

О СОДЕРЖАНИИ И НАЗНАЧЕНИИ «ГРОЗЫ» ДЖОРДЖОНЕ

Пичугина Ольга Кузьминична

кандидат искусствоведения, доцент.
ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет»,
Россия, Екатеринбург, e-mail: opich2008@ya.ru

УДК: 7.046.1

DOI: 10.47055/1990-4126-2022-1(77)-18

Аннотация

В статье предпринимается попытка расшифровать содержание картины «Гроза», созданной Джорджоне в первом десятилетии XVI в. Исследование позволило предположить наличие в ней двух тематических пластов: внешнего, лежащего в плоскости бытового прочтения сюжета, и глубинного, основанного на эзотерических представлениях эпохи. Астрология и оккультные практики во второй половине XV столетия получают в Италии широкое распространение. Натуральная магия, способствующая, как представлялось, привлечению положительных звездных влияний, приобрела обширный круг последователей. Ее практическому применению посвящена третья книга трактата Марсилио Фичино «О жизни». Имеющееся в ней описание одного из талисманов близко соответствует иконографии героев «Грозы». Проведенные в связи с этим исследования дали основание предположить, что картина создавалась как талисман, способный наделить его владельца особыми дарами – жизнелюбием, выдающимися интеллектуальными способностями, душевной щедростью

Ключевые слова:

Возрождение, Джорджоне, иконография, эзотерика

ON THE CONTENT AND PURPOSE OF «THE TEMPEST» BY GIORGIONE

Pichugina Olga K.

PhD. (Art Studies), Associate Professor.
Ural State University of Architecture and Art,
Russia, Yekaterinburg, e-mail: opich2008@ya.ru

УДК: 7.046.1

DOI: 10.47055/1990-4126-2022-1(77)-18

Abstract

This article attempts to decipher the content of Giorgione's The Tempest, painted in the first decade of the 16th century. The study suggests the presence of two thematic layers in it: external, at the mundane level of the plot; and deep-laid, based on the esoteric concepts of the era. Astrology and occult practices became widespread in Italy in the second half of the 15th century. Natural magic, which was thought to attract positive star influences, acquired a wide circle of followers. The third book of Marsilio Ficino's treatise «On Life» is devoted to its practical application. The description of one of the talismans therein

corresponds closely to the iconography of the characters in The Tempest. Research carried out in this connection suggests that the painting was created as a talisman capable of endowing its owner with special gifts - a love of life, outstanding intellectual abilities, and spiritual generosity.

Keywords:

Renaissance, Giorgione, iconography, esoterics

«Tempesta», одна из самых известных картин Джорджоне, до сих пор остается в ряду наиболее загадочных произведений венецианского Ренессанса (рис. 1). Множественность интерпретаций содержания картины уже сама по себе стала предметом отдельных исследований. Точно неизвестно, кто был заказчиком произведения. Первое упоминание о нем встречается в описании коллекции Габриэля Вендрамина, сделанном в 1530 г. венецианским патрицием и коллекционером Маркантонио Микиэлем: «El Paesetto in tela con la tempest, con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco» («Маленький пейзаж на холсте с бурей, цыганкой и солдатом Зорзи да Кастельфранко») [1, р. 80]. Столь обытовленная трактовка содержания «Грозы», вызывает ряд вопросов. Прежде всего, нужно учесть, что картина занимала особое место в коллекции Габриэля Вендрамина и выставлялась в камерино – комнате для занятий хозяина, наполненной разного рода драгоценностями и редкостями, включающими наиболее ценные произведения искусства, древние рукописи и книги, отражающие вкусы владельца и приносящие «мир и покой» его душе [2, р. 304]. Именно здесь происходило «отделение ума от мирских забот и волнений» [2, р. 302]. Созерцание предметов, наполняющих камерино, высоко ценилось в эпоху Возрождения, выступая в качестве одного из действенных приемов самосовершенствования, помогающих «за короткий промежуток времени накапливать в уме столько же знаний, сколько за годы чтения Ливия и Полибия» [21, р. 303].



Рис.1. Джорджоне. Гроза. Первое десятилетие XVI в. Галерея Академии. Венеция

Кроме того, сама композиция картины, центр которой занимает фигура обнаженной женщины, безмятежно кормящей младенца на фоне надвигающейся бури, предполагает трактовку, далеко отстоящую от бытового прочтения сюжета (рис. 2). Ибо обнаженное тело, по мнению К. Кларка, являет собой некий универсум, идеальную художественную форму, «вечное средство выражения», основанное на законах гармонии, обобщения и совершенных пропорций. Именно такое прочтение было сформировано в эпоху Ренессанса [3, с.17]. В начале XVI столетия в Италии изображение обнаженной женской натуры в живописи предполагало отнесение произведения к области мифа. Обнаженной могла быть Венера или Флора, чей божественный статус определял нематериальную, не окрашенную бытовыми мотивами, трактовку содержания¹. Именно поэтому вдумчивое восприятие «Грозы» дает зрителю почувствовать неоднозначность и иносказательность, заключенную в таинственной недосказанности сюжета. Д. Барбьери, анализируя картину, говорит, что в ней «есть некий магнетизм, задерживающий взгляд наблюдателя и переносящий его в своего рода неопределенность, колеблющуюся между разумом и духом» [4, р.123].



Рис. 2. Джорджоне. Гроза. Фрагмент

Сохранилось еще одно упоминание о «Грозе», содержащееся в описи коллекции камерино, выполненной в 1569 г. уже после смерти Габриэля Вендрамина: «una cingana, un pastor in un paeseto con un ponte» («цыганка, пастух в пейзаже с мостом») [2, р. 305]. И здесь название, в значительной мере близкое первоначальному, зафиксированному Микиэлем, вновь уводит зрителя в сторону бытовой трактовки сюжета. С большой долей вероятности оно может свидетельствовать об укоренившемся двойственном подходе к обозначению смысла произведения, принятом владельцем картины и его наследниками. Противоречие обыденного названия сложному, знаково-символическому содержанию говорит о стремлении завуалировать, упростить, скрыть истинную глубинную его суть. Можно предположить, что трактовка содержания «Грозы» ее заказчиками, владельцами, и, конечно же, автором, в начале XVI в. предполагала прочтение, сочетающее обытовленный пласт значений с иным, более сложным понятийным

слоем, предназначенным для посвященных. Представление о «цыганке» и «солдате» или «пастухе» служило некоторым прикрытием, «одеялом», под которым таились иные, вероятно, сокровенные, не укорененные в социуме, понятийные конструкции.

Острый интерес к работе Джорджоне возник во второй половине XIX в., когда начали появляться многочисленные интерпретации «Грозы». Попытки определить основную сюжетную линию картины заставляли исследователей обращаться к самым разным областям культуры – библейским и евангельским текстам, античным мифам, литературным эпизодам, историческим событиям, военно-политическим доктринам, философским постулатам, герметической и алхимической аллегории [5, р. 26]. А.Б. Езерницкая, делая обзор различных толкований содержания картины, делит их на сюжетные и концептуальные [6, с. 19]. Авторы сюжетного направления стремятся проследить внутреннюю нарративную связь между героями произведения, пейзажем и отдельными деталями картины². Так, Бруно Морелли, учитывая настойчивое упоминание в документах безымянной «чинганы», связал сюжет картины с цыганской легендой о красавице Дженовеффе, которую полюбил, но затем оставил некий молодой дворянин. Однажды во время охоты в лесу он услышал плач младенца и, поспешив на крик, обнаружил брошенную им цыганку, укачивающую его сына. Эффект был столь силен, что юноша решил порвать со своей средой и остаться с возлюбленной и наследником [8]. Н.А. Белоусова связывала содержание картины с произведением Боккаччо «Фьезоланские нимфы» [9, с. 82–106]. Кроме того, среди исследователей, поддерживающих тезис о сюжетной трактовке, бытует представление о том, что содержание картины явилось вольным изобретением самого Джорджоне и вложенный в нее смысл едва ли удастся восстановить. В этом отношении показательным является мнение Лионелло Вентури, который утверждал, что содержание «Грозы» является «продуктом автономной фантазии» автора [10, р.15].

Адепты второго направления склоняются к знаково-символической интерпретации содержания «Грозы» с акцентом на актуализацию психологии восприятия и визуальный диалог зрителя с пейзажным окружением. На современном этапе широкое распространение получила трактовка картины как «чистого» пейзажа, фигуры в котором являются не центром сюжетного повествования, а стаффажем³.

При попытке истолковать содержание «Грозы» следует учесть еще один важный фактор. А именно – принять во внимание определяющую роль заказчика и те причины, которыми он руководствовался при выборе тематики будущего произведения. Для выяснения этого вопроса обратимся к мнению М. Баксендалла, высказанному в его работе «Живопись и опыт в Италии XV века». Говоря об итальянской живописи эпохи Возрождения, он подчеркивал, что визуальные образы в этот период служили своеобразным руководством для зрителя «к использованию изображений в качестве ясных, живых и постоянно находящихся под рукой стимулов для размышления» [14, р. 59]. Этот пассаж, в котором автор говорит о религиозной живописи, представляется справедливым и по отношению к иным тематическим направлениям. «Стимулы для размышления» обширного круга представителей итальянского гуманизма, определявшие пути духовного совершенствования на рубеже XV–XVI вв., лежали в поле нескольких тематических направлений. К ним относились не только положения ортодоксального христианства и наследие античных философов, прежде всего Платона и Аристотеля, но и сокровища «древней мудрости», под которыми понимались восточные оккультные учения. Изложенные в них идеи являлись не только поводом к размышлению, но и руководством к действию, как убедительно показал Е. Гомбрих в исследовании символики неоплатонизма в произведениях Боттичелли [15, р. 7–60].

Подход, учитывающий влияние древней и средневековой астрологии и магии на культуру европейского Возрождения, был предложен Эудженио Гарином, писавшем о «герметическом взрыве», произошедшем в Италии во второй половине XV в. [16, р. 38]. Это направление представ-

ляется весьма продуктивным для истолкования содержания определенного круга живописных произведений периода Ренессанса. Тема, связанная с изучением астрологии и возрожденческой магии активно разрабатывалась рядом исследователей уже в середине прошлого столетия. Изученная в трудах Йетс, Уолкера, Гомбриха, она послужила расшифровке некоторых загадочных произведений итальянского Ренессанса, таких как «Весна» Боттичелли или его же «Рождение Венеры». С. Панин, характеризуя одну из наиболее известных работ Уолкера [17] «Магия духовная и демоническая: от Фичино до Кампанеллы», пишет о том, что в эпоху Возрождения, акцентируя важность знания тайных законов природы и опираясь на выдающиеся способности эзотериков – ученых и практиков, магия, пронизывала различные сферы жизни, и «часто существовала в форме поэзии, музыки, научных и богословских идей», проникая во все сферы европейской культуры [18].

В основе магических представлений эпохи Возрождения, согласно Ф. Йейтс, лежало стремление к овладению древней мудростью. «Все древнее и исконное чтилось Ренессансом как стоявшее ближе к божественной истине» [19, с. 12.]. А потому знания об оккультных практиках древних египтян и иудеев, проникавшие в Европу благодаря переводу рукописных трактатов греческих и арабских писателей-эзотериков, вызывали неподдельный интерес. Еще в греко-романский период сложился целый свод литературных памятников, названный впоследствии герметическим, авторство которого относили вымышленному египетскому жрецу Гермесу Трисмегисту, который считался «более древним, чем Моисей» и которому приписывались пророчества о Христе [19, с. 10]. Статус пророка, присвоенный Гермесу и подтвержденный авторитетом раннехристианских авторов, в частности Лактанция и Августина, позволил легитимизировать в эпоху Ренессанса многие виды магических практик, включая астрологию и натуральную магию [19, с. 13]. Марсилио Фичино, врач при дворе Медичи, философ-гуманист и маг, не только активно занимался переводами рукописей герметического свода и Пикатриаса, основного труда, посвященного практической магии, но и сам являлся автором трактата «О жизни», посвященного астрологии и приемам симпатической магии.

Космогонические представления эпохи Возрождения, органично слитые с астрологией, основывались на представлении древних о глубокой связи всех элементов Вселенной. Частично они дошли до нас в «Стобее» – сборнике цитат из произведений античных авторов, составленном византийским писателем Иоанном Стобеем в V в. Согласно Стобею, цитирующему один из герметических трактатов, сотворенная Богом Вселенная представляет собой круглое тело, «охватывающее всю совокупность мира». Между телом Вселенной и кругом зодиака, по которому движется Солнце, располагаются зоны воздействия тридцати шести богов, так называемых деканов, которых называют «стражами Вселенной». Деканы перемещаются вместе с планетами, «поддерживая Вселенную» и «ограничивая зодиак». Они «ведают всеми вещами, удерживая их единство и порядок». Воздействие деканов на подлунный мир огромно. Они влияют на небесные тела и через них на людей, находящихся под господством семи планет⁴. «Смена царей, бунты в городах, моры, эпидемии чумы наводнения, землетрясения – ничего этого не было бы... без влияния деканов» [20, с. 147–148]. Таким образом, по учению древних эзотериков, семь планет и тридцать шесть богов-деканов, «поддерживающих небосвод», – вот те небесные силы, которые определяют сущность земных событий и человеческих судеб. Их влияние можно усилить благодаря определенным приемам, составлявшим основное содержание магических действий [19, с. 38].

Самым главным средством натуральной магии служили талисманы, привлекающие положительные небесные влияния. Считалось, что благодаря талисманам человек обретал «власть над светилами», направляя их влияния по желательной траектории [19, с. 44] Один из главных приемов создания талисманов, придающих им магические свойства, состоял в изображении на

них определенных визуальных образов или «фигур». Списки таких образов имеются в «Стяжании жизни с небес» Фичино⁵. «Кто-то спросит, какие небесные фигуры астрологи обычно гравируют изображениями? Есть некоторые небесные формы, повторяемые многими людьми, такие как Овен, Телец и подобные им зодиакальные фигуры... Кроме них существует много форм, ... что задумывались индийцами, египтянами и халдеями, ... например: в первом лице Девы, красивая девушка сидит, держит в руке два колоса и кормит ребенка» [21, р. 333]. Фичино продолжает далее: «Если кто-то ищет особую выгоду от Меркурия, он должен найти его в Деве, а затем сделать изображение» [21, р. 333]. Йейтс поясняет, что «данный талисман должен иметь на себе образ Меркурия, некоторые другие знаки и символы, а также образ Девы с ребенком». Кроме того, он имеет «не медицинское назначение, а служит для получения «умственных даров» [19, с. 50].

Приведенное Фичино описание символического изображения одного из деканов невольно вызывает в памяти композицию «Грозы», в которой центральное место, несомненно, занимает изображение женщины, кормящей младенца. Таким образом, можно с высокой степенью вероятности предположить, что содержание картины направлено на символическое воспроизведение вселенских сущностей и обнаженная, кормящая младенца, это символ древнего божества, олицетворяющего определенный сектор космического пространства. И тогда картина с воспроизведенной магической «фигурой» с высокой степенью вероятности представляет собой талисман.

Справедливо ли такое умозаключение? Могли ли картины являться талисманами? Что представляли собой такие талисманы в реальности? Обратимся к мнению Марсилио Фичино. Он пишет, что талисманами могли являться предметы, употреблявшиеся в быту – медали, драгоценные геммы, кольца [19, с. 53]. Кроме того, Фичино рекомендовал эффективный талисман, который он назвал «моделью мира». Изделие представляло интерьерный объект, символизирующий Вселенную. Исходя из авторского текста, можно предположить, что объект являл собой нечто близкое армиллярной сфере и был составлен из отдельных колец. В нем особая роль отводилась колористическому решению, которое основывалось на трех цветах – зеленом, золотом и сапфирово-синем. Считалось, что это цвета Венеры, Солнца и Юпитера, созерцание которых особенно полезно для «улавливания даров небесных милостей» [21, р. 345–346]. Следующей ступенью в создании талисманов, по-Фичино, являлось оборудование «камерино» – уединенной комнаты в глубине дома, стены и своды которой украшались «фигурами» – магическими образами Вселенной, выполненными с использованием трех «звездных» цветов. В этом покое хозяин должен был «проводить большую часть своего бодрствования, а также спать» [21, р. 347]. В данном случае, очевидно, речь идет об изображении магических символов Вселенной на стенах и потолке, возможно, средствами монументальной живописи. Кроме того, известно, что существовала традиция декорирования дворцовых покоев живописными станковыми произведениями. Так, в камерино древностей (*camerino d'anticaglie*) в семейном дворце Габриэля Вендрамина, где хранились уникальные коллекции хозяина, стены были украшены фризом, составленным из больших ваз, бюстов и произведений станковой живописи, называемых «*tempani*»⁶ [22, р. 57]. Таким образом, камерино, призванное привлекать благожелательные небесные влияния, одновременно соответствовало «социальному идеалу интеллектуального и личностного развития», в основу которого была положена «идея уединенного обучения», покоящаяся на акте созерцания произведений искусства, книг и древностей, который гуманисты часто толковали как «опыт трезвого эпикурейства» [2, р. 327].

Остается не проясненным значение второго персонажа картины – молодого мужчины, опирающегося на шест, изображенного слева в нижней части композиции (рис. 3).

Как было сказано выше, Фичино воспроизвел в третьей книге своей работы «О жизни» описание меркуриального талисмана, обеспечивающего владельца особыми интеллектуальными да-



Рис. 3. Джорджоне. Гроза. Фрагмент

рами. Исходя из этого описания, возникло предположение, что композиция «Грозы» представляет собой астрологический дуэт «Меркурий в Деве», где обнаженная, кормящая младенца, символизирует декана – божество определенной пространственной зоны космоса, в котором благотворное влияние Меркурия проявляется наиболее явственно. Тогда мужская фигура должна являться символом античного планетарного бога Меркурия. Однако молодой человек изображен в итальянском костюме рубежа XV–XVI вв. и его облик не содержит никаких намеков на меркуриальный божественный статус. Вместе с тем, следует учесть, что в греческой традиции Гермес, образ которого неразрывно слился с римским представлением о боге торговли и коммерческого успеха Меркурии, был покровителем стад и пастухов, и изображался несущим на плечах тельца или ягненка. В качестве образца можно указать на мраморную статую Гермеса – Мосхофора с тельцом на плечах⁷ (рис. 4), Гермеса-Криофора с ягненком из Метрополитен музея⁸ (рис. 5) и, наконец, римскую копию I в. до н.э., выполненную с греческого Криофора эпохи Высокой классики⁹ (рис. 6). И этот статус «пастушьего бога» вполне согласуется с присвоенным мужской фигуре названием «пастух», употребленном в описи 1569 г.

Кроме того, обратившись к рукописям эпохи Средневековья и Возрождения, посвященным мифологии Гермеса-Меркурия,



Рис. 4. Гермес-Мосхофор. 550 г. до н.э. Музей Акрополя, Афин



Рис. 5. Гермес-Криофор. VI в. до н.э. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 6. Гермес-Криофор. Римская копия I в. до н.э. с греческого оригинала V в. Музей Баракко. Рим

обнаруживаем, что весьма популярным сюжетом в этот период было изображение эпизода победы Гермеса над многооким великаном Аргусом и освобождение обращенной в корову нимфы Ио. В мифе повествуется, что Гермес, приняв человеческий облик и облачившись в повседневную одежду, сумел усыпить Аргуса звуками своей флейты. На миниатюрах, посвященных этому эпизоду, Гермес изображается в костюме, соответствующем времени и месту создания той или иной рукописи. Так, в североитальянском Бестиарии из библиотеки Моргана, относя-

щимся к 1290 г., уводящий Ио Гермес изображен в чулках-шоссах и прикрывающем колени котте с шапероном на голове, соответствующим моде конца XIII в. (рис. 7). Миниатюра из «Нравоучительной книги о шахматах любви» (1496–1498) придворного врача Карла VI, Эвара де Конти, иллюминированная Робине Тестаром, изображает Гермеса-Меркурия в упелянде и шоссах – одежде конца XIV в. (рис. 8).



Рис. 7. Гермес и Аргус. Миниатюра. Бестиарий, 1290. Библиотека Моргана



Рис. 8. Робине Тестар. Миниатюра из Нравоучительной книги о шахматах любви Э. де Конти. 1496–1498

В немецком сборнике, относящимся к 1464 г., озаглавленном «Анатомо-физиологическое описание мужчин; Книга синонимов; Описание планет, зодиака и комет; Трактаты о гадании по именам», имеется миниатюра, показывающая Меркурия-Гермеса в виде всадника, облаченного в верхнюю одежду – шаубе (рис. 9). Среди росписей апартаментов Борджиа в Зале Святых, выполненных Пинтуриккьо и членами его мастерской в 1490-х гг., также есть композиция, посвященная истории Гермеса и Аргуса. Она помещена в третьем октагоне и изображает Гермеса, задрапированного в тунику и плащ, усыпляющего Аргуса искусной игрой на флейте (рис. 10).

Среди иллюстраций к «Книге королевы» – рукописи 1410–1414 гг., включавшей произведения Кристины Пизанской, сто вторая страница содержит миниатюру, изображающую Гермеса как покровителя ученых (рис. 11). Он облачен в длинный котт, декорированный золотыми звездами, поясом и плащ. И восседает в окружении сферы Вселенной на отрезке зодиака. Белый цветок в правой руке символизирует красноречие, владение логикой и ораторское мастерство. Нижняя часть листа включает изображение семи мужских фигур, олицетворяющих научное сообщество, под покровительством Гермеса занятое оживленным обменом мнениями.

Таким образом, символическое изображение обитателя греко-римского Олимпа, получившего в астрологии статус планетарного божества, в виде итальянца с посохом («пастыря»), облаченного в характерный наряд молодого дворянина рубежа XV–XVI вв., очевидно, хорошо укладывалось в рамки ранее укоренившейся традиции и было понятно современникам.



Рис. 9. Меркурий-доктор. Миниатюра из рукописи, 1464. Аугсбург, Германия



Рис. 10. Пинтуриккьо. Гермес и Аргус. Роспись апартаментов Борджиано Ватикан, 1490-е гг.



Рис. 11. Гермес-Меркурий – покровитель ученых. Миниатюра из Книги королевы, 1410–1414



Рис. 12. Джорджоне. Гроза. Фрагмент

В связи с интерпретацией содержания картины следует обратить внимание еще на один важный элемент композиции – изображение грозового разряда в недрах клубящихся туч, придающее картине особое эмоциональное напряжение (рис. 12). Оно подчеркивается контрастом между четким контуром трепещущих древесных крон и вязкой синевой неба, укутанного тяжелыми облаками. Острые блики на листьях деревьев дальнего плана усиливают наплывающую из-за горизонта тьму. При этом противопоставление волнующегося пейзажа и безмятежного спокойствия персонажей составляет главный эмоциональный акцент картины, придающий ей элемент загадочной недосказанности.

Вместе с тем, возвращаясь к содержанию произведения, следует учесть в свете предыдущих рассуждений, что специфичность его назначения в качестве талисмана отводит каждой детали особую знаково-символическую роль. В рамках астролого-космогонической концепции сам факт изображения грозового неба, прорезанного молнией, со значительной долей вероятности можно отнести теме Зевса-Юпитера. При этом уместно вспомнить, что в древности существовала форма имени главы олимпийского пантеона богов Астрапейос (Аστραπαιος) – «молниенный», «мечущий молнии». Это наименование встречается, в частности, в XX орфическом гимне Зевсу¹⁰ – Астрапею:

«...ἀέριον, φλογόεντα, πυρίδρομον, ἀεροφεγγῆ,
στράπτοντα σέλας νεφέων παταγοδρόμωι αὐδῆι,
φρικώδη, βαρύμηνιν, ἀνίκητον θεὸν ἀγνόν,
ἀστραπαῖον Δία, παγγενέτην, βασιλῆα μέγιστον...» [24, с. 235]

«...темноту освещая, грохочет он в огненном блеске,
Светочем молний горя, пробегает по небу раскатом,
Тяжкий во гневе, вселяющий ужас, святой, необорный
Молниевержец Зевес всеродитель, о царь величайший...»¹¹

Изображения Зевса – Астрапейона с молниями в качестве атрибута также имеют место в древнегреческом искусстве. Достаточно указать на луврскую статую Зевса-Олимпийца с пучком молний в правой руке (рис. 13) или изображение Зевса, мечущего молнии на аттической краснофигурной амфоре из Британского музея (рис. 14).

В картине Доссо Досси «Юпитер и Семела» (1520-е гг.) Громовержец, материализовавшийся из недр грозных туч, возносит правую руку с пучком молний (рис. 15). Знаково-иносказатель-



Рис. 13. Зевс-Олимпиец. II в. Лувр



Рис. 14. Зевс-Астрапейон. Роспись амфоры. 489–470 гг. до н.э. Британский музей

ный характер изображения двух первых персонажей в произведении Джорджоне позволяет предположить, что художник, в соответствии с заранее определенной стратегией, прибегнул к ассоциативному принципу воссоздания образа Зевса как третьего героя «Грозы». И изобразил не самого Громовержеца в человеческом облике, а его неперенный атрибут и грозное оружие – молнию. Такой подход делает понятным то особое значение, которое приобретет в композиции пейзаж с внезапно налетевшей бурей, олицетворяющий собой всю стройную концепцию божественного мироздания. Принимая эту гипотезу, приходим к выводу, что «Tempesta» была задумана как талисман, призванный привлекать и передавать небесные «духовные дары», проистекающие не только от Меркурия, но и от Юпитера – неиссякаемое жизнелюбие, философское озарение, душевную щедрость.



Рис. 15. Доссо. Досси. Юпитер и Семела, 1520-е гг.

Таким образом, следует подчеркнуть, что «Гроза» Джорджоне представляет собой многозначное символично-аллегорическое произведение. Передача содержания в нем осуществляется посредством разработанного художником и, возможно, заказчиком сложного визуально-смыслового кода, позволяющего, с одной стороны, «зашифровать» подлинный смысловой пласт и назначение произведения под видом бытовой сцены, а с другой – проложить пути к передаче смысла путем создания визуальных аллегорий, нашедших впоследствии широкое применение в живописной практике XVIII в.

Примечания

¹ Косвенным подтверждением символической, внебытовой трактовки сюжета может служить использованное Джорджоне вопиющее нарушение анатомического построения женской фигуры, которая изображена с одной грудью.

² Campbell S.J. Giorgione's «Tempest,» «Studiolo» Culture, and the Renaissance Lucretius / *Renaissance Quarterly*, Summer, 2003, Vol. 56, No. 2 (Summer, 2003), p. 299–332; Белоусова Н.А. Джорджоне: очерки о творчестве. М.: Изобразительное искусство, 1996. 167 с.; Motzkin E. Giorgione's Tempesta // *Gazette des beaux-arts*, 6. 1993 (1498). Pér. 122. P. 163–174; Calvesi M. Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di san Paolo del Correggio // *Storia dell'arte*. 1996. Vol. 86. P. 5–12

³ Settis S. «La Tampesta» intepretata. Giorgione, i committenti, il soggetto. Torino, 1978. 160 p. (p.5); Hermanin F. Il mito di Giorgione. Spoleto, 1933. P. 70); Sgrabi V. Gli anni delle meraviglie da Piero della Francesco a Pontormo il Tesoro d'Italia II, Bompiani, 2014. 486 p.; Creighton G. On Subject and Not Subject Italian Renaissance Picurs // *The Art Buletin*, 1952. Vol.34, Issue 3. P. 202–216

⁴ Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера, Сатурна плюс Луны и Солнца

⁵ На это есть указание у Йетс. С. 50

⁶ Обычно этот термин употреблялся для обозначения живописных обложек, располагавшихся поверх портретных изображений.

⁷ 550 г. до н.э. Музей Акрополя. Афины.

⁸ Вторая четверть VI в. до н.э.

⁹ Музей Барракко. Рим.

¹⁰ Орфизм – мистическое учение древних греков, приобретенное, как считает ряд исследователей, статус религии. См.: [23, с. 19].

¹¹ Орфический гимн Зевсу Астрапею. Перевод О.В. Смыка. <https://greek.thesaurusdeorum.com/orficheskij-gimn-xx-zevsu-astrapeyu-original/>

Библиография

1. Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI. Tsistenti on Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Scritta da un anonimo di quell tempo publicata e illustrata da D. Jacomo Morelli. Custode dellla regia Biblioteca di S.Marco di Venezia. Bassano, MDCCC. 272 p. [Электронный ресурс] – URL: <http://dlib.biblhertz.it/Gh-MIC3075-4000>
2. Campbell, S.J. Giorgione's «Tempest,» «Studiolo» Culture, and the Renaissance Lucretius / S.J. Campbell // *Renaissance Quarterly*. – 2003. – Vol. 56. – No. 2. – P. 229 – 332.
3. Кларк, К. Нагота в искусстве / К. Кларк. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 478 с.
4. Chiesa, A. La Fantastica Eloquenza La Tempesta: da Marcantonio Michiel all'età contemporanea [Электронный ресурс] / A. Chiesa. – URL: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/10818/775242-22142.pdf?sequence=2> . 231 p.
5. Gentile, A. Tracce di Giorgione. La cultura ebraica e la Scienza astrologica / A. Gentile // *Giorgione. Le meraviglie dell'arte: Catalogo della mostra*. – Venezia, 2003. – 228 p.
6. Езерницкая, А.Б. Сюжетные и концептуальные аспекты интерпретации картины «Гроза» Джорджоне / А.Б. Езерницкая // *Вестник РГГУ: Философия, социология, искусствоведение*. – 2015. – №1. – С. 19–32.
7. Bullo, A. La Tempesta di Giorgione – Interpretazione – Soggetto o non soggetto / A.Bullo [Электронный ресурс] – URL: <http://venicecafe.it/la-tempesta-di-giorgione/>
8. Morelli, B. Dalla parte dei dimenticati / B. Morelli // *Art Dossier*. – 2017. – № 340. – P. 58–59.
9. Белоусова, Н.А. Джорджоне: очерки о творчестве / Н.А. Белоусова. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 167 с.
10. Venturi, L. Giorgione / L. Venturi. – Roma, 1954. – 120 p.
11. Settis, S. «La Tempesta» intepretata. Giorgione, i committenti, il soggetto / S. Settis. – Torino, 1978. – 160 p.
12. Sgrabi, V. Gli anni delle meraviglie da Piero della Francesco a Pontormo il Tesoro d'Italia II / V. Sgrabi. – Bompiani, 2014. – 486 p.
13. Creighton, G. On Subject and Not Subject Italian Renaissance Pictures / G. Creighton // *The Art Buletin*. – 1952. – Vol. 34. – Issue 3. – P. 202–216.

14. Баксендалл, М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля / М. Баксендалл. – М.: V-A-C Press, 2019. – 262 с.
15. Gombrich, E. Botticelli's mythologies: a study in neoplatonic symbolism of his contemporaries / E. Gombrich // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. – 1945. – Vol. 8. – P. 16–17. – P. 7–60
16. Garin, E. Ermetismo del Rinascimento / E. Garin. – Pisa: Edizione della Normale, 2012. – 91 p.
17. Walker, D.P. Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella / D.P. Walker. – Pennsylvania, 2000. – 256 p.
18. Панин, С.А. Классики мирового религиоведения. Даниэль Уоркер [Электронный ресурс] – URL: https://religious-studies.fzrw.info/%D0%B4%D1%8D%D0%BD%D0%B8%D1%8D%D0%BB%D1%8C_%D1%83%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%B5%D1%80
19. Йейтс, Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция / Ф. Йейтс. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 680 с.
20. Богуцкий, К. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / К. Богуцкий. – Киев: Ирис; М.: Алтея, 1998.
21. Ficino, M. Three Books on Life. Critical edition and translation with introduction and notes Carol V. Kaske and John R, Clark.: *Medieval and Renaissance Texts and Studies in conjunction with The Renaissance Society of America Tempe* / M. Ficino. – Arizona, 1998. – 507 p.
22. Dunkerton J., Spring M. Titian's Painting Technique from 1540 / J. Dunkerton, M. Spring // *National Gallery Technical Bulletin*. – 2015. Vol. 36. – P. 52–57.
23. Макаров, И.А. Орфизм и греческое общество в VI–IV вв. до н. э. / И.А. Макаров // *Вестник древней истории*. – 1999. – №.1. – С. 9–19.
24. Орфические гимны / Пер. О.В. Смыки // *Античные гимны*. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 368 с.

References

1. Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI. Tsistenti on Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Scritta da un anonimo di quell tempo pubblicata e illustrata da D. Giacomo Morelli. Custode della regia Biblioteca di S.Marco di Venezia. Bassano, MDCCC. Available from: <http://dlib.biblhertz.it/Gh-MIC3075-4000>
2. Campbell, S.J. (2003) Giorgione's "Tempest," "Studiolo" Culture, and the Renaissance Lucretius. *Renaissance Quarterly*, Vol. 56, No. 2, pp. 229–332.
3. Clark, K.M. (2004) *The Nude: A Study in Ideal Form*. Translated into Russian by I. Kytmanova, A. Tolstova. Saint-Petersburg: Azbuka-Klassika. (in Russian)
4. Chiesa, A. *La Fantastica Eloquenza La Tempesta: da Marcantonio Michiel all'età contemporanea*. Available from: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/10818/775242-22142.pdf?sequence=2>
5. Gentile, A. (2003) *Tracce di Giorgione. La cultura ebraica e la Scienza astrológica. Giorgione Le meraviglie dell'arte. Catalogo della mostra. Venezia*.
6. Ezernitskaya, A.B. (2015) The aspects of plot and concept in the interpretation of Giorgione's painting «The Tempest». *Vestnik RGGU: Philosophy, Sociology, Art Studies*, No.1, pp. 19–32. (in Russian)
7. Bullo, A. *La Tempesta di Giorgione – Interpretazione – Soggetto o non soggetto*. Available from: <http://venicecafe.it/la-tempesta-di-giorgione/>
8. Morelli, B. (2017) *Dalla parte dei dimenticati*. *Art Dossier*, No.340, pp. 58–59.
9. Belousova, N.A. (1996) *Giorgione: Essays on Creativity*. Moscow: Izobrazitelnoye Iskusstvo. (in Russian)
10. Venturi, L. (1954) *Giorgione*. Roma.
11. Settis, S. (1978) «La Tempesta» intepretata. *Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino.

12. Sgrabi, V. (2014) Gli anni delle meraviglie da Piero della Francesca a Pontormo il Tesoro d'Italia II, Bompiani.
13. Creighton, G. (1952) On Subject and Not Subject Italian Renaissance Pictures. The Art Buletin, Vol.34, Issue 3, pp. 202–216.
14. Baxandall, M. (2019) Painting and experience in Fifteenth-Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style. Translated into Russian by N. Mazur. Moscow: V-A-C Press. (in Russian)
15. Gombrich, E. (1945) Botticelli's mythologies: a study in neoplatonic symbolism of his contemporaries. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 8, pp. 16–17 pp. 7–60
16. Garin, E. (2012) Ermetismo del Rinascimento. Pisa: Edizione della Normale.
17. Walker, D.P. (2000) Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella. Pennsylvania.
18. Panin, S.A. The Classics of World Religious Studies. Daniel Walker. Available from: https://religious-studies.fzrw.info/%D0%B4%D1%8D%D0%BD%D0%B8%D1%8D%D0%BB%D1%8C_%D1%83%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%B5%D1%80
19. Yates, F. (2000) Giordano Bruno and the hermetic tradition. Moscow: New Literary Review. (in Russian)
20. Bogutsky, K. (1998) Hermes Trismegistus and the hermetic tradition of the East and West. Kyiv: Iris; Moscow: Aleteya. (in Russian)
21. Ficino, M. (1998) Three Books on Life. Critical edition and translation with introduction and notes Carol V. Kaske and John R. Clark: Medieval and Renaissance Texts and Studies in conjunction with The Renaissance Society of America Tempe. Arizona.
22. Dunkerton, J., Spring, M. (2015) Titian's Painting Technique from 1540. National Gallery Technical Bulletin, Volume 36, pp. 52–57.
23. Makarov, I.A. (1999) Orphism and Greek Society in the 6th–4th Century B.C. Ancient History Bulletin, No.1, pp. 9–19. (in Russian)
24. Orphic hymns (1988) Transl. O.V. Smyka. Antique Hymns. Moscow: MSU. 368 p. (in Russian)



Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareALike» («Атрибуция - на тех же условиях»).

4.0 Всемирная

Дата поступления: 07.02.2022