

Джузеппе Барбьери

**В ТЕАТРЕ ПАМЯТИ:
НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПРИНЦИП**

В самом начале я хотел бы вспомнить об одном моем друге, которого, к сожалению, больше с нами нет, – о философе Альдо Гаргани. Около сорока лет назад Альдо принимал активное участие – в Италии и за ее пределами – в работе над тем, что позднее получило название «кризис разума» и в дальнейшем вылилось в концепцию «слабой мысли». Под редакцией Гаргани вышел сборник статей под названием «La crisi della ragione» («Кризис разума»)¹, примечательный еще и тем, что в него вошла первая работа Карло Гинзбурга на тему, связанную с историей искусства. В этой статье, озаглавленной «Spie. Radici di un paradigma indiziario» («Приметы. Уликовая парадигма и ее корни»)², Гинзбург сравнивал метод, разработанный в конце XIX века искусствоведом Джованни Морелли, с идеями Зигмунда Фрейда и размышлениями Шерлока Холмса, героя романов Конан-Дойля. Идея Гинзбурга остается интересной и сегодня.

Мы с Гаргани виделись довольно часто, и в наших беседах он иногда поднимал тему рассмотрения произведений искусства как «существенных образов». Иначе говоря, он считал их знаками, которые должны усваиваться всеми поколениями. Эти его слова вспоминаются мне всякий раз, когда я думаю об «Аллегии благоразумия» Тициана из лондонской Национальной галереи. Если всем поколениям действительно свойственно воспринимать художественные знаки из прошлого, тогда, с одной стороны, мы получаем неисчерпаемую возможность снова и снова вызывать произведения искусства на допрос, поднимать

¹ Crisi della ragione. Nuovi modelli del rapporto tra sapere ed attività umane / A cura A. Gargani. Turin: Einaudi. 1979.

² Ibid. Pp. 57–106.

и пересматривать старые дела, о чем говорил в 1942 году Люсьен Февр¹; с другой стороны, очевидно, что если каждое поколение зарабатывает свой опыт взаимодействия с произведениями искусства и их непреходящей актуальностью, то процесс накопления вопросов и ответов с течением времени обязывает нас также рассматривать память как объект и инструмент нашего исследования.

Как мы знаем, существенные образы и «локусы» – это основы искусства памяти от Симонида Кеосского до раннего Нового времени, а значит, в том числе и «Театра памяти» (*Theatro della memoria*) Джулио Камилло Дельминио, с которым мне довелось работать несколько лет назад, но время от времени я возвращаясь к нему и сегодня². Мой русский коллега сказал мне, что работа Фрэнсис Йейтс 1966 года, посвященная искусству памяти³, недавно была переведена и опубликована в России⁴ и вызвала ожидаемый и заслуженный интерес. Насколько я помню, единственное неточное место в этой в остальном прекрасной книге связано с Джулио Камилло и его театром – его структуру Йейтс распознает в Театре Олимпико Андреа Палладио. Однако театр Палладио ведет свою историю только с 1580 года, а сформироваться на уровне идеи он мог не раньше 1556 года, когда Даниэле Барбаро выпустил в свет издание Витрувия, в котором загадки, содержащиеся в V книге римского архитектора (посвященной античному театру), были наконец разрешены, в том числе именно благодаря Палладио. Камилло же, в свою очередь, представил проект своего театра памяти королю Франции Франциску I в 1519 году. Кроме того, в те времена слово «театр» могло пониматься только в значении «сцены»: наличия сцены было достаточно, чтобы превратить любой зал или дворик в театр, как видно из различных примеров.

Джулио Камилло разработал оригинальную конструкцию периактоса – на основе античного точного поворотного механизма для смены сцен, – известную по меньшей мере со второй половины XV века, о чем свидетельствует известный рисунок Франческо ди Джорджо Мартини⁵. Структура театра Камилло, которую я нашел в «*Utriusque Cosmi*» Роберта Фладда⁶,

¹ *Febvre L.* Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais. Paris: Albin Michel. 1942. P. 3.

² См. статьи автора: *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo* // *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento* / A cura L. Puppi. Milan: Electa, 1980. Pp. 209–212; *La natura discendente.* Daniele Barbaro, Andrea Palladio e l'arte della memoria // *Palladio e Venezia* / A cura L. Puppi. Florence: Sansoni. 1982. Pp. 29–54; *Un segreto europeo: il «teatro» di Giulio Camillo* // *Le Venezie e l'Europa. Testimoni di una civiltà sociale* / A cura G. Barbieri. Cittadella (PD): Biblos. 1998. Pp. 102–111.

³ *Yates F.A.* The Art of Memory. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966.

⁴ *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.

⁵ *Francesco di Giorgio Martini.* Trattati di architettura ingegneria e arte militare / Testo a cura C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. Milan: Il Polifilo editore. 1967. По кн.: *Codice Torinese Saluzziano 148.* Турин. Королевская библиотека. Рис. 14.

⁶ *Fludd R.* De machina nostra spiritali inventione // *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica* [...]. I. Oppenheimi, Aere Johan-Theodori De Bry. 1617. Pp. 493–497.

позволяет составить умопомрачительное число мнемонических комбинаций: семь уровней и семь секторов, которые могут вращаться в вертикальной и горизонтальной плоскостях, дают семь в седьмой степени возможных комбинаций – а именно 823543. Если мы умножим это число, скажем, на 300 изображений, возможно написанных Тицианом и несколько загадочно описываемых Камилло в его изданной посмертно «Idea del Teatro»¹, мы получим невероятное число: 247062900 возможных комбинаций. Можно назвать Театр Камилло мощной поисковой системой своего времени, которая должна была быть объединена – по крайней мере по его задумке – с необозримым количеством культурных воспоминаний, со всем объемом доступного знания о прошлом и настоящем. Однако работа над наполнением театра продвигалась у Камилло недостаточно быстро, и когда Франциску I надоело ждать, он прекратил финансировать проект.

Я уделил столько внимания театру памяти исключительно потому, что это поможет нам понять, что «существенные образы», которые представляют собой знаки искусства, являются нашему взору и сознанию в виде постоянно меняющихся последовательностей, как непрерывная смена фрагментов в калейдоскопе внутри нас. Я еще вернусь к этому в заключительной части, когда речь пойдет о явлении, которое я называю «неоднозначной памятью».

Далее я хотел бы привести здесь два наблюдения, чтобы точнее обозначить цель этого разговора. Первое: за последние несколько десятков лет произведения, создаваемые современным искусством, часто появлялись в составе относительно (а иногда и очень) продолжительных серий, не имели названия и могли быть выделены среди других только благодаря малейшим отличиям внутри серии... Эти особенности указывают на их в каком-то смысле документальный характер, отличая их от того, что мы (возможно, некорректно) воспринимаем как разрозненные – и знаменательные – образы былых времен. Таким образом, знаки настоящего обязаны своим значением той последовательности, частью которой они являются, и исследованию, которое их описывает, но не ограничивается этим.

А вот мое второе наблюдение: строго говоря, документальный характер произведений искусства, и древних в том числе, был осознан еще в XIX веке учеными Венской школы истории искусства, если использовать терминологию Юлиуса фон Шлоссера². Венская школа опровергала исключительность монументальных достоинств произведения искусства и расширила – и во временном, и в пространственном плане – сферу объектов, заслуживающих внимания и изучения: теперь не только произведения ключевых периодов (например готики или Возрождения) считались значимыми, но интерес исследователей также распространялся на маньеризм и барокко. По сходным причинам художественные знаки, принадлежащие центральным городам, крупнейшим коллекциям и музеям,

¹ *Camillo Delminio G. L'idea del Theatro. Firenze: Lorenzo Torrentino, MDL.*

² *Schlösser J. von. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutschen Gelehrtenarbeit in Österreich. Innsbruck: Wagner. 1934.*

перестали быть единственно значимыми, отныне разделяя площадку со знаками, относящимися скорее к периферии. Произведения искусства – а точнее, любые знаки с экспрессивной обладающей смыслом интенцией – перестали быть монументами, чтобы стать документами, фиксирующими контекст, эпоху, результаты художественных изысканий.

Каждый документ, как нам хорошо известно, взаимодействует с нашей памятью – не важно, индивидуальной или совместной. Знаки искусства могут обладать значительной силой воздействия и благодаря этому распространяться еще свободнее, но при этом они тоже продолжают изменяться. В силу этих причин они образуют характерные серии и в современном, и в античном искусстве, как будет видно в дальнейшем, и неизбежно разделяют судьбу любых прочих документальных серий. Многие искусствоведы – и среди них мой старый учитель Лионелло Пуппи, с которым я не раз горячо обсуждал этот вопрос, – считают, что вполне возможно обнаружить последовательные связи в пределах отдельной серии и тем самым получить в некотором смысле объективную память о прошлом. Лично я никогда не тяготел к такой позиции и всегда склонялся скорее к детальному и более близкому моему сердцу определению «исторического факта», данному Юрием Лотманом. Я приведу две небольшие цитаты из его работ¹:

«В отличие от дедуктивных наук, которые логически конструируют свои исходные положения, или опытных, которые способны их наблюдать, историк обречен *иметь дело с текстами*. Условия опытных наук позволяют, по крайней мере в первом приближении, рассматривать факт как нечто первичное, исходно данное, предшествующее интерпретации. Факт наблюдается в лабораторных условиях, обладает повторностью, может быть статистически обработан. Историк обречен *иметь дело с текстами*. Между событием «как оно произошло» и историком стоит текст, и это коренным образом меняет научную ситуацию. Текст всегда кем-то и с какой-то целью создан, событие предстает в нем в зашифрованном виде».

И вторая:

«Каждый жанр, каждая культурно значимая разновидность текста отбирает свои факты. То, что является фактом для мифа, не будет таковым для хроники, факт 15-й страницы газеты – не всегда факт для первой. Таким образом, с позиции передающего, факт – всегда результат выбора из массы окружающих событий события, имеющего, по его представлениям, значение».

В этом месте мы можем прийти к выводу, что каждый факт и каждый знак формирует точку зрения. Имея большой опыт архивных исследований, я далеко не раз получал этому подтверждение. Перебирая источники и ряды отсортированных документов, мы регулярно узнаем, что не хватает как раз того документа, который нам был так нужен, того, который должен был полностью ответить на наши вопросы. Каждая цепочка документов,

¹ В русском переводе статьи цитаты приводятся по кн.: *Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история*. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 301–302, 304. (Прим. перев.)

хотя и выполняет на первый взгляд функцию сохранения и передачи памяти о некотором процессе, на самом же деле лишь демонстрирует дистанцию, которая отделяет причины, легшие в основу построения этой серии, от тех вопросов, которые мы задаем. Другими словами, мы постоянно должны задавать вопросы, в том числе и себе самим, но вопросы эти зачастую бывают заданы невпопад: мы спрашиваем прошлое о чем-то, что сформируется и обретет значение лишь в будущем (как пронизательно заметил Майкл Баксендолл)¹. Довольно долго я был уверен, что хотя бы те лакуны в исследованиях, которые я называю «черными дырами» (недостающие документы, исчезнувшие имена, нерасшифровываемые даты) должны выстраиваться в соответствии с последовательной моделью в коллективной и общей памяти. Я выдвигал гипотезу о существовании «красной нити наоборот» – сотканной не из информации, а из ее отсутствия. Но и в этот раз пришлось смириться с тем, что на самом деле все работает не так, как себе представляешь. Память непрерывно находится в процессе вращения и в непрерывном изменении – в своем собственном театре – и проявляет себя в последовательностях, никак не соотносясь с нашими ожиданиями.

Сказанное выше в еще большей степени верно для ситуаций, когда последовательность включает в себя документы на разных языках, что неизбежно в такой дисциплине, как история искусства, которая, конечно, работает с изображениями, но и со словами работает тоже: тексты источников, научный аппарат, интервью и программы... Только в прошлом веке нам стали доступны фотографии, видеозаписи, цифровые файлы, стоит ли перечислять? С одной стороны, все эти факторы ведут к экспоненциальному росту объема данных в нашей памяти; с другой стороны, они делают нашу память менее определенной. Все, что у нас есть в итоге – это неопределенная память.

Вот уже много лет я начинаю свои исследования с библиографического обзора. Наблюдение довольно тривиально. Небольшое отличие состоит в том, что я больше не заинтересован в стратификации и развитии критической точки зрения («современного положения дел», если не отступать от терминов), но интересны мне скорее перспективные идеи, канувшие в Лету, процессы, тормозящие на определенном этапе, и провальные попытки увязать вместе узконаправленные и общие исследования. На библиографическом уровне тоже нет-нет да и появляются «черные дыры», и снова – не выявляя какой-либо последовательности. Итальянцы говорят о «критической удаче» (*fortuna critica*), но «критические неудачи» представляют куда больший интерес, и не только в том, что касается отдельных художников.

Должен сказать, что я не большой поклонник строгой последовательности. Смена точки зрения как раз свидетельствует о нормальной работе системы. История искусств при этом на протяжении своего развития занимала противоположную сторону, и с этой точки зрения изучала карьеру и творческий путь художников, по умолчанию присваивая им стремление

¹ Baxandall M. Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures. New Haven (CT): Yale University Press. 1987.

к последовательности: в результате каталоги художников эпохи Средневековья или Нового времени (или любого другого периода, в котором были отношения «художник – донатор») как один не завершены. Между атрибуциями (как подтвержденными, так и не подтвержденными документально) двух разных работ некоторому художнику может пройти много лет. Мы же зачастую прельщаемся возможностью соединить разрозненные признаки, располагая их вдоль кратчайшей возможной линии (вдоль которой, согласно Тристраму Шенди, лучше всего сажать капусту) или даже вдоль параболической кривой, что было так по сердцу Джорджо Вазари. Изучение истории через призму последовательности – это, несомненно, хороший способ изгнать смерть, в то время как наша повседневная жизнь свидетельствует о том, что на самом деле жизненный процесс – это, скорее, слалом по трассе, на которой полно препятствий и поворотов не туда. Вот и еще одна причина, по которой я делаю выбор в пользу модели памяти, предлагаемой театром Джулио Камилло.

Однако, в соответствии с утверждением Лотмана, неизбежно «неопределенный» характер нашей памяти обусловлен тем, что мы имеем дело как с образами, которые суть тексты, так и с полноценными «текстами». Позитивистское понятие «фактов» нас не касается.

Люсьен Февр писал:

«Вся история – это выбор. Начать хотя бы с того, что решать, какие реликвии будут уничтожены, а какие сохранены, предоставляется случаю. Кроме того, если необходимо обработать огромное количество документов, то человек, желая упростить себе задачу, выделяет одни эпизоды и пренебрегает другими. И главная причина в том, что историки готовят свои собственные материалы или воссоздают их, если есть необходимость; историк не будет блуждать по прошлому наугад, как старьевщик в поисках старого хлама, а возьмется за работу, имея в голове проработанный план, сформулированную проблему, которая требует решения, гипотезу, которую нужно проверить»¹.

Этот отрывок бросает тревожную тень на один из наиболее часто используемых нами инструментов, а именно на периодизацию. Я не хотел бы задерживать мысль на таком архиважном вопросе. Значит ли это, что мы должны вернуться к двум историкам, которые сопровождали древних рыцарей (в нашем случае – художников) в девятой главе Дон Кихота? Или что история искусства имеет не большее отношение к науке, чем интеллектуальные развлечения вроде «УЛИПО» или «Ухронии»? Я так не думаю. Филология и театр памяти могут сосуществовать. Давайте еще раз вспомним Камилло и его 260 миллионов возможных связей с цивилизацией, которая предшествовала нашей. С уверенностью могу сказать, что наша основная задача – задавать хорошие вопросы. И во что бы то ни стало ставить под сомнение полученные ответы.

¹ *Febvre L. Dal 1892 al 1933: esame di coscienza di una storia e di uno storico // Problemi di metodo storico. Torino: Einaudi. 1992. Pp. 73–74 (Инаугурационная лекция в Collège de France. 1933).*