

МУЗЫКА И ПЕЙЗАЖ КАК КОНТЕКСТЫ ЧУВСТВЕННОГО В НЕКОТОРЫХ РАБОТАХ ДЖОРДЖОНЕ И ТИЦИАНА

АРЕГ ЗАКАРЯН*

В данной статье рассмотрены вопросы контекстов чувственного, выраженных в мотиве музыки и пейзажа в живописи Джорджоне и Тициана. Проанализированы характерные особенности эстетического формирования этих контекстов в гуманистической мысли данного периода на фоне некоторых социальных черт венецианского общества и их развитие в разнообразных сюжетах пасторального характера. Показана роль пасторали, как живописного жанра, наиболее полно раскрывающего семантический потенциал музыки и пейзажа как выразителей чувственного начала. Выявлено возникновение диалектических связей между разными семантическими элементами живописных аллегорий путём сохранения единой жанровой структуры произведений и использования разных по характеру метафорических образов чувственного.

Ключевые слова – чувственное, контекст, музыка, пейзаж, живопись, Венеция, семантика, метафора, аллегория, эстетика, Джорджоне, Тициан.

В этой статье мы попытаемся рассмотреть аспекты чувственного, на примере некоторых работ двух выдающихся живописцев Венецианской школы – Джорджоне и Тициана. Этот опыт мы проведём, обращаясь к двум художественным образам: мотиву музыки, как компоненту, имеющему характер амбивалентного чувственного символа, и пейзажу, как образцу эпикурейской пасторальной аллегии в контексте гуманистического мировоззрения Ренессанса.

Чувственное, как эстетическая категория, непосредственно выражаемая в образах человеческого тела и его эмоциональной экспрессии, начинает проявляться в живописи Западной Европы, начиная, вероятно, с работ Микеланджело, и, в меньшей степени, Рафаэля, чьи произведения считались образцами неподражаемого совершенства в глазах их младших современников¹. Дальнейшее проявление чувственных образов в XVI в. мы можем видеть во Флоренции у Аньоло Бронзино, в Парме у Пармиджанино, Сиене у Доменико Беккафуми и Джироламо дель Паккья, Мантуе у Доссо Досси, Болонье у Дениса

* Соискатель Института искусств НАН РА, mariniers@gmail.com, статья поступила в редакцию 25.03.2019, рекомендована к печати научным руководителем, членом-корреспондентом НАН РА, доктором искусствоведения, профессором А.В.Агасяном.

¹ Подробнее см. **Shearman J.** Mannerism. Baltimore, 1967, reprint ed. Harmondsworth, 1990, p. 58; **Blunt A.** Artistic Theory in Italy, 1450-1600. London, New York, 1962, pp. 110-122.

Калверта и Лавинии Фонтаны, Риме – у Просперо Фонтаны и братьев Цуккари.

После разграбления Рима в 1527 году, гуманистическая мысль Италии и других европейских стран, оставшихся в лоне Римско-Католической церкви, некоторым образом дистанцировалась от изначального оптимизма в интерпретации чувственного мира человека и обратилась к более психологичным, аллегорическим и таинственным трактовкам. Этот период получил в дальнейшем двусмысленную оценку и считался (а в некоторых источниках и поныне считается) периодом кризиса идеалов Высокого Ренессанса. В результате подобной стигматизации творчество многих живописцев, скульпторов и архитекторов той эпохи традиционно выпадало из поля зрения серьёзных исследователей вплоть до 1960-х гг. Их произведения считались образцами формалистической виртуозности, рафинированной искусственности в изображении человека, стилистической вычурности и подражания манере письма их великих предшественников, лишёнными каких-либо оригинальных черт как в содержании, так и в технике исполнения. Однако искусство Позднего Ренессанса насыщено удивительными и малоисследованными особенностями, которые важны не только в контексте исследования задач и проблем в искусстве поздних эпох, но и способны придать новый смысл дискуссии о выражении эстетических категорий в живописи и скульптуре переходного периода от Ренессанса к барокко.

Образ обнажённого человеческого тела, как идеала, к достижению которого, в представлениях того времени, стремится сама природа², является прямым выражением чувственности и получает широкое распространение в Италии уже с начала XVI в. В искусстве ранних периодов, особенно в жанре миниатюры, можно заметить редкие изображения обнажённых тел, однако они совершенно лишены какой-либо чувственной семантики и исполняют исключительно содержательно-иллюстративную и/или дидактическую роль. Но в течение первой половины XVI в. в центральной Италии (Рим, Урбино, Феррара) и во Флоренции, впервые с античных времён, начинает проследиваться стойкая тенденция к изображению обнажённого тела в чувственном контексте, что соответствовало мировоззрению гуманизма и было призвано воспеть красоту тела, порождающего земную любовь и желание. По мнению Карло Гинзбурга, такие полотна создавались по заказу богатой аристократии и предназначались для личного со-

² Roskill M. Dolce's "Aretino" and Venetian art theory of the cinquecento. New York, 1968, p. 117.

зерцания и полускрытого любования³. Это точка зрения выглядит убедительной, если принять во внимание работы Джулио Романо в Палаццо дель Те или, скажем, “Венеру Урбинскую” Тициана. Однако, она может быть также оспорена, поскольку размеры множества картин, сложность техники письма, их стоимость, а также несомненное влияние на более поздние произведения, могут свидетельствовать о том, что их демонстрация была более или менее публичной. Следует также обратить внимание на то, что итальянская манера изображения женского тела после Боттичелли начинает последовательно нести разнообразие семантические нагрузки. Так, если хранящаяся в Дрездене “Спящая Венера” (1510), которую начал писать Джорджоне, а закончил молодой Тициан, выражает пассивную красоту божества, поскольку богиня спит и “не видит” зрителя, то “Любовь небесная и любовь земная” (1514) является таинственной аллегорией, а “Венера Урбинская” (1538) уже бросает на нас откровенный и непосредственный взгляд, в силу которого, по большей части, считается одной из самых чувственных картин в европейской живописи.

Но какими же именно средствами, кроме прямого изображения обнажённого тела, утверждался контекстуальный аспект чувственного в живописи того периода и под влиянием каких идей проходило его формирование? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к идеям неоплатонизма в гуманистической мысли Ренессанса и параллельно понять, каких мнений эстетического характера придерживалась в этом вопросе Римско-Католическая церковь, являющаяся основным выразителем духовной идеологии южной Европы в то неспокойное время.

Платоновская академия во Флоренции, основанная ещё Козимо ди Медичи, в лице Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы проповедовала, в частности, неоплатоническую идею о преобразении любви земной в любовь небесную посредством чувств и желаний. Эти полюса уравнивались любовью человеческой, которая могла принимать либо форму божественной любви в духе Петрарки, либо форму обычного супружеского союза. В Венеции Пьетро Бембо, который будучи талантливым поэтом, являлся также одним из выдающихся историков и филологов своего времени, кардиналом курии и епископом Губбио, в 1505 г. пишет свои знаменитые “Азоланские беседы”, где рассуждает о любви в галантном и поэтическом духе. Устами Джизмондо, выступающего в роли адвоката чувств, он утвер-

³ Ginzburg C. Tiziano, Ovidio, e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento // “Paragone”, Firenze, vol. 39/339, 1978, pp. 3-24.

ждает, что без любви не может быть рождено ничто, даже если божественные силы попробуют соединить два живых существа⁴. Здесь явно прослеживается влияние Лукреция, особенно его поэмы “*De rerum natura*” (“О природе вещей”), в которой тот рассуждает о бесконечности вселенной, неделимом и гармоничном союзе человеческого тела и души, а также исследует чувственную и эротическую суть идеи любви⁵. Подобные эпикурейские идеи сыграли немаловажную роль в формировании мировоззрения молодых европейских аристократов. Поэтому естественно, что, являясь основными заказчиками художников того времени, они диктовали содержательные особенности сюжета и требовали подчеркнуть те или иные стилистические и формальные особенности в произведениях.

Другим источником, на который следует обратить внимание, является трактат кардинала Габриеле Палеотти “*De imaginibus sacris et profanis*” (“О священных и светских изображениях”). В этой работе Палеотти призывает живописцев избегать необоснованных изображений обнажённого тела и вообще воздерживаться от работы над “непристойными” сюжетами. Очевидно, что в период работы над трактатом Палеотти консультировался со знакомыми художниками – по крайней мере, сохранилась его переписка с Просперо Фонтаной. В этих письмах Фонтана рассуждает об упадке искусства после “варварских нашествий”, имея в виду не только разграбление Рима в 1527 г., но, видимо, и падение Флорентийской республики, и волнения, связанные с Реформацией во Франции и в других странах. Однако наибольший интерес для нас в этой переписке представляет диалог об изображении тела в живописи. Фонтана особо подчёркивает безусловную необходимость исследования образа обнажённого тела в искусстве античности, используя его образцы в деле образования художника и с целью подражания мастерству древних, особо оговаривая, однако, факт недопустимости требований заказчика к художнику изображать подобные сюжеты, поскольку художник ставится в положение, где он обязан исполнить эти требования для заработка и средств к существованию вообще. Он даже выдвигает решение этого вопроса (которое выглядит смешно и нелепо с современной точки

⁴ **Bembo P.** *Prose della volgar lingua*. Gli Asolani, Rime. Ed. Carlo Dionisotti. I classici italiani. Edizione elettronica di Claudio Paganelli. Rev. Giuseppe Bonghi. Milano, 1989 (su licenza UTET Torino 1966), p. 42.

⁵ **Brown R.** *Lucretius on love and sex: a commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287 with Prolegomena. Text and translation* // “Columbia Studies in the Classical Tradition”, Leiden, 1987, Vol. XV, p. 151.

зрения), предлагая прибегнуть к помощи исповедника, дабы тот убедил клиента к воздержанию от “непристойных” заказов и призвал его к добропорядочности. Таким образом, ответственность за написание подобных полотен ложилась бы на заказчика, а не на автора. По глубокому убеждению Фонтаны, обнажённое тело в религиозных сюжетах изображается с исключительной целью демонстрации совершенной красоты божественного творения и те, кто видят в этих изображениях нечто иное, сами грешат, допуская непристойные мысли. В обоих случаях, согласно Фонтане, художник не несёт за подобные изображения никакой ответственности⁶.

Палеотти, соглашаясь с аргументом о необходимости образования художника, тем не менее отмечает, что изображение обнажённого тела в религиозной живописи допустимо лишь для отражения исторического факта и по содержательной необходимости. Так, например, в оформлении семейной гробницы самого кардинала в Сан-Пьетро, иконографию которой он строго контролировал, мы можем увидеть сцену мученичества, где отсутствие обнажённых тел было бы нелепым. Палеотти также считает, что для иллюстрации ряда сюжетов из Священного Писания, обнажённость оправдана и допустима. Например, изображения Страстей Христовых и сцены мученичества вообще диктуют присутствие обнажённой натуры. Не возбраняется также изображать Адама и Еву нагими по той причине, что до изгнания из Рая они были ещё безгрешны и не осознавали факта своей наготы. При этом Палеотти особо отмечает, что подобные образы должны быть изображены обоснованно, гармонично, достойно и благочестиво⁷.

В целом мы видим весьма либеральное для XVI века отношение к прямому выражению чувственного в искусстве, которое особенно подчёркивает тот факт, что даже клирики были не против подобных изображений (конечно, с упомянутыми выше оговорками). Ещё более интересно развитие подобного подхода в искусстве светском, которое никак не регламентировалось церковными установлениями и где, согласно веяниям времени, использовались эллинистические и древнеримские мифологические сюжеты. Тот же неоплатонизм с его сложной и таинственной системой и иерархией абстрактных понятий открывал перед художниками широкие возможности для создания метафор и аллегорий. Если прибавить к этому, с одной стороны, эпи-

⁶ **Bianchi I.** La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Bologna, 2008, p. 74.

⁷ **Paleotti G.** Discourse on sacred and profane images. Trans. William McCuaig. The Getty Research Institute Text and Documents. Los Angeles, 2012, p. 161.

курейский аспект гуманистического мировоззрения, а с другой – напряжённые реалии социально–политического характера в Европе того времени, то можно составить представление о причинах возникновения контекстных структур в живописи и скульптуре, которые тяготели к интеллектуализму, зачастую имели замысловатую структуру и задавали таинственно–загадочную атмосферу в произведениях.

В Венеции XVI века образ жизни аристократии принимает более изысканный характер⁸ по сравнению с предыдущими периодами, и музыка становится важной частью достойного семейного воспитания. Её роль, тем не менее, являлась весьма амбивалентной: с одной стороны, она воспитывала эмоциональную одухотворённость, вкус и утончённость восприятия, а с другой – была прямо обращена к эмоциональному в человеке, будила чувственность и будоражила желания. Бембо пишет, что если две лютни настроены одинаково, когда играют на одной, другая, находясь в покое, отвечает гармоничной вибрацией, проводя далее сравнение с двумя любовниками. Бернардино Личинио в “Аллегории любви” (1520, частное собрание) прямо изображает даму с полуоткрытой нотной тетрадью в руках. Аретино говорит о музыке и поэзии, как о ключах к вратам девичьего целомудрия, а Стефано Гуаццо, в “La Civile Conversatione” (“Светской беседе”) (1574), предупреждает о разнице между девичьим воспитанием, предназначенным для придворной и семейной жизни, и отмечает необходимость придерживаться золотой середины в обучении, поскольку музыка и поэзия способствуют страстям и похоти, и могут сделать девушку распущенной⁹.

Дополнительный аспект заключался в том, что музыка также стойко ассоциировалась с образом жизни куртизанки, свидетельства о чём можно, в частности, найти в гравюрах Джакомо Франко и в живописи Лодовико Поццосеррато. Cortigiani d'oneste или “благородные”, “честные” куртизанки обладали в Венеции особым и высоким социальным статусом по причинам исключительной красоты, образования, обаяния, интеллекта и таланта в разных сферах, а также преданности Дворцу Дожей в качестве политического инструмента, причём многие из них отлично музицировали, были одарёнными поэ-

⁸ Общественная и экономическая атмосфера в Венеции имела свои существенные отличия от городов центральной и северной Италии. Подробнее см. **Rosand D.** *Painting in sixteenth-century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto.* Cambridge, 1997, pp. 5–10.

⁹ **Guazzo S.** *The civile conversation.* Ed. Charles Whibley, trans. George Pettie (I–III) and Bartholomew Young (IV). *The Tudor Translations.* London, New York. 1925, second series, vol. II/VII, pp. 38–42.

тессами и часто конкурировали в контексте влияния в благородном обществе со знатными аристократками. Однако в глазах церкви и общества (по крайней мере, в контексте их официального отношения) они оставались, в лучшем случае, фигурами сомнительных моральных качеств. Подобные ассоциации создавали зыбкую морально–смысловую грань между духовным и развлекательным аспектами восприятия музыки и создавали амбивалентное к ней отношение в глазах просвещённого общества. Это уникальное значение – явления равно божественного и чувственного – делает семантическую интерпретацию таких картин, как многочисленные версии “Венер” Тициана довольно затруднительной. Отто Брендель, к примеру, считает их аллегориями о превосходстве зрения над слухом и проводит параллели с неоплатонической идеей восхождения, согласно которой созерцание земной красоты приводит к созерцанию божественного начала¹⁰. Между тем, они могут интерпретироваться и как аллюзии на апофеоз земной любви, где музыкальный инструмент в руках аристократа обладает символическим значением прелюдии к акту физической любви и является метафорой музыкального волнения для изображения волнения любовного.



*Рисунок 1. Джорджоне и/или Тициан. Сельский концерт. 1508-509.
Холст, масло. 110х138 см. Лувр. Париж.*

В “Сельском концерте” (рис. 1), атрибуция которого спорна и колеблется между Джорджоне и Тицианом, пара мужских персонажей

¹⁰ **Brendel O.** The Interpretation of Holkham Venus // “Art Bulletin”, New York, 1946, XXVIII, pp. 65-75.

использует буколическую атмосферу как идеальное место уединения с дамами. Мы видим аркадийскую концепцию дикой природы, где единственными действующими лицами являются простые пастухи или придворные, которые бегут от мира по необходимости или же для удовольствия, притворяясь наивными селянами. Диалектическая связь фигур отражена в двух половинах пейзажа и в паре музыкальных инструментов. Лютня, которую держит элегантный юноша, находится в ансамбле со свирелью в руках обнажённой девушки: аполлоновское начало, выражаемое обычно символами струнных инструментов, уравновешено дионисийским, поскольку свирель – атрибут Пана и сатиров. И если девушка, изображённая в левой части картины, которая льёт воду в каменный фонтан, изображает неоднозначный жест, который может быть интерпретирован и как возлияние, и как подношение, и как намёк на физическую близость, а лёгкое покрывало на её голове может быть аллюзией на высокое, благородное происхождение и власть в самом широком смысле этого слова, то девушка со свирелью, повёрнутая к нам спиной, изображена с непокрытой головой, что было свойственно простолюдникам, и её образ может обозначать именно земную и пасторальную грань восприятия данной композиции. Достижение баланса между величием возвышенных, аристократических образов с присущим им богатством формы и цветовых решений и простотой образов незамысловатых, изображённых частично, намёками и в дымке (второй юноша в одежде пастуха, стадо в правой части картины, далёкие сооружения) исполнено с редким изяществом, на которое был способен лишь великий художник. Важно, что на втором, метафорическом и контекстном уровне восприятия это, по большей части, достигается путём использования музыкальных символов. Впрочем, Стефано Дзуффи, например, считает, что семантический план картины намного проще, и здесь следует видеть аллгорию четырёх стихий¹¹, хотя его аргументы в пользу семантического значения огня и земли изложены не слишком ясно, если воспринимать их в контексте значений алхимической символики Чинквеченто.

С другой стороны, Филипп Фел в своём исследовании данной картины утверждает, что девушки и юноши относятся к разным уровням реальности¹². В отличие от изображения женщин на полотнах XIX в., в образах которых явно узнавались парижские дамы полусвета, об-

¹¹ Zuffi S. Tiziano. Milano, 2008.

¹² Fehl Ph. The Hidden Genre: A Study of the Concert Champêtre in the Louvre // "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Hoboken, Denver, 1957, N 16/2, pp. 153-168.

нажённые фигуры женщин в пасторальном контексте связаны с образами нимф и обладают ярким метафорическим значением. В буколических Вергилия, эклогах Якопо Саннадзаро и Гарсиласо де ла Веги нимфы – постоянные спутницы поэтов и пастухов, сохраняющие ореол сверхъестественных существ, но также являющиеся объектами их вождения в окружении дикой природы и в пасторальном контексте вообще. Отсутствие взглядов между мужчинами и нимфами предполагает, что герои сюжета поглощены не друг другом, а музыкой и беседой. Фигуры юношей в этом случае начинают играть аллегорические роли музыки и поэзии в компании нимф, играющих роль муз и символизирующих творческое вдохновение. Так, в роли флейтистки можно уловить черты Талии, а в задумчиво стоящей девушке можно узнать Каллиопу или Полимнию. Эта интерпретация подтверждается параллелями, выраженными в форме, положении тела, контексте и выразительной семантике жеста и взгляда, между нимфой, льющей воду и богиней на картине Тициана “Любовь небесная и любовь земная” (рис. II), которая, согласно Эрвину Пановскому, изображает Венеру небесную (Venus Caelestis).



Рисунок II. Тициан. Любовь небесная и любовь земная. 1514.
Холст, масло. 118x279 см. Галерея Боргезе, Рим.

В “Спящей Венере” (рис. III) Джорджоне, впервые в европейской живописи монументально изобразивший лежащую обнажённую, также диалектически связывает фигуру и пейзаж. Величественная естественность Венеры на фоне пейзажа обусловлена некоторыми оптическими факторами. Фигура богини, цветовая тональность тканей, на которых она лежит и весь передний план картины в целом кажутся темнее, в то время как удалённые элементы ландшафта выписаны в светлых тонах. Изображение тела уравнивается линия-



*Рисунок III. Джорджоне/Тициан. Спящая Венера. 1508–1510.
Холст, масло. 108.5x175 см. Галерея Старых Мастеров, Дрезден.*

ми и объектами далёкого и пустынного пейзажа, визуальное увеличение благородное спокойствие пасторали. С другой стороны, монументальность изображения Венеры зависит от отсутствия на переднем плане иных объектов, позволяющих определить истинный масштаб её фигуры. Это создаёт двойственность восприятия: нам неизвестно, является ли фигура субъективно монументальной, поскольку занимает весь передний план композиции, или же она объективно величественна, и мы рассматриваем её на определённом расстоянии. Так, чувственное начало, олицетворённое богиней любви, находится в неразрывной связи с окружающим миром вполне в духе Лукреция, у которого Венера непостижимой благодатью упорядочивает непостоянство Космоса, внося в него гармонию.

Как видим, пейзаж в перечисленных нами произведениях выходит за рамки простого декоративного фона. В аспекте пластики форм он связывается с обнажённым телом посредством рисунка, фактуры, цвета и манеры, а дискурс чувственного и пейзажа в аспекте пасторального нарратива постоянно поддерживается семантическими и стилистическими приёмами. Данный дискурс берет своё начало в философских идеях – апофеоз Амура начинается с неоплатонической идеи о Любви, как созидательной и поддерживающей силе Космоса, и окружающий нас мир становится обителью счастья лишь благодаря порождённому им любовному желанию, о чем говорит Лукреций.

Следы пасторального союза музыки и природы в контексте чув-

ственного выражения можно видеть и у Веронезе в его “Аллегории музыки” (рис. IV). Вазари пишет:



Рисунок IV. Паоло Веронезе. Аллегория музыки. Между 1556 и 1557. Холст, масло. Диаметр 230 см. Библиотека Марциана, Венеция.

“[...]три прекраснейшие юные женщины, одна из которых, самая красивая, играет на большой виолончели, глядя вниз на гриф инструмента и повернувшись ухом и всей своей фигурой так, будто она, затаив дыхание, очень внимательно прислушивается к звукам; из остальных же двух одна играет на лютне, а другая поёт по нотам. Рядом с женщинами бескрылый купидон играет на гравечембало, показывая этим, что музыкой порождается любовь или же любовь всегда сопутствует музыке, а в знак того, что любовь никогда не расстаётся с музыкой, амур изображён без крыльев. Там же изобразил он Пана, бога пастухов, согласно поэтам с многоствольной флейтой из древесной коры, какую в качестве обета жертвуют ему пастухи-победители в музыкальных соревнованиях”¹³.

Здесь мы видим тонкий баланс между чувственным и духовным,

¹³ **Джорджо Вазари.** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Пер. А. Бенедиктова и А. Габричевского. Москва, 1970, том IV, стр. 418–419.

который можно рассматривать как совершенный символ гармонии и согласия. Следует заметить, что музыкальное исполнение не ограничено закрытым пространством, но, символизируя единство с природой, распространяется за пределы сада. Этот мотив вообще нередко встречается у Джорджоне, Тициана и многих представителей Венецианской школы (Тинторетто, Поццосеррато и др.).



Рисунок V. Джорджоне. Буря (“Гроза”). 1505–1508. Холст, масло. 82х73 см.
Галерея Академии, Венеция.

Таким образом, пастораль являлась основным нарративом, объединяющим мотив музыки и пейзаж в роли контекстов чувственного. Тема Аркадии отображала мир двойственный, где человек гармонично сосуществовал с божествами, стирая порог между Землёй и Небом. Подобный нарратив, тем не менее, мог быть не только чувственным. Так, в “Буре” Джорджоне (рис. V) – произведении целиком пасторальном – Сальваторе Сеттис видит уже христианскую интерпретацию сверхъестественного, указывая на молнию и раскрывая



Рисунок VII. Джорджоне (?). Песочные часы. Ок. 1500 (?). Дерево, масло. 19.3x11.4 см. Коллекция Филлипса, Вашингтон.

её семантику в значении гнева Божьего, предупреждающего пастуха (Адам) и пастушку (Ева) об их потенциальной греховности, мешающей вернуться в Эдемский сад, аллегорически изображённый в виде заброшенного города на фоне пейзажа¹⁴. В “Песочных часах” (рис. VI), предвосхищающих поздний живописный жанр *vanitas* (суета, тщеславие), Джорджоне изображает кроваво-красный закат, который колористически связан с фигурой, держащей часы, что вносит тревожность в пасторальный пейзаж, и музыка здесь выступает как символ брэнной чувственности, бессильной перед ходом времени. Семантическое разнообразие, которое пастораль, как жанр, предоставляет этим двум контекстам, так или иначе отображает чувственное начало. Эти гибкие особенности жанра расширяют области выражения чувственного в живописи, создавая диалектические связи между полярными элементами аллегории. При этом обоим контекстам в равной мере присуща дихотомия в семантике – они могут обозначать совершенно разные аспекты чувственного в зависимости от сюжета. И тонкость, с которой Джорджоне и Тициан вносят баланс между различными аспектами чувственного, характеризует их не только как великих художников своего времени, но и как представителей эстетической мысли, излагающих своё учение посредством образов удивительной красоты.

¹⁴ Settis S. Giorgione's Tempest: interpreting the hidden subject. Chicago, 1944, p. 113.

**ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԲՆԱՊԱՏԿԵՐԸ ՈՐՊԵՍ ԶԳԱՑԱԿԱՆԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍԵՐ ԶՈՐՋՈՆԵԻ ԵՎ ՏԻՑԻԱՆԻ ՈՐՈՇ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

ԱՐԵԳ ԶԱԲԱՐՅԱՆ

Հոդվածում քննարկվում են երաժշտության մոտիվի և բնապատկերի միջոցով արտահայտված զգացականի համատեքստերի հարցերը Ջորջոնեի և Տիցիանի որոշ ստեղծագործություններում: Վերլուծված են այդ համատեքստերի գեղագիտական ձևավորման բնորոշ հատկությունները ժամանակաշրջանի հումանիստական մտքի սահմաններում և նրանց զարգացումը տարբեր հովվերգական սյուժեներում՝ հաշվի առնելով վենետիկյան հասարակության սոցիալական որոշ առանձնահատկություններ: Ցույց է տրված հովվերգության դերը՝ որպես ժանրի, որն առավելագույնս է բացահայտում երաժշտության և բնապատկերի կարողությունները զգացականի արտահայտչամիջոցների դերում: Բացահայտվում է դիալեկտիկ կապերի առկայությունը գեղանկարչական այլաբանությունների տարբեր իմաստաբանական տարրերի միջև միասնական ժանրային կառուցվածքի պահպանման և զգացականի տարբեր բնույթ ունեցող փոխաբերական պատկերների օգտագործման միջոցով:

Բանալի բառեր – զգացական, համատեքստ, երաժշտություն, բնապատկեր, գեղանկարչություն, Վենետիկ, իմաստաբանություն, փոխաբերություն, այլաբանություն, գեղագիտություն, Ջորջոնե, Տիցիան:

**MUSIC AND LANDSCAPE AS CONTEXTS OF THE SENSUOUS
IN SELECTED WORKS BY GIORGIONE AND TITIAN**

AREG ZAKARIAN

This article investigates contexts of sensuous, expressed by motif of music and landscape in paintings by Giorgione and Titian. It analyzes several peculiarities of aesthetical formation of these contexts in the humanistic thought of the time on the background of some social features of Venetian society and their development in various pastoral subjects. Article considers the pastoral as a genre, that in the fullest way reveals the semantic potential of music and landscape as carriers of the sensuous. The article reveals the emergence of dialectic connections between different semantic elements of pictorial allegories by preserving the unified genre structure of the paintings and using various visual metaphors of sensuous.

Key words – sensuous, context, music, landscape, art, Venice, semantics, metaphor, allegory, aesthetics, Giorgione, Titian.