходимые доказательства также следует подвергнуть аналитической проверке: в Приложении 1 я объясняю, почему дата смерти Джованни ди Франческо и основанная на ней аргументация, на мой взгляд, не выдерживают критики. Однако даже и здесь я старался подчеркнуть проблему общего порядка, оставляя в стороне чисто фактические вопросы: невозможность говорить о художественных явлениях в исторической перспективе, не соединяя стилистических и внестилистических данных.

Последнее утверждение можно счесть банальностью, даже если ныне есть и те, кто этот тезис оспаривает. Однако его исторические и теоретические следствия, рассмотренные в Приложениях 3 и 4, не столь очевидны. Молодой Лонги, футурист и (как показал Чезаре Гарболи) приверженец Джентиле, отождествлял художника с целой серией произведений, помещенных в абстрактное время, чуждое профанному времени календарной хронологии. По мнению же зрелого Лонги, стилистические и внестилистические цепочки были сопоставимы и взаимно наложимы, а художник ел, пил и одевался наравне с заказчиками и плотниками. Решающую роль в этой трансформации сыграло открытие творческого пути Пьеро дела Франческа Сезанном, случившееся благодаря Бернарду Беренсону и, косвенным образом, Гертруде Стайн и Пикассо (Приложение 3).

Тот факт, что мои разыскания о Пьеро должны были рано или поздно превратиться и в разыскания о Лонги, сегодня представляется мне неизбежным. Лонги служил мне в качестве образца и постоянного вызова даже тогда, когда я удалялся от его выводов – например, в предложении перенести датировку «Бичевания» на пятнадцать лет вперед, сделав его зрелым, а не ранним творением Пьеро. Я вижу, что сегодня моя<sup>34</sup> датировка в целом (по разным причинам)

<sup>30</sup> «У того, кто помещает себя в отчетливо историческую перспективу, решение не касаться собственно стилистических материй не должно вызывать возражений». Прочитав эту фразу из предисловия в «Загадке Пьеро» («Indagini su Piero»), Романо замечает, что таким образом я, как кажется, «изгоняю стиль за пределы исторической или историзированной сферы» (*Romano G. Studi*. P. XXIV). Ясно, что это утверждение радикально не совпадает с моими намерениями. Дабы понять это, достаточно продолжить цитату, произвольно оборванную Романо, еще на одно предложение: «Впрочем, методы и цели этого исследования представляются мне иными. Они куда более амбициозны» (и далее).

<sup>31</sup> Лишь по невнимательности К. Бертелли может писать, что «следует удостовериться, находился ли уже Пьеро в Римини в тот момент, когда он начинал сочинять свою историю о царицах и императрицах на стенах Аречцо» (*Bertelli C. Piero*. P. 88); к тому же среди изображений, позволяющих дать очевидный положительный ответ на поставленный вопрос, отсутствуют именно фрески в Римини.

<sup>32</sup> Эти гипотетические обвинения справедливо отвергнуты Романо: *Romano G. Studi*. P. XXIV, XXVII.

<sup>33</sup> В данном случае отсылаю к моей статье: *Ginzburg C. Aristotele, la storia, la prova // Quaderni storici*. Vol. XXIX (1994). № 85. P. 5–17.

<sup>34</sup> См.: *Bertelli C. Piero*. P. 123 (араб с «Бичевания», стоящий напротив источника света, создан в тот же период, что и ангел во фреске «Сон Константина»); P. 80 (все фрески в Аречцо, законченные до 1459 года, а возможно, и прежде 1455 года). Бертелли не ставит под сомнение мою датировку.



поддержана даже теми, кто, подобно Бертелли, отвергает мою аргументацию. Однако я продолжал работать над интерпретацией «Бичевания», изменив последнюю главу и в Приложении 2 радикально переработав предисловие к третьему изданию книги, здесь отсутствующее. В этом случае, как станет ясно, я признал справедливыми (благодаря возражениям Лучано Беллози) доводы моих оппонентов по одному важному пункту.

Вся эта интенсивная деятельность способствовала рефлексии на более общую тему – о типе доказательств, к которой в последние десять лет я многожды и по-разному обращался. Однако я не хотел бы слишком настаивать на методологических вопросах. Я не прекращал исследования о Пьеро главным образом потому, что не мог отвести взгляд от его картин.

В новом издании я принял во внимание критику моей интерпретации «Бичевания» Сальваторе Сеттиса, Федерико Дзери, Чарльза Хоупа и Лучано Беллози. Я горячо им благодарен; окончательную ответственность за написанное, разумеется, несу я сам. Об остальных долгах признательности я упоминаю в тексте.

*Лос-Анджелес, июнь 1994 года*

## **Список сокращений**

ACAU – Архив архиепископской курии, Урбино

ACS – Городской архив, Сансеполькро

ASC – Государственный архив, Сиена

ASF – Государственный архив, Флоренция

ASG – Государственный архив, Губбио

ASR – Государственный архив, Рим

BCCF – Городская библиотека, Кастильон Фьорентино

BNCF – Национальная центральная библиотека, Флоренция

BUU – Университетская библиотека, Урбино

## Введение

Восточный император Иоанн VIII Палеолог прибыл во Флоренцию 15 февраля 1439 года. Годом раньше он высадился в Италии со своей свитой, дабы принять участие в соборе, которому предстояло вынести решение о союзе восточной и западной христианских церквей. Незадолго до этого собор переместился из Феррары во Флоренцию. Стремясь оказать императору почтение, ему навстречу вышли, как говорит хроника того времени, «знатные синьоры, коллеги-гранды, капитаны городской милиции, десять членов Балии, восемь служащих банка Монте, шесть членов совета по торговле, семь представителей основных цехов, и многие другие граждане со знаменем, и затем семь кардиналов со всей свитой, и все бароны, и другие Греки названного Императора, находившиеся во Флоренции. Это была прекрасная и большая процессия». Император «был одет в белое платье, поверх него – в мантию из красного сукна, в белой, заостренной спереди шапке, украшенной большим рубином размером с доброе голубиное яйцо, и многими другими камнями». Мужчины и женщины теснились на улицах, чтобы увидеть кортеж: однако «в этот момент хлынул изрядными струями дождь, испортивший праздник...»<sup>35</sup>.

В числе рассеянных грозой зрителей, возможно, находился и молодой Пьеро делла Франческа. Точно известно, что 7 сентября того же года он работал во Флоренции вместе с Доменико Венециано над фресками (ныне утерянными) хоров в церкви Сант'Эджидио<sup>36</sup>. И когда, спустя почти двадцать лет, ему предстояло изобразить лицо Иоанна VIII Палеолога на стенах церкви Сан Франческо в Ареццо, он поместил на его голове характерную «белую, заостренную спереди шапку», столь сильно поразившую анонимного флорентийского хрониста – и вместе с ним Пизанелло и Филарете<sup>37</sup>.

Творческая история Пьеро открывается эпизодом его пребывания во Флоренции в 1439 году, причем не только по причине его встречи с Доменико Венециано, о чем речь шла прежде. Общение Пьеро с участниками собора также наложило на его живопись неожиданный и неизгладимый отпечаток.

---

<sup>35</sup> См.: *Istorie di Firenze dall'anno 1406 al 1438* // *Muratori L. A. Rerum Italicarum Scriptores*. Mediolani, 1731. XIX. Col. 982; см. также: *Gill J. Il concilio di Firenze*. Firenze, 1967. P. 217 (итальянский переводчик Гилла не обращался к оригинальному тексту фрагмента).

<sup>36</sup> См.: *Longhi R. Piero*. P. 97.

<sup>37</sup> В малоизвестной статье 1883 года Э. Мюнц утверждал, что Константин с фрески «Битва Константина с Максенцием» – это Палеолог (см.: *Battisti E. Piero*. Vol. I. P. 492, примеч. 282). К тем же выводам пришли затем независимо друг от друга А. Вентури и А. Варбург (1911 и 1912), см.: *Warburg A. Piero della Francesca's Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux* // *Warburg A. Die Erneuerung*. Vol. I. P. 253–254 (и примеч. издателей на с. 390). К. Кларк (*Clark K. Piero della Francesca*. London, 1969. P. 78) считает, что, изображая Палеолога, Пьеро воспользовался личными наблюдениями, сделанными во Флоренции, а не обращался к медали Пизанелло, как предполагают ученые, которых мы цитировали выше; кроме того, см. с. 79 настоящего издания. Спящий Константин из «Сна» также отождествлялся с Палеологом, см. работу К. Маринеско в: *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 1957. P. 32, независимо от него о том же писал: *Vickers M. Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Paleologus* // *The Art Bulletin*. Vol. LX (1978). P. 423. Справедливые сомнения касательно второго случая сформулированы в работе: *Battisti E. Piero*. Vol. I. P. 492, примеч. 283.

# I. «Крещение Христа»

## 1

«Крещение Христа», ныне хранящееся в лондонской Национальной галерее, многие (хотя и не все) специалисты считают самым ранним творением Пьеро из числа тех, что до нас дошли. Сюжет картины опознается немедленно. Тем не менее де Тольнай отметил расхождение с традиционной иконографией крещения: вопреки обыкновению, три ангела не держат одежды Христа, погруженного в Иордан. Здесь ангел, что стоит слева, пристально следит за происходящим, а тот, что справа, держит руку на плече ангела, стоящего посередине, и в то же время пожимает его руку (*ил. 1*). Де Тольнай сближает этот жест с фигурами трех Граций, изображенных на одной из медалей того времени работы Никколо Фьорентино, подписанной «Согласие». Он интерпретирует группу как аллюзию на Граций, символ Гармонии<sup>38</sup>. Недавно эту трактовку уточнила и развила М. Теннер, усмотревшая в жесте двух ангелов, стоящих напротив третьего ангела, заимствованного из римской иконографии Согласия, указание на религиозный союз между восточной и западной церквями, утвержденный на Флорентийском соборе в 1439 году<sup>39</sup>. Общая трактовка, предложенная Теннер, базируется на определении точного смысла жеста. Восточные одежды и головные уборы (которые вновь появятся во фресках в Аречцо) позволяют опознать в персонажах на заднем плане византийских священников. Три ангела, как и цвета их одежд – красный, синий и белый, – отсылают к Троице, в соответствии с символикой, предложенной Иннокентием III при основании ордена тринитариев. Они напоминают о теологических спорах, которые в течение двух лет западные и восточные богословы вели вокруг догмата о троице в Ферраре, а затем во Флоренции. Рукопожатие двух ангелов свидетельствует не только о конце схизмы и восстановлении союза между двумя церквями, но и о самом важном богословском итоге собора: так называемой клаузуле «Filioque», добавленной к символу веры (принятой византийцами с большим сопротивлением). В ней объявлялось нисхождение Духа как от Отца, так и от Сына<sup>40</sup>. Располагавшееся над «Крещением» тондо (ныне утерянное) также подчеркивало тринитарные импликации церемонии, проходившей на берегах Иордана.

<sup>38</sup> См.: *De Tolnay C. Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca // Arte antica e moderna. Vol. VI (1963). P. 214.* Сальваторе Сеттис обратил мое внимание, что жест ангела слева (рука с ладонью, обращенной вниз, и с разведенными в стороны пальцами) в древнем искусстве обозначает умиротворение. Об одеждах Христа см., кроме того, с. 176 настоящего издания.

<sup>39</sup> См.: *Gill J. Il concilio di Firenze.*

<sup>40</sup> См. обо всем этом: *Tanner M. Concordia in Piero della Francesca's 'Baptism of Christ' // The Art Quarterly. Vol. XXXV (1972). P. 1–20.* отождествление героев на заднем плане «Крещения» с высокопоставленными лицами, приехавшими в Италию вместе с Иоанном VIII Палеологом, было уже предложено К. Маринеско: *Marinesco C. Échos byzantins dans l'oeuvre de Piero della Francesca // Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France. 1958. P. 192* (не упомянуто у Теннер). М. Аронберг Лавин (*Aronberg Lavine M. Piero della Francesca's Baptism of Christ. New Haven, London, 1981*; книга вышла одновременно с первым изданием «Загадки Пьеро» («Indagini su Piero»)) на основе разысканий донна Аньолетти, к которым я также обращаюсь, выдвигает гипотезу о том, что «Крещение» предназначалось для капеллы в аббатстве Сансеполькро. Кроме того, она называет Амброджо Траверсари возможным вдохновителем иконографии фрески (*Ibid. P. 135*), впрочем, исключая явные отсылки к Флорентийскому собору, предложенные Теннер (*Ibid. P. 68, примеч. 8, и Ibid. P. 69, примеч. 11*). Согласно Аронберг Лавин, иконография картины отсылает не только к крещению Христа, но и к Богоявлению и браку в Кане Галилейской – праздникам, которые церковный календарь отмечает в один и тот же день – 6 января. Следуя за этим совпадением, Аронберг Лавин идентифицирует *четырёх* персонажей в восточных одеждах с *тремя* волхвами (*Ibid. P. 65–66*), обнаруживает в иконографии крещения «*connubial connotations*» («брачные коннотации»), символизирующие свадьбу (*Ibid. P. 85–86*), приписывает Пьеро невероятную игру слов («*posse*», орех, и «*nozze*», брак; *Ibid. P. 114*) и далее в том же духе. См. совсем иную интерпретацию, предложенную М. Баксендоллом: *Baxandall M. Patterns of Intention. New Haven, 1985. P. 105–137.* С одной стороны, он оспаривает аномалию детали, от которой отталкивалась М. Теннер (рукопожатие двух ангелов), с другой, обходит стороной вопрос о возможных заказчиках.

Из всего сказанного следует, что мы можем датировать картину 1440 годом или близким к этому временем. Датировка более поздним периодом оказалась бы несовместима с фактом скорого ухудшения союзных отношений между церквями по вине константинопольской партии, враждебной идее единства с Римом. Существенно, что эта хронология, основанная исключительно на иконографических элементах, по сути совпадает с датировкой, предложенной Лонги исключительно на базе стиля (1440–1445)<sup>41</sup>.

Как видно, интерпретация Теннер сводит элементы «Крещения» к единому, аналитическому и компактному плану, который убедительно истолковывал иконографические аномалии. Однако Баттисти, оттолкнувшись от самого очевидного из отклонений – жеста согласия, на котором сосредоточился де Тольнай, – предложил незадолго до Теннер совершенно иную версию сюжета.

Прежде чем окончательно покинуть Сансеполькро, «Крещение» Пьеро было частью полиптиха в кафедральном соборе Сан Джованни Эванджелиста. На его боковых частях и пределле (ныне в городском музее Сансеполькро) изображались соответствующие святые и учителя церкви, а также сцены из жизни св. Иоанна Крестителя. Оба объекта не принадлежали кисти Пьеро и были точно созданы после «Крещения». С некоторыми колебаниями они были приписаны Маттео ди Джованни и датированы периодом с 1455 по 1465 год<sup>42</sup>. В пределле помещен герб одного из самых известных семейств Сансеполькро – Грациани. Нет сомнений, что заказчиком пределлы и боковых частей полиптиха был один из представителей этого рода. Баттисти предположил, что он также заказал центральное изображение и располагающееся над ним тондо, написанные Пьеро. В анализе де Тольнай он (в отличие от Теннер) выделил связь между ангелами и тремя Грациями, оставив в стороне тему согласия. Присутствие ангелов в виде Граций объяснялось с помощью фрагмента из «Трактата о живописи» Леона Баттиста Альберти, где жест трех облаченных в одежды (а не обнаженных) Граций интерпретировался как действие того, кто совершает и в то же время принимает благодеяние. Иконография «Крещения» Пьеро подразумевала бы тогда сочетание этого отрывка из Альберти с фрагментом из «Суммы» св. Фомы, в котором Христос изображался в качестве примера величайшей щедрости. Таким образом, картина могла быть заказана купцом – вероятно, одним из Грациани, желавшим щедрым жестом искупить грех ростовщичества. Первоначально он заказал Пьеро полиптих целиком. Написав «Крещение» и утерянное тондо, изображавшее Бога Отца, Пьеро замедлил работу. Столкнувшись с нарушением условий, заказчик заключил второй контракт с Маттео ди Джованни. Отсюда проистекает датировка «Крещения» временем около 1460 года, предложенная Баттисти, который перенес ее почти на двадцать лет в сравнении с традиционной интерпретацией. Все сказанное подтверждалось аргументом стилистического характера, а именно отзвуками античной скульптуры, которые можно заметить в фигурах ангелов. Эти отзвуки, по мнению того же Баттисти, непременно подразумевали путешествие Пьеро в Рим в 1458–1459 годах<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> См.: *Tanner M.* Concordia. P. 20, примеч. 84. Теннер перечисляет и другие гипотезы о датировке, по большей части относящиеся к более позднему времени и, следовательно, едва ли совместимые с иконографическими аллюзиями на события собора.

<sup>42</sup> См.: *Ibid.* P. 2.

<sup>43</sup> См.: *Battisti E.* Piero. Vol. I. P. 117 (отдельного обсуждения требует уникальное герменевтическое обращение, на с. 117–118, к фильму Пазолини «Евангелие от Матфея»). Датой начала работ Баттисти предложил считать вторую половину 1459 года или 1460 год (с. 113), датой окончания – 1460–1462 годы (*Ibid.* Vol. II. P. 19). Обе датировки, разумеется, предположительны.



## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.