

Карло Гинзбург

Изучая Пьеро делла Франческа: не прямые подходы

Настоящая статья представляет собой текст выступления Карло Гинзбурга на презентации русского перевода его книги *Indagini su Piero* — «Загадка Пьеро» (М.: Новое литературное обозрение, 2018) в Государственном Эрмитаже 25 января 2019 года. В статье обсуждаются проблемы взаимоотношений между морфологией, историей и знаточеством. Текст печатается с любезного разрешения автора.

Ключевые слова:

Пьеро делла Франческа,
микроистории, методология,
морфология, история, знаточество,
экфрасис.

Для меня стало большой честью издание русского перевода моей книги о Пьеро делла Франческа; для меня большая честь — представить книгу здесь, в этом исключительном музее.

1.

Начну с того, что поделюсь с вами вопросом, который я много раз задавал самому себе: как возник мой проект исследования Пьеро? Я не историк искусства, хотя с юности и помешан на живописи (я даже мечтал стать художником, пока не понял, что в этом я не силен). Я влюбился в Пьеро, рассматривая черно-белые репродукции его работ. В семнадцать лет холодным зимним днем я отправился в Ареццо с компанией друзей, чтобы увидеть фрески Пьеро, изображающие эпизоды легенды о Животворящем Кресте в церкви Св. Франциска — опыт незабываемый.

Несмотря на усиливавшийся интерес к истории искусства и ее методам, я решил стать историком. Спустя двадцать лет, в 1976 году, я издал книгу «Сыр и черви», о жившем в XVI веке мельнике по прозвищу Меноккио, приговоренном к смертной казни римской инквизицией. Тогда я ощутил, что больше не могу откладывать решение того вопроса, который я попытался обойти, работая над моей первой книгой, получившей в английском переводе название *The Night Battles*. Я натолкнулся на материалы процессов инквизиции над мужчинами и женщинами из Фриули (область на северо-восточной границе Италии недалеко от Венеции), которые рассказывали о том, что, будучи рожденными «в рубашке» (амниотическом мешке), они стали *benandanti*, то есть «следовавшими путями добра» людьми, чей дух был вынужден четыре раза в год сражаться с ведьмами и колдунами за плодородие нив. Как только я увидел документ инквизиции, в котором шла речь о *benandante*, в моем воображении возникли сибирские шаманы. Много позже я понял, что эта аналогия родилась под косвенным влиянием *The Psycho-mental Complex of the Tungus* («Психоментальный комплекс тунгусов»); эта книга, внесшая

фундаментальный вклад в изучение шаманизма, была написана российским этнографом Сергеем Широкогоровым и опубликована в Лондоне в 1935 году (я прочел ее внимательно лишь несколько лет назад). Меня начал преследовать вопрос: как можно объяснить сходство между фриульскими *benandanti* и сибирскими шаманами?

Все это кажется предельно далеким от Пьеро делла Франческа. Но вопрос, который я только что упомянул, заставил меня задуматься о сложной взаимосвязи между морфологией и историей — теме, которая странным образом стала центральной для двух очень разных моих книг, *Storia notturna* (1989), переведенной на английский как *Ecstasies. Deciphering the Witches' Sabbath*, и *Indagini su Piero* (1981), русский перевод которой я представляю сегодня. Ретроспективно мое внезапное решение заняться исследованием Пьеро делла Франческа кажется мне не отступлением, а методологическим экспериментом, вероятно, продиктованным смутной бессознательной стратегией.

2.

Позвольте сразу добавить, что это был эксперимент самого высокого свойства — *in corpore nobilissimo*. Великолепные творения Пьеро никогда не были для меня лишь поводом: мое исследование некоторых из них («Крещение Христа», фрески в Ареццо, «Бичевание») было воодушевлено любовью и восхищением. Однако, учитывая пределы моей компетенции, я решил сосредоточиться на двух аспектах: заказчиках Пьеро и иконографии его работ, оставив в стороне стиль. Такой выбор, безусловно, соответствовал идее эксперимента, который по определению должен вычленять отдельные элементы из более обширного явления, и в то же время этот выбор был во многом парадоксальным, ведь именно стиль Пьеро — мастерство Пьеро, если хотите, привлекло меня к его работам.

Стремление многих историков искусства вступить в полемику с моей книгой меня не удивило: я прекрасно понимал, что в моем избирательном подходе имелаась умышленно полемическая составляющая, сконцентрированная в конфликтной области, а именно — хронологии. Как я объяснил во вступлении, хронология творчества Пьеро вызывает множество споров. За исключением нескольких дат, основанных на внешних документах, мы имеем очень разные описания творческого пути Пьеро, основанные только на интерпретации стиля. Мое решение

сосредоточиться на заказчиках и иконографии ряда работ Пьеро привело к некоторым неожиданным выводам относительно их датировки. «Бичевание», которое великий искусствовед Роберто Лонги долго считал юношеской работой, я отнес ко времени пребывания Пьеро в Риме в 1458–1459 годах; эту же датировку до меня и на других основаниях предложил Кеннет Кларк. Так ли уж важен этот хронологический сдвиг, вправе спросить непрофессиональный слушатель. Вопрос этот может показаться наивным, но, на мой взгляд, отнюдь не бесполезным, поскольку он заставляет задуматься о некоторых предположениях, слишком легко принимаемых на веру.

3.

Первое издание *Indagini su Piero* открывало новую серию книг издательства *Einaudi* под названием *Microstorie*, микроистории, кураторами которой стали мы с Джованни Леви. Споры о проекте микроистории между такими итальянскими историками, как Эдоардо Гренди, Карло Пони, Джованни Леви и я, начались несколькими годами раньше. Однако широкое распространение микроистории в мире, которое продолжается и сегодня, зачастую сопровождается недопониманием значения приставки «микро». Позвольте привести один пример. В эссе *The Invention of Micro-history* («Изобретение Микроистории») Питер Бёрк перечислил несколько типов микроистории, среди которых было то, что он назвал «микробиографией — биографией сравнительно незначительной личности» вроде Меноккио, мельника, которого я обнаружил в архивах Фриули, или Мартина Герра, описанного Натали Дэвис. Тем не менее Бёрк отметил, что «серия “Микроистории” издательства *Einaudi* включает книги о Пьеро делла Франческа и Галилее, пересекающие границу между микробиографией и обычной биографией»¹. Утверждение неожиданное. Ни моя книга, перевод которой на английский язык предваряло обширное предисловие самого Питера Бёрка, ни книга *Galileo eretico* («Галилей-еретик») Пьетро Редонди, также вышедшая в серии «Микроистории», не подходят под определение биографии. Мнимое

1 См.: [1, esp. pp. 144, 146]; см. также [3] (с предисловием Питера Бёрка). Новая редакция английской версии моей книги с приложениями вышла в Лондоне в 2002 году. Предисловие Бёрка, не содержащее упоминаний микроисторий, называлось «Карло Гинзбург, детектив».

противоречие исчезнет, если понять, что в слове «микроистория» приставка «микро» описывает не значимость (реальную или символическую) объекта исследования, а аналитический подход историка, пользующегося чем-то вроде микроскопа. Под микроскопом можно рассматривать крыло мухи или крошечный фрагмент кожи слона, неизвестного мельника или «монарха современной живописи и архитектуры» — эту характеристику Луки Пачоли удачно выбрали для названия выставки Пьеро в Эрмитаже. С точки зрения микроистории это казусы, отдельные случаи, которые при правильном анализе способны пролить новый свет на более широкую тему. Какую же более широкую, более общую тему я пытался раскрыть в книге о Пьеро?

4.

Позвольте сразу исключить абсурдную мысль о том, что, рассматривая Пьеро как казус, я преуменьшаю его значение. Казус по природе своей подразумевает как существование общих категорий, так и взаимодействие с ними. Мое решение исследовать творчество Пьеро, сосредоточившись на заказчиках и иконографии ряда его работ, выдвинуло на первый план то, без чего я решил обойтись, а именно — стиль. Споры о датировке работ Пьеро раскрыли потенциал и пределы знаточества.

Феномен знаточества возник в контексте европейского искусства; коноссёры сосредоточились на стиле, пытаясь установить имена — реальные (вроде Сандро Боттичелли) или условные (вроде *l'amico di Sandro*, «друга Сандро», придуманного Бернардом Беренсоном; позже в нем опознали Филиппо Липпи). Тексты коноссёров пестрят именами, названиями местностей — и датами, более или менее приблизительными. Поскольку конессёры стремятся реконструировать творческий путь художника, хронология для них играет ключевую роль. Но какая хронология — относительная или абсолютная? В предисловии к *Indagini su Piero* я размышлял об этой альтернативе, отмечая, что абсолютная хронология должна опираться на внешний документ: контракт, документ, подтверждающий присутствие определенного художника в определенном месте в определенное время, и так далее. Эти документы дают основания для датировок, которые могут быть точными или гибкими (*ante quem non* — не ранее, чем; *post quem non* — не позднее, чем и т. д.). Стилистический анализ, напротив, может дать только относительную хронологию: ссылки на календарь ему чужды. Знаточество чаще всего

основано на соединении внутренних (стилистических) и внешних свидетельств. Каков же в каждом случае относительный вес этих данных? Какие из них обладают, так сказать, правом вето?

Чтобы проиллюстрировать этот вопрос, я кратко опишу случай, который я подробно рассмотрел в моей книге: «Бичевание» Пьеро. (Ил. 1.) Впервые я увидел эту небольшую картину в 1953 году в Палаццо Венеция в Риме после ее реставрации (мне было 14 лет); сейчас она находится в постоянной экспозиции Национальной галереи Марке в Урбино. Авторство картины, зафиксированное большими буквами под ногами Пилата (*Opus Petri de Burgo Sancti Sepulchri* — «Творение Пьетро из Борго Сан Сеполькро»), никогда не подвергалось сомнению, а иконография и дата создания — еще как. Взаимосвязь между ними обосновывается в отрывке из великой книги Роберто Лонги о Пьеро делла Франческа (1927) [10]. Согласно местной традиции, босой юноша на переднем плане — это Оддантонио, брат Федерико герцога Урбинского, убитый в 1444 году в результате заговора, а по обеим сторонам от него стоят два коварных советника. Основываясь на этой интерпретации иконографии, Лонги отнес «Бичевание» к ранним произведениям Пьеро, поскольку картина должна была быть написана вскоре после насильственной смерти Оддантонио. Но как только указание на Оддантонио было отвергнуто как совершенно неубедительное, гипотеза относительно ранней датировки картины рассыпалась. Ряд исследователей связывал «Бичевание» с пребыванием Пьеро в Риме в 1458–1459 годах, которое подтверждалось платежами, сделанными ему Camera Apostolica — Апостольской Палатой. Сдвиг на пятнадцать лет и переворот в нашем представлении о творческом пути Пьеро.

В облике здания, в котором происходит бичевание Христа, неоднократно отмечали особенности, свойственные архитектуре Альберти. Более того, Мэрилин Лавин утверждала, что лестница позади Пилата похожа на так называемую Santa Scala, Святую лестницу, которая в середине XV века располагалась в Латеранском дворце [9]. Следуя тем же путем, я связал замечание Вазари о том, что колонны в «Бичевании» Пьеро имеют «божественные пропорции» (*divinamente misurate*), с той колонной, которая и по сей день хранится в Латеранском дворце. Во времена Пьеро она считалась реликвией из дворца Пилата, сохранившей рост Христа (*mensura Christi*). Измерив колонну, я увидел, что отношение между ее высотой и высотой Христа на картине Пьеро составляет ровно 1:10. Связь между «Бичеванием» Пьеро и его пребыванием в Риме

показалась неоспоримой. Не буду повторять подробную аргументацию, разработанную в моей книге. Определив бородатого мужчину как кардинала Виссариона, а человека справа — как Джованни Баччи, гуманиста из купеческого семейства, которое заказывало Пьеро фрески в Ареццо, я предложил реконструкцию связей между сценой на переднем плане и священным действием на заднем. Если я не ошибаюсь, мой тезис, выдвинутый на основе нестилистических аргументов, подтвердился аргументами стилистическими.

5.

Мы вернулись к отношениям между морфологией и историей, с которых я начал. Греческая этимология слова «морфология» вполне прозрачна: наука о формах. Но какие формы имеются в виду — природы или культуры? С исторической точки зрения мы должны ответить: и те и другие. Поразительная интеллектуальная традиция идет от работ Гёте о морфологии растений и остеологии животных к «Морфологии волшебной сказки» Владимира Проппа (1928), в которой анализ сказок, собранных Афанасьевым, перемежается формулировками, основанными на цитатах из Гёте. И Гёте, и Пропп использовали морфологию, чтобы реконструировать типы или структуры, а не индивидуумов. Однако Джованни Морелли, представитель итальянского знаточества, писавший по-немецки под русским псевдонимом Иван Лермольев, трансформировал морфологию в инструмент, позволяющий идентифицировать отдельных художников. Влияние метода Морелли, построенного на второстепенных деталях вроде формы ногтей или мочек ушей, не ограничивалось сферой истории искусства: Зигмунд Фрейд в примечании к статье о «Моисее» Микеланджело, впервые опубликованной анонимно, подчеркнул важность работ Морелли для психоаналитического метода [4].

В молодости Морелли изучал медицину в Мюнхене и познакомился с двумя различными морфологическими подходами — Гёте и Кювье. В статье о структурной лингвистике Эрнст Кассирер назвал их соответственно «динамической» и «статической» морфологией. Существует мнение, что морфология Владимира Проппа, несмотря на все его ссылки на Гёте, в конечном счете носила статический характер и в гораздо большей степени была обязана Кювье [7]. Но даже динамическую морфологию Гёте не следует путать с историей. Творческий



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

путь Роберто Лонги, который я проанализировал в одном из приложений к *Indagini su Piero*, весьма поучителен. В молодости Лонги яростно отстаивал предельно формалистический подход к истории искусства: «историю искусства без имен и без дат», как он писал, перефразируя девиз Генриха Вёльфлина в защиту «истории искусства без имен». Но со временем Лонги все больше и больше занимали вопросы времени и места — этот интерес выливался в формулы вроде «Кремона 1650». Внедрение нестилистических свидетельств в чисто стилистический подход открывает, как я доказывал применительно к «Бичеванию» Пьеро, возможности для реконструкции творческого пути художника. Абсолютная хронология (хронология, привязанная к календарю) ведет к истории — божеству, у которого, согласно древней традиции,

два глаза: хронология и география. Морфология, напротив, игнорирует время и место. Морфология и история не исключают друг друга: они могут объединить усилия ввиду общей цели. Но их отношение к доказательству и опровержению различно: морфология *mostra* — указывает; история *dimostra* — доказывает [2; 13]. Другими словами: экспозиция vs. демонстрация. Но в храме науки много комнат [5].

6.

«Вначале знатоки, а потом историки», — говорил Пьетро Тоеска (автор фундаментальных исследований средневекового искусства, он был учителем Роберто Лонги) [11]. Это замечание родилось из его исследовательского опыта внутри европейского контекста, где морфологический анализ часто может быть сопряжен с большим количеством внешних свидетельств, — это и проложило путь такой истории искусства, которая стала изучать связь между (визуальными) текстами и контекстами. Упомянем менее очевидный случай: количество древнегреческих письменных и археологических источников, безусловно, помогло Джону Бизли применить метод Джованни Морелли к греческим вазам (иногда со спорными результатами, но это в порядке вещей). Знаточество может распространяться — но до каких пределов?

Я задаю себе этот вопрос, потому что я уже некоторое время изучаю контекст, в котором возникло знаточество: антикварианизм [7]. Более полувека назад Джордж Кублер в книге *The Shape of Time* писал: «Сегодня снова очевидно, что художник — мастер, что он принадлежит к определенному человеческому виду — *homo faber*» [8, p. 10]. Кублер предложил нам семантическое упражнение: проследить историю слова «искусство» в обратном направлении — от *ars* до *techne*, его древнегреческого эквивалента. Если мы будем полагаться на широкое понимание искусства как *techne*, станет возможна всеобщая история искусства. На мой взгляд, одним из ее ключевых инструментов может стать знаточество.

Это утверждение может показаться парадоксальным. За пределами музеев знаточество сегодня не особенно модно. Во введении к недавнему и во многих отношениях показательному сборнику статей под заглавием *The Books that Shaped Art History from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss* редакторы пренебрежительно упоминают «мелочи знаточества» — намек на книгу *Drawings of the Florentine Painters* Беренсона, которой посвящена одна из вошедших в этот сборник статей. Между прочим,

в этом сборнике имя Лонги не упомянуто ни разу [15]². Я бы, напротив, использовал слово «мелочи» в положительном смысле, напомнив знаменитый девиз Аби Варбурга «Бог — в деталях». (Варбург презрительно относился к коноссёрам, но, как я доказываю в еще не опубликованной статье, он испытал их влияние более или менее осознанно³.) Пристальное, скрупулезное внимание к материальности объекта является важнейшей особенностью знаточества в этом широком смысле. Другие элементы знаточества, к примеру атрибуция, станут второстепенными или вовсе исчезнут, поскольку во многих частях света неизбежно возникнет, как сказал молодой Лонги, «история искусства [как *techné*] без имен и [почти] без дат». Это будет всеобщая история искусства, находящаяся в тесном диалоге с антропологией, что неудивительно, поскольку антропология возникла из антикварианизма.

7.

Я предвижу возражение против своей гипотезы — возражение, которое я не раз выдвигал самому себе. Распространение практики знаточества на далекие цивилизации — это больше чем парадокс, это акт этноцентрического навязывания. Я хорошо это понимаю. Но здесь я пытаюсь переработать знания, которые я приобрел недавно, занимаясь темой, очень далекой от истории искусства.

В недавней статье под названием «Этнофилология» я исследовал долгосрочное влияние описания устного языка, которое начали греческие грамматики, переработали латинские грамматики и еще раз переработали в XVI–XVII веках миссионеры (в основном иезуиты) для того, чтобы транслитерировать неевропейские языки, такие как кечуа или японский, используя латинский алфавит, который конечно же был многим обязан греческому и в конечном счете финикийскому алфавиту. Я пришел к выводу, что это было удивительно успешное предприятие, которое стало возможным благодаря а) насилью, то есть европейской колониальной экспансии; б) неизменности человеческого голосового аппарата; в) эффективности определенной описательной

2 В этой книге на стр. 218 в 20-й сноске есть ссылка на переписку Лонги и Беренсона (отсюда и отсутствие имени Лонги в указателе). Об отсутствии адекватной рецепции трудов Лонги в англоязычном мире см.: [14; 12].

3 См. мое предисловие к сборнику статей Гертруды Бинг об Аби Варбурге (в печати).

техники; г) удивительному изобретению — алфавиту, этим «двадцати четырьмя значочкам», *ventiquattro caratteruzzi*, которые, как писал Галилей на знаменитой странице своей книги *Il Saggiatore* («Пробирных дел мастер»), позволяют нам общаться с обитателями дальних стран и еще не рожденными людьми [6]. Я вынужден был признать триумф этноцентрической европейской позиции: тревожащий вывод. Могут ли такие европейские категории, как знаточество и *экфрасис* — пристальное внимание к объекту и его вербальное переложение — сработать аналогичным образом в пространстве изображений?

У знаточества и его родного брата *экфрасиса* было великолепное прошлое. Возможно, перед ними открывается неожиданное многообещающее будущее.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Burke P. The Invention of Micro-history // Burke P. What is History Really About? Reflections on Theory and Practice. Brighton: Edward Everett Root, 2018. Pp. 139–154.
2. Ginzburg C. Mostrare e dimostrare: risposta a Pinelli e altri critici // Quaderni storici. 1982. Vol. 50. Pp. 702–727.
3. Ginzburg C. The Enigma of Piero. Piero della Francesca: The Baptism, The Arezzo Cycle, The Flagellation. London: Verso, 1985.
4. Ginzburg C. Clues: Roots of an Evidential Paradigm // Ginzburg C. Clues, Myths, and the Historical Method. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. Pp. 96–125, 200–214 (рус. пер. С. Л. Козлова: Гинзбург К. Приметы: Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы. Морфология и история. М., 2004. С. 189–241).
5. Ginzburg C. Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors // Critical Inquiry. 2004. Vol. 30. Pp. 537–556.
6. Ginzburg C. Ethnophilology: Two Case-Studies // Global Intellectual History. 2017. Vol. 2. No. 1. Pp. 3–17.
7. Ginzburg C. Medals and Shells: On Morphology and History, Once Again // Critical Inquiry. 2018. Vol. 45, № 2. Pp. 380–395 (рус. пер.: Гинзбург К. Медали и раковины: еще раз о морфологии и истории // Антропологический форум. Т. 39. 2018. С. 13–30).
8. Kubler G. The Shape of Time. Remarks on the History of Things (1962). New Haven; London: Yale University Press, 1973.

9. *Lavin M. A. Piero Della Francesca: The Flagellation. Chicago: University of Chicago Press, 1972.*
10. *Longhi R. Piero della Francesca. Rome: Valori Plastici, 1927.*
11. *Longhi R. Omaggio a Pietro Toesca [1950] // Longhi R. Opere complete. T. 12. Firenze: Sansoni, 1985. Pp. 243–248.*
12. *Longhi R. Three Studies: Masolino and Masaccio. Caravaggio and His Forerunners. Carlo Braccresco. Riverdale-on-Hudson, New York: Stanley Moss-Sheep Meadow Press, 1995.*
13. *Pinelli A. Storia e storia dell'arte. Per uno statuto della prova indiziaria. In margine a "Indagini su Piero" di Carlo Ginzburg // Quaderni storici. 1982. Vol. 50 (1982). Pp. 692–701.*
14. *Tabbat D. The Eloquent Eye. Roberto Longhi and the Historical Criticism of Art // Paragone Arte, luglio-novembre 1996. Pp. 3–27.*
15. *The Books that Shaped Art History from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss/Ed. by R. Shone and J.-P. Stonard. London: Thames & Hudson, 2013.*
16. *Zeigen und/oder Beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens/Herausgegeben von H. Wolf. Berlin – Boston: De Gruyter, 2016.*

Перевод Анны Завьяловой