

Теория

Ольга Назарова

Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения

В статье рассматривается один из главных методов современного искусствознания — социальная история искусства. Обзор развития метода от его зарождения в середине XX века до триумфального утверждения в академической науке в 1980–1990-х годах позволяет продемонстрировать, как постепенно конкретизировались его задачи, как внутри него постепенно смещался фокус исследовательского интереса от «мира художника» к «миру заказчика», как установки и подходы социальной истории искусства к началу XXI века изменили традиционные представления об искусстве Возрождения, сформированные «старыми» методами искусствознания, и как они определяют структуру и содержание современных научных изданий, выставочных экспозиций и учебных курсов.

Ключевые слова:

социальная история искусства,
методология искусствознания,
история истории искусства,
история изучения искусства Возрождения.

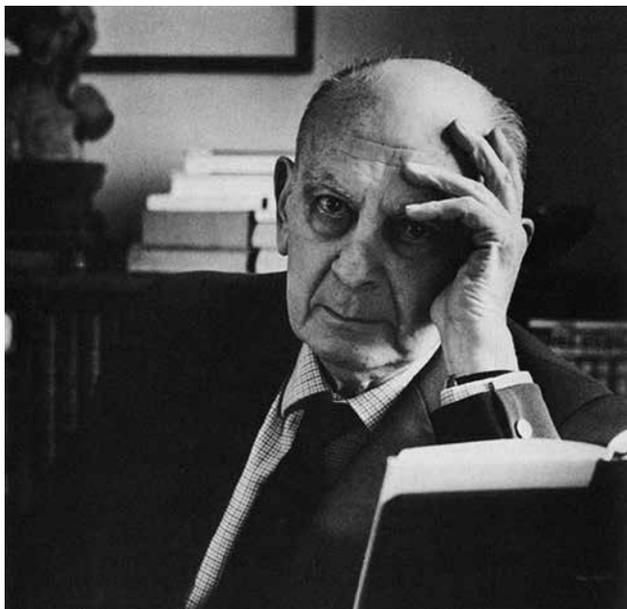
Памяти Виктора Петровича Головина

Социальная история искусства относится к относительно «новым» методам искусствознания. Она возникла позже большинства из них и стремительно развивается. Однако в течение тех нескольких десятилетий, которыми измеряется существование этого метода, внутри него не раз смещался «фокус зрения»: менялись цели, задачи и даже сам предмет и «пафос» исследований. Цель данной статьи — проследить и осмыслить динамику этих изменений на примере исследований, посвященных ренессансному искусству (которое всегда служило универсальным полигоном для отработки всех методов истории искусства), и показать, как развитие этого метода отразилось на общих представлениях об искусстве Возрождения.

Кроме того, этот метод, в силу исторических обстоятельств нашедший совсем немного сторонников в отечественной науке об искусстве, в западноевропейском и, в особенности, в американском искусствознании оказался одним из наиболее влиятельных в формировании современных представлений об искусстве и академических стандартах.

ПЕРИОД ФОРМИРОВАНИЯ: ГОМБРИХ VS ХАУЗЕР

Моментом рождения социальной истории искусства как термина и как метода можно считать выход в свет в 1951 году двухтомного сочинения «Социальная история искусства и литературы» Арнольда Хаузера [29]. (Ил. 1.) В своем труде Хаузер, сформировавшийся под влиянием идей марксизма в Будапеште, где он входил в «Воскресный кружок» философа Д. Лукача, поставил перед собой поистине титаническую задачу: создать принципиально новый тип истории искусства — такую историю искусства, которая наглядно бы отражала собственно историю, мыслившуюся в рамках марксистских представлений как последовательная смена общественных формаций. Проводя параллели



1. Арнольд Хаузер

и выстраивая причинно-следственные связи между общественными формациями и визуальными характеристиками памятников от первобытности до современности, Хаузер стремился увидеть проявление первых во вторых. Безоговорочного принятия книга удостоилась лишь в кругах левых, коммунистически настроенных ученых, которые в силу своих убеждений горячо приветствовали рождение новой теории.

Не менее, а возможно, даже и более плодотворной для формирования нового метода оказалась ожесточенная полемика, которая развернулась вокруг книги Хаузера. Идеи исследователя, который до издания этого труда не принадлежал к академическому сообществу историков искусства и лишь отчасти владел соответствующими методами и мог соответствовать принятым в нем конвенциям («Социальная история искусства» писалась Хаузером в свободное время на съемной квартире в Лондоне, куда он вынужден был эмигрировать из Вены и где зарабатывал на жизнь кинокритикой), были встречены этим сообществом со скепсисом.

Квинтэссенцией отторжения со стороны академической истории искусства стала длинная рецензия Эрнста Гомбриха, выдержанная в откровенно недоброжелательном тоне [26]¹. Гомбрих, представитель классического искусствознания (сотрудник, а с 1959 директор Института Варбурга в Лондоне), не только указал на многочисленные логические и фактические ошибки автора, продемонстрировал нелегитимность его выводов и подчеркнул поверхностное знакомство автора с материалом истории искусства, но и разгромил сам исследовательский подход Хаузера.

В методологическом отношении для Гомбриха наиболее неприемлемой оказалась базовая предпосылка построений Хаузера — сама идея увидеть особенности различных социальных формаций и характерные черты жизни общества прямо отраженными в визуальных качествах произведений искусства². Гомбрих критиковал неизбежно вытекающие из этой идеи генерализации: слишком обобщенную и широкую трактовку исторических явлений и экономический детерминизм, при котором произведения искусства и сами художники превращаются в механические слепки с исторических обстоятельств, а также логические противоречия теории Хаузера, явившиеся результатом применения к истории искусства понятийного аппарата исторического материализма.

При всем неприятии конкретного сочинения, Гомбрих, однако, приветствовал предложенный Хаузером предмет исследования и предложил (в той же рецензии) «позитивную» программу дальнейшего развития социальной истории искусства: «Желательной является социальная история искусства как обзор меняющихся материальных условий работы, в которых искусство заказывалось и создавалось в прошлом» [26, р. 79]. Он очертил круг тем, которыми должна была бы заняться «правильная» социальная история искусства: история взаимоотношений художника и зрителей, история вкуса, история критики, история

-
- 1 Неоднократно предпринимались попытки объяснить резкость суждения Гомбриха, который не нашел ни одной положительной черты в этом обширном труде. В качестве причин назывались противостояние холодной войны в послевоенной Европе [44] и утверждение собственного метода Гомбриха, которое происходило как раз в 1950-е годы [11]. О становлении метода Гомбриха и его теоретических позициях см. книгу С. С. Ванеяна [1].
 - 2 Гомбрих, критикуя Хаузера, говорит о том, что у него «не столько социальная история искусства или художников, сколько социальная история западного мира, какой ее видит Хаузер, отраженная в различных направлениях и видах художественного выражения — визуальных, литературных, кинематографических» [26, р. 80].

художественного образования, история коллекционирования, арт-дилерства, «уставы и статуты лож и гильдий, развитие такой должности, как “первый живописец короля”, появление публичных выставок, конкретное содержание и методы обучения искусству». «Что конкретно нам известно о роли гуманистов-советчиков? С какого времени обучение в художественной школе становится обязательным для художника» [26, р. 79]. В противоположность генерализациям Хаузера сам Гомбрих провозгласил радикальный эмпиризм (факты и документы в противоположность отвлеченным спекуляциям) и предложил искать объяснения художественных явлений (в первую очередь стиля) в непосредственном окружении художника, личных и культурных впечатлениях, художественных практиках и т. п. явлениях. Другими словами, Гомбрих очень ясно и точно сформулировал миссию нового метода и программу его дальнейшего развития.

Эта программа не была ни гипотетической, ни совершенно новой: в качестве ориентиров для будущих авторов Гомбрих приводит уже вышедшие книги, в частности, из имеющих отношение к итальянскому Возрождению, это сочинения Мартина Вакернагеля «Жизненная среда художников флорентийского Возрождения: заказы и заказчики, мастерская и художественный рынок» [53] и Фредерика Анталя «Флорентийская живопись и ее социальный бэкграунд: буржуазная республика до прихода к власти Козимо Медичи, XIV и начало XV веков» [4]. Сам Фредерик Антал за два года до выхода сочинения А. Хаузера в своей статье о методе истории искусства [5] отмечал, что история искусства в целом и он в частности, под влиянием развития социологии и социальных наук, в последнее время начинает все острее осознавать влияние общества и политики на то, что называлось стилем. Кроме того, Антал упоминает авторов, которые двигались в том же направлении: Аби Варбурга, Энтони Бланта, Герберта Рида, Рихарда Краутхаймера, Мейера Шапира, Миларда Мисса³. Список Анталя свидетельствует о том, что ни одному из крупных исследователей ренессансного искусства, какие бы проблемы они ни поднимали, не удавалось вполне избежать вопросов о «влиянии общества и политики» на искусство, а также о том, что перед наукой об искусстве остро встала задача осмысления этих влияний не только в качестве частных проявлений, но и в качестве принципов. И форсированная, а потому трагически неудавшаяся попытка Хаузера решить ее с наскока, лишь сильнее обнажила ее сложность и масштабы. Об этой потребности говорит и то обстоятельство, что, несмотря

на очевидную правоту критики Гомбриха, книга Хаузера продолжала издаваться и переиздаваться и была переведена на 17 языков [25].

Не менее важным, на наш взгляд, результатом рецензии Гомбриха стали осознание и точная формулировка различий в устремлениях и установках двух сторон: обвиняя Хаузера в том, что последнего «не интересует прошлое ради самого себя, он верит, что цель исторического исследования в том, чтобы понять настоящее», Гомбрих противопоставил этой позиции свое кредо: «...изучение истории должно быть самоценным занятием, его категории и формулировки должны быть имманентными и полностью обособленными от современных условий» [26, р. 83]⁴. Стигматизировав установку Хаузера («цель исторического исследования в том, чтобы понять настоящее»), Гомбрих предопределил дальнейшее развитие нового метода и истории искусства в целом [26, р. 83]. Трудно удержаться от того, чтобы, зная дальнейшее развитие событий, не сравнить обстоятельства рождения нового метода с историей Спящей красавицы, на крестинах которой обидели одну из фей, отвергнув ее дары. Фея удалась и много лет не давала о себе знать. Но, как рассказывает сказка, она напомнит о себе самым зловещим образом как раз тогда, когда о ней, казалось бы, навсегда забыли.

СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В РАМКАХ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ 1950-х — НАЧАЛА 1980-х ГОДОВ

В ближайшие десятилетия после завершения этой дискуссии (т. е. примерно в 1950-х — начале 1980-х годов) развитие истории искусства в целом соответствовало пожеланиям Э. Гомбриха, а намеченная им программа была реализована. Появились специфические исследования, выявляющие конкретные материальные условия работы художника [19], совместной работы художников [22; 40] и организации мастерской [17; 39; 51].

-
- 3 Одним из ярчайших примеров является труд Миларда Мисса [41], который открывается утонченным формально-стилистическим и образным анализом живописных произведений второй половины XIV века, а продолжается анализом именно тех факторов, которые декларировал Хаузер в качестве необходимых: новых демографических, экономических, социальных, религиозных и психологических обстоятельств, сформировавшихся в Тоскане после чумных эпидемий середины Треченто. И именно этими обстоятельствами автор объясняет стилистические перемены в искусстве того времени.
- 4 Полемика Гомбриха и Хаузера была продолжена в более поздних сочинениях обоих авторов, которые продолжали оттачивать свои аргументы [1; 11; 25].

В отечественном искусствознании, с понятным временным опозданием, по этому пути сознательно двигался Виктор Головин, название монографии которого [2] программно отсылает к книге М. Вакернагеля.

В то же время, как убедительно представил в своем обзоре М. Орвич [43], искусствознание в 1950–1970-е годы развивалось, скорее, в русле историко-культурной концепции, когда «история искусства понимается как история культуры». Другими словами, в этот период активно исследуются собственно социальные факторы, но они оказываются растворенными среди множества других, как, например, в книгах П. Бёрка «Культура и общество в ренессансной Италии» [14] и «Традиции и новации в ренессансной Италии: социологический подход» [15].

В этот период расширяется и конкретизируется понимание того, как много в произведении обусловлено не личностью художника, а окружающей художника средой, т. е. условиями, в которых бытует художник или его произведение. Становится очевидным, что существует бесконечное множество факторов, помимо тех, что были перечислены Гомбрихом в его рецензии, относящихся к самым разным сферам жизни, которые влияют на форму и содержание произведения. Разнообразие этих факторов можно оценить по названиям трудов этих десятилетий, когда наряду с традиционным гуманизмом (основополагающий труд А. Шастеля [18] исследует влияние гуманистической культуры на ренессансное искусство) открываются новые «поля влияния». Так, Ричард Трекслер [52] вводит в круг этих факторов социальные практики и различные формы общественной жизни, такие как праздники, процессии и др. Появляются сочинения, которые изучают влияние факторов на стыке социальной и культурной жизни: например, уголовного преследования [21] или гомосексуальности [50]. В фокусе исследований самого Гомбриха оказываются, скорее, факторы социально-психологические — он анализирует зрительское восприятие и те обстоятельства культуры, которые это восприятие обуславливают.

Разнообразие этих исследований становится возможным, во-первых, благодаря более широкому взгляду на вещи, сформировавшемуся в дискуссиях и формулировках предшествующих десятилетий, а во-вторых, вследствие того, что эмпирический и контекстный подход стимулировал архивные изыскания (чрезвычайно активные в этот период) и технико-технологические исследования, проводившиеся в ходе многочисленных реставрационных кампаний [см. обзор научной литературы У. Худа [34].

РОЖДЕНИЕ ЗАКАЗЧИКА

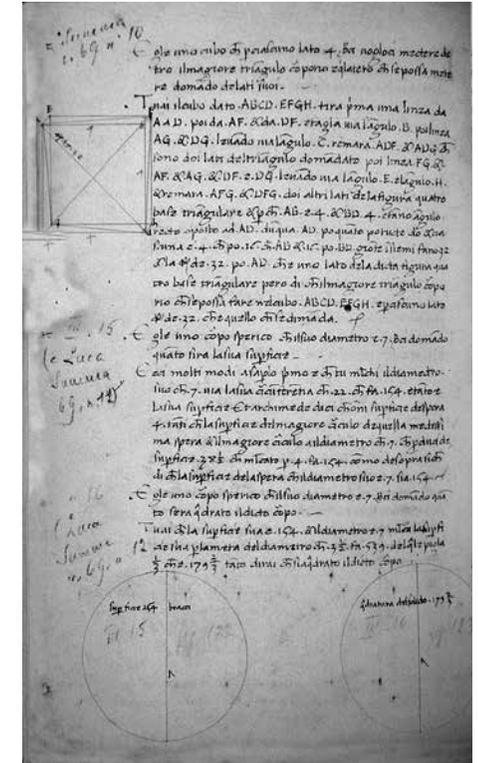
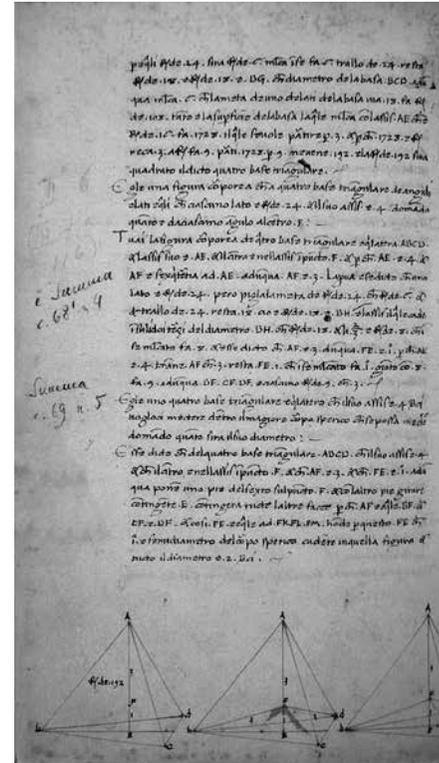
К концу 1970-х годов из всего многообразия факторов, интересующих социальную историю искусства, на первый план постепенно начинает выдвигаться один, которому предстоит в ближайшем будущем существенно потеснить все остальные — это заказчик и, шире, зрительская аудитория, которой адресовано произведение искусства. Ученик Гомбриха, Майкл Баксандалл, развивая установки своего учителя, написал в 1972 году книгу «Живопись и опыт в Италии пятнадцатого века. Учебник для начинающих по социальной истории живописных стилей» [8]. В ней Баксандалл реконструирует способы восприятия и ментальные ходы (*cognitive style, mental equipment*) ренессансного зрителя — представителя городской буржуазии во Флоренции XV века, которому были адресованы произведение искусства. Настаивая на том, что способ видения определяется социально-культурной средой зрителя и всем опытом, который он в ней получает (с этим связано его знаменитое понятие «глаза эпохи»), Баксандалл реконструирует восприятие с помощью текстов того времени: контрактов, писем, проповедей, популярной религиозной литературы, сочинений гуманистов и даже учебников по математике. (Ил. 2–3.) Подчеркивая важность зрителя, Баксандалл так формулирует его роль и место по отношению к произведению искусства: «Художник является профессиональным внешним визуализатором внутренней визуализации публики»; «художник — это тот, кто придает внешнюю форму (*exterior visualizer*) внутреннему видению публики (*interior visualization*)» [8, p. 45]. Он не только признает важность зрителя, но и рассматривает его вклад в произведение почти наравне с художником, утверждая, что художник не пишет того, чего не существует в мысленных представлениях его публики.

С этого времени заказчик становится самостоятельным и полноценным объектом исследований. Если в предшествующий период произведение полагалось принадлежащим «миру художника», на который, однако, оказывают влияние факторы внешней среды, то теперь формируется представление о том, что произведение искусства ничуть не в меньшей степени принадлежит и «миру заказчика». Становится понятным, что все многообразие факторов, влияющих на произведение, которые исследовались ранее в рамках тренда «история искусства как история культуры», репрезентируется художнику в первую очередь через фигуру заказчика (индивидуального или коллективного)

или зрительской аудитории, которой адресовано произведение. Складывается осознание того, что именно заказчик (патрон) является уникальной констелляцией разнообразных внешних факторов, находящихся в прямом отражении в различных аспектах произведения.

По мере накопления материала и его осмысления становятся все более конкретными представления о заказчике. Если у Баксандалла понятие «публика» имеет собирательный характер (он пишет о довольно условной социальной страте, чье видение реконструирует, основываясь на группе текстов, столь же условно связанных с этой стратой), то социальная история искусства последующих десятилетий дополнила историю ренессансного искусства увлекательной и дифференцированной историей ренессансного заказчика. В публикациях этого времени все настойчивее провозглашается необходимость расширения круга изучаемых заказчиков и патронов [3]. Вслед за появлением новаторских работ 1970-х годов, посвященных теме заказчика, в течение 1980–2000-х годов число монографий и статей по ренессансному искусству, со словами «патронаж» и «публика», возрастает лавинообразно. Наряду с трудами, посвященными патронам конкретных мастеров (см., например, [10] и [32] как образцы раннего подхода к этой теме, и [24] — как относительно недавнего), выходят монографии и статьи, посвященные патронажу вообще [27; 30; 31; 36; 45] и каждому из типов патронов по отдельности: городским коммуна и цехам, монашеским орденам и религиозным объединения мирян, отдельным семействам и личностям, герцогам и банкирам, купцам, папам и кардиналам и отдельным духовным лицам, наконец, женщины и гомосексуалисты выделяются в специальную категорию зрителей и патронов (этих работ так много, что представить репрезентативную выборку практически невозможно). Институты, отдельные личности и страты ренессансного общества предстают перед исследователями в качестве потребителей и заказчиков искусства.

И теперь конкретные обстоятельства его жизни (если речь идет об индивидуальном заказчике) анализируются столь же пристально, как ранее обстоятельства жизни художника: исследователей интересуют его социальные связи, амбиции и политические интересы, религиозные взгляды и художественные вкусы, впечатления от путешествий, условия жизни и вообще вся доступная информация. Все эти сведения теперь рассматриваются в качестве факторов, способных влиять на конечный вид произведения искусства.



2–3. Пьеро делла Франческа
Страницы из учебника по математике
для торговцев — *Trattato dell'abaco*
Около 1460
Biblioteca Medicea Laurenziana,
Флоренция, ff. 105v., 106v.

Это «обнаружение» заказчика и всего многообразия его связей с произведением [50] оказалось реальной работающей альтернативой общим и спекулятивным рассуждениям А. Хаузера, позволяющим увидеть непосредственно и конкретно, как общество влияет на произведение искусства. Фигура заказчика постепенно обрела в глазах исследователя истинные масштабы своего влияния на средневековое и ренессансное искусство, что позволило, в частности, преодолеть проекции поведенческих паттернов и психологических черт художников

Новейшего времени на мастеров Средних веков и Возрождения. Постепенно именно заказчик (патрон, публика) превратился в основной объект изучения социальной истории искусства, который дополняют по необходимости другие аспекты «мира художника». Отражением нового тренда стало появление в энциклопедии Oxford Dictionary of Art (впервые опубликована в 1996 году) [20] принципиально новой категории статей — о заказчиках, а в статьях, посвященных искусству отдельных стран, появился раздел «патронаж». Все важные исторические личности были включены в качестве заказчиков и патронов (причем остальные аспекты их жизни и деятельности не освещаются или освещаются минимально в связи с их деятельностью в качестве патронов).

Вместе с заказчиком на первый план в исследованиях вышел и вопрос о функциональном предназначении произведения искусства. Стало возможным классифицировать и изучать памятники не только по мастерам, школам, стилям, но и по их функциональному назначению. Так появились исследования, посвященные группам произведений, которые до этого были растворены в историях создавших их художников и/или региональных школ, например, алтарного образа [6; 7; 35] или «домашнего искусства» [38; 42]. Вопрос о функции образа, которая неразрывно связана с публикой, становится одним из центральных в сочинениях Х. Белтинга [9].

ТРИУМФ СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Достижения социальной истории искусства в самом деле позволили значительно продвинуться вперед в изучении множества проблем, найти ответы на многие вопросы, привели к более полному пониманию произведений искусства и помогли выявить конкретные причины многих явлений, а также выработали новые подходы к атрибуции, выстраиванию хронологии и истолкованию произведений искусства.

Благодаря этим успехам социальная история искусства глубоко проникла в структуру академических исследований с 1990-х годов и превратилась в один из ведущих методов исследований, особенно в США. В соответствии с ценностями этого метода выстраиваются учебные курсы в колледжах и университетах, в списках литературы к этим курсам ключевые позиции занимают труды, написанные в русле социальной истории искусства. Уже в 1987-м крупный исследователь ренессансного искусства У. Худ сетовал на то, что мало кто может позволить себе курс

в американском колледже или университете, который посвящен старым методам, а из новых наиболее популярным является именно социальная история искусства⁵. Книга Майкла Баксандалла, полностью оправдав свое название («Учебник для начинающих по социальной истории живописных стилей»), вошла в списки обязательной литературы практически всех англоязычных учебных курсов по искусству Возрождения.

Социальная история искусства изменила стандарты монографических и тематических исследований и музейных каталогов: в настоящее время уже практически невозможным стало изучение произведения или художника самих по себе, в отрыве от истории его заказчиков и зрительской аудитории и функционального назначения его работ. Ничто не свидетельствует лучше о переменах в той или иной отрасли знания, чем обобщающие издания, используемые в качестве основных в учебных курсах. В этом отношении очень показательны сравнении «старых» изданий The Pelican History of Art, не одно десятилетие служивших своего рода учебниками — образцовыми обобщающими трудами (книги Л. Хейденрайха и В. Лотца об архитектуре XV–XVI веков [30], ил. 4; Ч. Сеймура о скульптуре Кватроченто [49], ил. 5; С. Фридберга о живописи XVI века [23]; Дж. Уайта о проторенессансном искусстве [55]; а также книги М. Леви [37] и Ф. Хартта об искусстве Возрождения [28]) с изданиями, вышедшими после 2000 года в той же роли: например, с книгами И. Уэлч «Искусство ренессансной Италии, 1350–1500» (серия Oxford History of Art, ил. 6) [54], Дж. Паолетти и Г. Радке «Искусство ренессансной Италии» [44], и С. Кэмпбелла и М. Коула «Новая история итальянского ренессансного искусства» [16]). Первые строились на принципах стилевой эволюции, в которую были вписаны истории личных достижений художников, в них демонстрировались формальные изменения и стилевые вариации, а их объяснения строились на влиянии различных факторов, в том числе и внешних. «Новые» истории ренессансного искусства декларативно базируются на принципах социальной истории искусства и сознательно отказываются от истории стиля и истории художников, а также от классификации произведений по периодам и школам. Их структура определяется тематическими разделами, которые, в свою очередь, определяются интересами самого метода.

5 «Если бы сегодня кто-то вознамерился преподавать историю искусства в американских колледжах или университетах, подражая Эрвину Панофскому или Рихарду Оффнеру, он бы подвергся серьезному риску прослыть ископаемым или фашистом» [34, p. 185].



4. Разворот из книги Л. Хейденрайха и В. Лотца об архитектуре XV–XVI веков [30]

Структура книги И. Уэлч задается структурой производства (первая глава посвящена художественному производству с его материалами и методами, способами организации работы и взаимодействием с заказчиками) и спросом на него (последующие главы рассматривают искусство по сферам его применения и функционирования – в местах религиозного поклонения, на службе правящих групп и в домашнем контексте). Многократно переиздававшаяся книга Паолетти и Радке представляет историю ренессансного искусства как сумму выстроенных по хронологии центров и патронов, к которым привязаны истории художников, их произведений и художественная проблематика. Исходя из логики патронажа, авторы рассматривают сначала уникальность контекста каждой историко-социально-культурной ситуации, а затем произведения, которые в этом контексте были созданы. Книга Кэмпбелла и Коула сохраняет хронологическую структуру и уделяет много



5. Разворот из книги Ч. Сеймура о скульптуре Кватроченто [49]

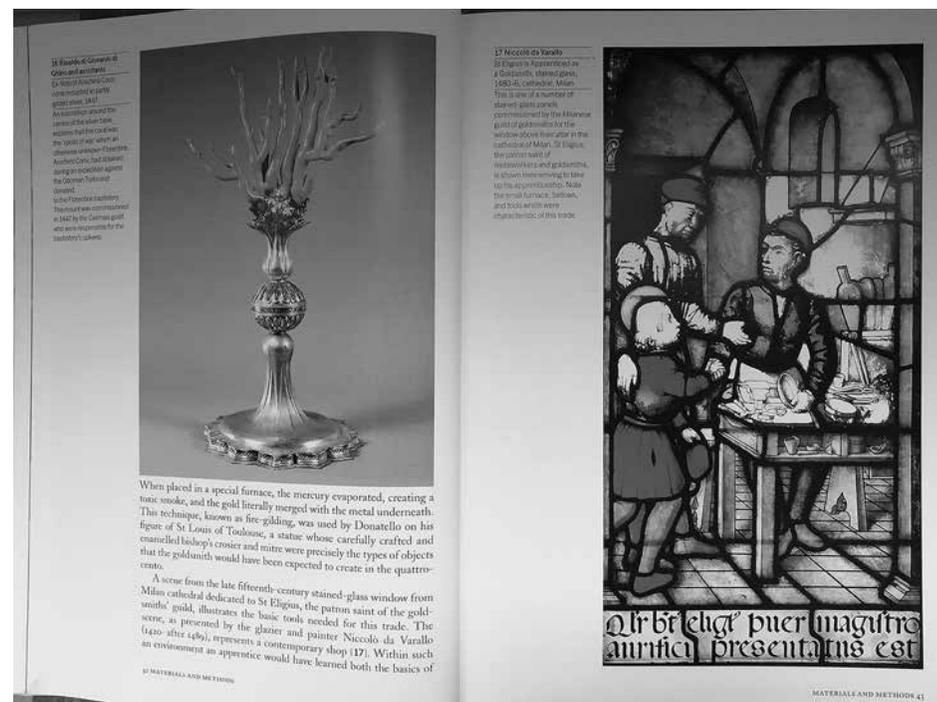
внимания собственно художественным проблемам (живописная техника, роль рисунка, стремление к натурализму, мастерская и школа, *disegno/colore* и др.), однако подавляющее большинство ее разделов также исходят из логики центров и патронажа.

Новые подходы позволили авторам преодолеть ограничения стилевой истории искусства, показать преемственность явлений на протяжении всего периода от 1300 до 1500-х годов, и включить в историю ренессансного искусства многие факты, явления и произведения, которым раньше в ней не находилось места. В то же время неизбежно, приобретая что-то, новая история ренессансного искусства и утрачивает что-то: социальная история искусства уничтожила стилевую историю ренессансного искусства, а вместе с ней и возможность единого цельного и «всевидящего» взгляда на искусство этого времени, который, вероятно, и невозможен при нынешнем состоянии изученности материала.

Кроме того, в русле нового подхода стремительно вымывается понятие шедевра и вообще сама возможность оценки качества. Ничто не подтверждает этот тезис лучше, чем подбор иллюстраций к книге Уэлч: он абсолютно не является сколько-нибудь полным или репрезентативным для демонстрации «искусства Возрождения», с точки зрения человека, учившегося по старым книгам и старыми методами (достаточно сравнить их с подборками иллюстраций в Pelican History of Art).

Социальная история искусства оказывает сходное влияние и на музейные экспозиции, что лучше всего иллюстрирует смена экспозиции в залах итальянской скульптуры Возрождения в Музее Боде в Берлине. Экспозиция, созданная к открытию музея в 2006 году, демонстрировала жемчужины коллекции, безупречно освещенные, идеально размещенные в пространстве и, очевидным образом, предназначенные для созерцания в качестве произведений искусства (в том смысле, какой в эти понятия вкладывала «старая» история искусства). Вся экспозиция воспринималась как оммаж в адрес великого знатока, чье имя носит музей. Через несколько лет экспозиция сменилась: в нее были включены многочисленные вещи так называемого второго ряда, и целью ее было уже формирование у зрителя представлений о всем разнообразии явлений ренессансного искусства. (Ил. 7)

Все эти частные примеры выявляют более глубокие процессы: социальная история искусства меняет сам способ мыслить об искусстве, предлагая новые объяснения движущих сил истории искусства и по-новому выстраивая причинно-следственные связи художественных явлений. Коротко говоря, поиски ключевых факторов переместились из сферы культуры в социальную сферу: в экономику, политику и общественные отношения. Приведем только один показательный пример. Одна из пионеров метода социальной истории искусства Дебора Ховард [33], продолжая бесконечно длинную цепочку интерпретаций картины «Гроза» Джорджоне, предлагает свою версию, согласно которой «Гроза» с ее «пронизанным тревогой» пейзажем (ил. 8) оказывается отражением настроений венецианской аристократии после поражения, нанесенного Венеции Камбрейской лигой в битве при Аньяделло, — они не смели проявлять эти настроения публично и предавались им в приватной домашней обстановке. Предполагаемый владелец картины Габриэль Вендрамин заказал эту вещь «в качестве личной молитвы о сохранении венецианской Фортуны» [33, р. 277]. Скорбь об утраченных городах Террафермы, согласно автору, выража-



6. Разворот из книги И. Уэлч «Искусство ренессансной Италии, 1350–1500» [54]

ется чертами пейзажа и построек: «Плохо экипированный солдат мог напоминать венецианцам о необходимости перевооружения армии, кормящая мать является очевидным символом продовольственного снабжения», а вся картина служила «душераздирающим напоминанием о катастрофических последствиях битвы при Аньяделло» [33, р. 277]. Версия Ховард не более (но и не менее) «убедительна», чем многие из предшествовавших ей, но от них она отличается принципиально иным направлением поисков. Если ее предшественники исследовали религиозные, литературные, мифологические, поэтические, философские и прочие тексты, стремясь найти героев, с которыми можно было бы идентифицировать персонажей картин, то Ховард убеждена, что обстоятельства конкретного исторического момента (битвы при Аньяделло) могут и неизбежно должны проявлять себя



7. Бюст *Принцессы из Урбино*
в экспозиции Музея Боде, Берлин

в произведении живописи, заказанном в этот момент. История искусства до социальной истории искусства была априорно убеждена, что факторами, определяющими все аспекты этого произведения — от иконографии до визуальной структуры, являются обстоятельства культуры. Социальная история искусства столь же априорно полагает, что таковыми являются в первую очередь социальные, групповые, экономические и общественно-политические интересы заказчиков, и именно они служат главной движущей силой истории искусства. Более поздние авторы выстраивают причинно-следственные связи гораз-

до менее прямолинейно и гораздо более обоснованно, чем Д. Ховард, но отталкиваются от тех же предпосылок.

Новая социальная история искусства

В каком-то смысле можно говорить о триумфе социальной истории искусства на рубеже тысячелетий. Однако к настоящему моменту все заметнее становится обратная сторона этого триумфа. Ее демонстрирует так называемая новая социальная история искусства, которая сформировалась под влиянием новой социальной истории, исследующей «микроисторию» — жизнь и опыт «обычных» людей. Интернет-рупором новой истории искусства выступает преподаватель из Коннектикута Роберт Болдуин, доцент колледжа Коннектикута, автор интернет-ресурса www.socialhistoryofart.com, посвященного этому методу, и статей, манифестирующих его принципы.

В своей статье об историческом развитии методов искусствознания [12], он представляет новый метод как универсальный и синтетический (интегрирующий в себя достижения всех прочих методов: формального анализа, иконографии и иконологии, опирающегося на результаты архивных изысканий, достижения антропологии, психологии восприятия, семиотики, задействует «максимально широкий контекст политики, экономики, классовых, гендерных, расовых и этнических различий») и ясно обозначает предмет — то, «как институции, правители, социальные группы используют предметы и стили — заказывают, выставляют и объясняют» и «как искусство представляет и укрепляет ценности правящих групп» [12]. Одной из главных тем становится «идентичность», т. е. выявление того, как политические, социальные, гендерные и любые другие качества заказчика (заказчиков) находят отражение в произведениях искусства [46; 47].

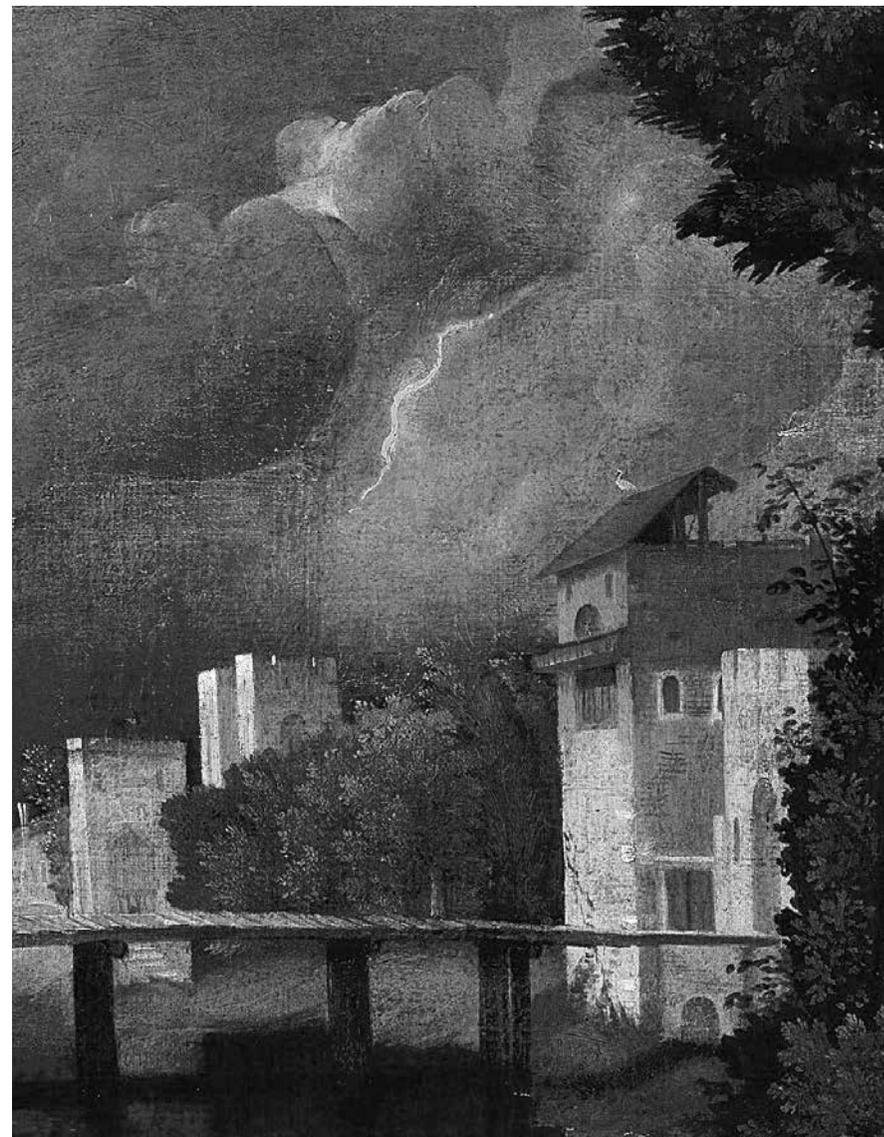
Другими словами, в центре новой социальной истории искусства по-прежнему остается фигура заказчика, однако теперь он важен сам по себе, а не в качестве источника для прояснения произведения искусства. Когда-то социальная история искусства стремилась к тому, чтобы с помощью изучения «институций», «правителей», «правящих групп» приблизиться к произведению искусства, теперь произведение служит средством для лучшего понимания интересов «правящих групп». Фиксация на заказчике явилась предельным результатом изначального стремления подойти как можно ближе к произведению искусства,

«увидеть» произведение искусства глазами людей той эпохи. В соответствии с ценностями, провозглашенными когда-то Э. Гомбрихом, новая социальная история искусства реконструирует исторический контекст ради него самого. Однако на деле это приближение привело, во-первых, к утрате первоначального предмета истории искусства: искусство как таковое перестает быть объектом исследования и превращается в источник для социальной истории как таковой⁶.

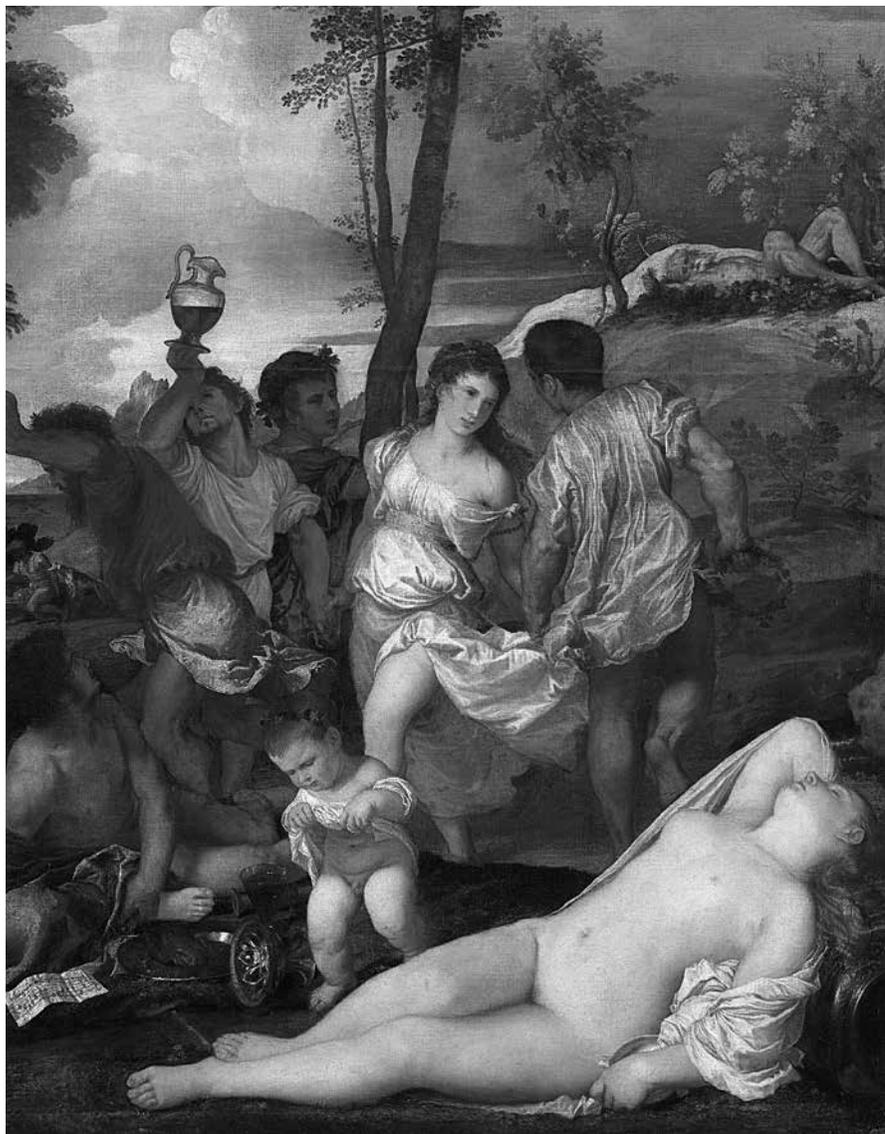
Вторым следствием, вытекающим из первого, стала утрата индивидуального контакта исследователя с произведением искусства — того, на чем всегда базировалась история искусства, т. е. субъективного восприятия произведения зрителем другой эпохи, каковым неизбежно является любой исследователь. Болдуин, сравнивая новую социальную историю искусства со старыми методами, с изрядной долей сарказма говорит о том, что старые методы «изо всех сил старались возвысить искусство над прахом и хаосом истории» [12, p. 11]. Добавим от себя, они старались сделать это силой своего восприятия, интеллекта и эрудиции. Сам Болдуин, выявляя 9 (!) способов, которыми картина Тициана «Вакханалия на острове Андрос» репрезентирует интересы заказчика [13], предельно объективирует произведение, среду его бытования, его заказчиков и другие аспекты. В то же время он все дальше и дальше удаляется от понимания того, что она значит лично для него. В парадигме новой социальной истории искусства этот вопрос выносятся за скобки (мы знаем, что эти вещи важны, и поэтому мы изучаем все, что с ними связано).

Всех представителей «старых» методов отличало в высшей степени личное отношение к искусству: обратимся ли мы к сочинениям Г. Вёльфлина, М. Дворжака, А. Ригля, Э. Панофского, У. Патера и многих других — все они пронизаны осознанием того, что произведения искусства обладают универсальной ценностью и универсальным значением,

6 Как писал В. П. Головин, «проблема проблем этого метода (социальной истории искусства. — О. Н.), этого подхода к изучению искусства — степень детерминизма. Иначе и проще говоря, степень зависимости искусства от общественных явлений, его обусловленности социологическими факторами... Степень детерминизма — лакмусовая бумага для проверки любого исследования в этой области. На одном полюсе присутствует деликатная работа с историческим материалом, желание что-либо прояснить в самом искусстве с помощью социологического анализа, на другом — стремление превратить художественные произведения в некое следствие и прямое отражение экономических, общественных или политических обстоятельств» [2, с. 9].



8. Джорджоне. *Гроза*. Около 1502–1503
Фрагмент
Холст, масло. 83 × 73
Галерея Академии, Венеция



8. Тициан. *Вакханалия на острове Андрос*. Около 1523–1526
Фрагмент. Холст, масло. 175 × 193
Прадо, Мадрид

общим и для нас, и для людей, их создавших и заказавших много столетий назад. Более того, каждый из старых методов имплицитно содержит в себе и объяснение причин этой вневременной универсальности памятников искусства: для формального метода и знаточества такой причиной «является» разумная, упорядоченная, обладающая своими законами визуальная структура произведения, для историко-культурного метода — «космос» культуры, проявляющий себя в произведении, для иконологии — стихия смыслов, которые кристаллизуются в произведении, для художественно-критического эссеизма — способность пробуждать в зрителе чувства и т. д.

Сочинения Р. Болдуина и его коллег демонстрируют, что без ответа на вопрос, почему памятники важны именно для того, кто их исследует и интерпретирует, искусство утрачивает само себя — превращается в предмет материальной культуры своего времени («прах и хаос истории»), а изучающий его метод перестает быть методом искусствознания и перерождается в то, что получило название *visual literacy* и *cultural studies*. С точки зрения современного состояния социальной истории искусства позиция Хаузера («изучать прошлое ради того, чтобы понять настоящее», т. е. себя) представляется уже не такой ущербной, как это виделось Гомбриху, который, вероятно, и представить не мог подобной степени отчуждения исследователя от изучаемого памятника.

За семьдесят лет социальная история прошла долгий путь от самых общих попыток представить взаимоотношения общества и искусства к исследованию мира художника и открытию заказчика, обогатив историю искусства Возрождения новыми вопросами и перспективами, внесла очень заметный вклад в формирование наших современных воззрений на искусство итальянского Возрождения и нашла свой предел на стыке с другими дисциплинами. Вероятно, новая социальная история искусства слишком экстремальна для того, чтобы стать мейнстримом научных исследований, однако она, как все крайности, демонстрирует границы самого метода и границы искусствознания как такового. Благодаря ей особенно ясно видно, что искусствознание возможно до тех пор, пока «искусство» существует именно в качестве «искусства» для тех, кто его изучает, а сам термин «искусство», который на протяжении столетий много раз менял свое смысловое содержание, вероятно, в очередной раз нуждается в том, чтобы быть переосмысленным с учетом как традиционных ценностей, так и новых методов и их установок.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ванеян С. С. Гомбрих, или Наука и иллюзия. М.: Издательский дом ВШЭ, 2015.
2. Головин В. П. Мир художника итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
3. Anderson J. Rewriting the History of Art Patronage // *Renaissance Studies*. 1996. Vol. 10. № 2. Pp. 129–138.
4. Antal F. Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries. London: Kegan Paul, 1947. 160 p.
5. Antal F. Remarks on the Method of Art History // *The Burlington magazine*. 1949. № 91. P. I. Pp. 50–52; P. II. Pp. 73–75.
6. The Altarpiece in Renaissance Italy by Jacob Burckhardt / Ed. and transl. by Peter Humfrey. London: Phaidon, 1988.
7. The altarpiece in the Renaissance / Eds. P. Humfrey, M. Kemp. Cambridge, 1990.
8. Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the social history pictorial styles. Oxford: Clarendon Press, 1972.
9. Belting H. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin: Mann, 1981.
10. Bergdolt K. Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert: Venedig und Augsburg im Vergleich. Berlin: Akad.-Verlag, 1997.
11. Berryman J. Gombrich's Critique of Hauser's Social History of Art // *History of European Ideas*. 2017. Vol. 43. Issue 5. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/01916599.2017.1373372>.
12. Baldwin R. From Formal Analysis to Cultural Studies. On Major Methods of Art History. Comments on Art Historical Methodology and the History of Art History // *Social History of Art*. URL: <https://www.socialhistoryofart.com/essaysbyperiod.htm>.
13. Baldwin R. Titian, Bacchanal of the Andrians, 1523–1525, for the studiolo of Alfonso d'Este, Duke of Ferrara, now in the Prado Museum, Madrid // *Social History of Art*. URL: <https://www.socialhistoryofart.com/essaysbyperiod.htm>.
14. Burke P. Culture and Society in Renaissance Italy: 1420–1540. London: Batsford, 1972.
15. Burke P. Traditions and Innovations in Renaissance Italy: a Sociological Approach. London, 1974.

16. Campbell S. J., Cole M. W. A New History of Italian Renaissance Art. London, 2012.
17. Cardile P. J. Fra Angelico and His Workshop at San Domenico. The Development of His Style and the Formation of His Workshop. Ph.D., Yale University. New Heaven, 1976.
18. Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien. Paris: Presses Universitaires de France, 1959 (рус. пер.: Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб.: Университетская книга, 2001).
19. Cole B. The Renaissance Artist at Work. From Pisani to Titian. New York, 1983.
20. The Dictionary of Art/Ed. J. Turner. New York: Grove Dictionaries, 1996. Vol. 1–34 (ныне существует как онлайн-энциклопедия. URL: www.oxfordartonline.com).
21. Edgerton S. Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance. Ithaca, 1985.
22. Even Y. Artistic Collaboration in Florentine Workshops: Quattrocento. New York, 1984.
23. Freedberg S. J. Painting in Italy, 1500–1600 (The Pelican history of art; 35). Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
24. Gardner J. Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
25. Gelfert A. Problem of Style, and Arnold Hauser's Contribution to the History and Sociology of Knowledge // *Studies in East European Thought*. Vol. 64. No. ½. Origins of Social Theories of Knowledge (May 2012). Pp. 121–142.
26. Gombrich E. Review on A. Hauser, Social History of Art and Literature. New York: Alfred A. Knopf, 1951 // *The Art Bulletin*. 1953. № 35. Pp. 79–84.
27. Gundersheimer W. L. Patronage in Renaissance Italy: an Exploratory Approach // *Patronage in Renaissance* / Eds. G. F. Lytle, S. Orgel. Princeton, 1981.
28. Hartt F. A. History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture. London, 1980.
29. Hauser A. The Social History of Art. London: Routledge & K. Paul, 1951.

30. *Heydenreich L. H.* Architecture in Italy 1400–1500 (The Pelican history of art; 38). Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
31. *Hollingsworth M.* Patronage in Renaissance Italy: from 1400 to the Early Sixteenth Century. London: Murray, 1994.
32. *Howard D.* Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice. New Haven: Yale University Press, 1975.
33. *Howard D.* Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the Context of Cambrai Wars // *Art History*. 1985. Vol. 8. № 3. Pp. 271–289.
34. *Hood W.* The State of Research in Italian Renaissance Art // *Art Bulletin*, 1987. LXIX. Pp. 174–86.
35. Italian Altarpieces, 1250–1550: Function and Design/Eds. E. Borsook, F. S. Gioffredi. Oxford: Oxford University Press, 1994.
36. *Kempers B.* Kunst, macht en mecenaat. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1987.
37. *Levey M.* Early Renaissance. Harmondsworth: Penguin Books, 1967; Idem. High Renaissance. Harmondsworth-Baltimore: Penguin Books, 1975.
38. *Lydecker K.* The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence. PhD Thesis at John Hopkins University, 1987.
39. *Lightbown R. W.* Donatello and Michelozzo: an Artistic Partnership and Its Patrons in Early Renaissance. V. 1–2. London, 1980.
40. *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento.* Ed. M. Gregori. Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 1992.
41. *Meiss M.* Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton: Princeton University Press, 1951.
42. *Musacchio J. M.* The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy. New Haven: Yale University Press, 1999.
43. *Orwicz M. R.* Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser // *The Oxford Art Journal*. 1985. Vol. 8. No. 2. Pp. 52–62.
44. *Paoletti J., Radke G.* Art in Renaissance Italy. London: Laurence King, 1997.
45. Patronage, Art and Society in Renaissance Italy/Eds. F. W. Kent, P. Simons. Oxford: Clarendon Press, 1987.
46. *Randolph A. W.* Engaging symbols: gender, politics, and public art in fifteenth-century Florence. New Haven; London: Yale University Press, 2002.
47. *Rubin P. L.* Images and Identity in Fifteenth-Century Florence. New Haven: Yale University Press, 2007.

48. *Saslow J.* Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
49. *Seymour Ch.* Sculpture in Italy: 1400–1500 (The Pelican history of art; 26). Harmondsworth: Penguin Books, 1966.
50. *Simon J.-P.* Mediation and Social History of Art // *Réseaux, Communication – Technologie – Société*. 1995. 3–2. Pp. 211–232. URL: https://www.persee.fr/doc/reso_0969-9864_1995_num_3_2_3297
51. *Thomas A. J.* Workshop Procedures of 15th Century Florentine Artists. Ph. D. Dissertation. University of London, 1976.
52. *Trexler R.* Public Life in Renaissance Florence. New York: Academic Press, 1980.
53. *Wackernagel M.* Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig: Seemann, 1938.
54. *Welch E.* Art in Renaissance Italy, 1350–1500. Oxford: Oxford University Press, 1995.
55. *White J.* Art and Architecture in Italy, 1250 to 1400 (The Pelican history of art; 28). Harmondsworth: Penguin Books, 1966.