

КНИГИ





Майкл Баксандалл
**Живопись и опыт в Италии
 XV века: введение в социальную
 историю живописного стиля /**
 Пер. Н. Мазур, А. Форсилова,
 ред. Н. Мазур

М.: V-A-C Press, 2018

Екатерина Михайлова-Смоляникова

Книга Майкла Баксандалла, в основу которой легли его лекции, прочитанные на факультете истории Лондонского университета, давно включается вузами в списки обязательного чтения и переведена на многие языки, в том числе на китайский, что в немалой степени и обеспечило ей статус самого знаменитого произведения автора.

«Живопись и опыт» можно отнести к числу ранних работ Баксандалла. Два его первых сочинения остались почти незамеченными¹. В 1971 году из-под пера начинающего исследователя вышла монография «Джотто и ораторы»² — результат неоконченной работы над диссертацией в Институте Варбурга. Лето того же года ученый потратил на написание своего *primer*, «введения», или «начального пособия по социальной истории живописного стиля» для бакалавров-историков. Предполагаемая аудитория книги — скорее те, «кому любопытна история Ренессанса вообще», чем те, «кто интересуется только живописью Ренессанса и кому она [книга] вполне может показаться то бездушной, то вздорной» (с. 5). Впервые книга попала в руки читателей в 1972 году, два года спустя было осуществлено переиздание с исправлением немногих замеченных рецензентами фактических

ошибок. Самым большим изменением стало дублирование на языке оригинала тех латинских и итальянских фрагментов, которые ранее цитировались только на английском. В первой редакции выдержки из первоисточников отсутствовали не по недосмотру: Баксандалл намеренно воздержался от сухого академического изложения и приложил все силы к тому, чтобы текст, приближенный по форме к эссе, не захлестнуло валом справочной информации. С этой же целью ссылки в обеих версиях были сведены к минимуму и вынесены на последние страницы. В русском переводе текст соответствует второму изданию, однако относительно цитат переводчики солидаризировались с той точкой зрения, которую Баксандалл отстаивал в ранней версии своей работы, и приняли решение их не включать.

Цель сочинения, как ее сформулировал сам автор — доказать, что «социальные факты <...> обуславливают развитие зрительных навыков и привычек», которые «становятся узнаваемыми элементами стиля художника» (с. 5). Три главы монографии демонстрируют три примера объединения социального и художественного опыта итальянцев XV века. В первой части Баксандалл показывает, что контракты, письма и отчеты, связывавшие тех, кто картины оплачивал, и тех, кто их создавал, могут быть использованы для описания той системы нематериальных ценностей, которая стояла за конкретными требованиями к качеству работы и условиями ее выполнения. На примере Филиппо и Филиппино Липпи, Гирландайо, Фра Анджелико, Мантеньи и Боттичелли ученый прослеживает, как сосредоточенность ценителей на дороговизне материала, очевидной любому наблюдателю, сменялась интересом к мастерству художника, которое должно было проявиться в заказанной работе.

Вторая глава и по объему, и по значению затмевает остальные части текста и является своего рода замковым камнем исследования. Ее центральный элемент — концепция *period eye*, взгляда эпохи, то есть той совокупности визуальных «привычек», которые представитель того или иного общества вырабатывает, участвуя в характерных именно для этого общества практиках. Согласно

- 1 Baxandall M. Piero della Francesca, 1410/20–1492. Paulton: Puenell Press, 1966; Baxandall M. German Wood Statuets, 1500–1800. London: Her Majesty's Stationery Office, 1967.
- 2 Baxandall M. Giotto and the Orators: Humanist Observer of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. Oxford: Clarendon Press, 1971.

гипотезе Баксандалла, именно культура и общество в значительной степени определяют, как именно человек упорядочивает свой визуальный опыт. Взгляд эпохи является тем когнитивным феноменом, который связывает стиль произведения с навыками интерпретации зрительного образа, привычными и для аудитории художника, и для него самого, а через эти навыки — с теми социальными явлениями, которые послужили их формированию. Это положение иллюстрируется примерами, выявляющими связь между живописью и «тотальными» видами визуальной деятельности, которые были в равной степени и одинаково хорошо, по мнению автора, знакомы большинству представителей итальянского общества: участием в проповедях, для которых был разработан общедоступный кодифицированный словарь жестов, наблюдением за театральными представлениями и танцами, а также постоянным совершением математических операций, основанных на принципе пропорции и необходимых для любой торговой деятельности.

Завершающая часть исследования показывает, что за реалии и принципы категоризации стояли за расплывчатыми характеристиками, которые гуманист Кристофоро Ландино использовал для описания художественного стиля четырех флорентийских художников — Мазаччо, Филиппо Липпи, Андреа дель Кастаньо и Фра Анджелико. С привлечением дополнительных источников Баксандалл описывает, что на самом деле могли значить столь неопределенные в отношении художественного мастерства категории, как «чистый», «прелестный», «украшенный», «проворный», «беспечный» и т. д.

Хотя основными адресатами сочинения Баксандалла были будущие историки, которым автор и рассчитывал «продемонстрировать, что стиль живописных произведений является вполне подходящим материалом для социальной истории» (с. 5), именно историки появление «Живописи и опыта» оставили почти без внимания. Отсутствие реакции было характерно для периода, когда редкие представители иных дисциплин искали помощи у истории искусства, в то время как искусствоведы с энтузиазмом обращали свой взор за пределы привычного поля. Коллеги первыми и высказали свое мнение о новой работе Баксандалла. Его порицали за недостаточную нюансировку сложной социальной структуры Флоренции XV века, за уподобление живописного заказа элементарному индпошиву, за обосновательность утверждаемой связи между художественным

выражением и внешними по отношению к нему факторами, за недостаточную строгость аргументов. Как выразился один из рецензентов, оспаривавших центральную концепцию сочинения, «некоторые предположения о когнитивном стиле <...>, чтобы быть убедительными, требуют клинических исследований перед использованием»³. Баксандалл в дальнейшем и сам выражал недовольство легковесностью своей интерпретации взаимного влияния художников и заказчиков, опосредованного конвенциями и институциями, в первой главе сочинения. Десятилетия спустя тон отзывов стал иным: «одну из самых знаменитых и самых неправильно понятых книг последних 40 лет»⁴ стали называть не только ярким примером социальной истории искусства, но даже «важнейшим вкладом в социальную психологию искусства, сосредоточенную на его восприятии, или примером антропологии искусства, изучающей связь между живописью и социальными практиками»⁵.

Оставляя в стороне звучавшие замечания, я бы хотела обратить внимание на параграф, обычно остающийся в тени более впечатляющих наблюдений ученого, тот, который обосновывает особенности взгляда эпохи привычкой к танцам (с. 105–109). Наиболее въедливые рецензенты уже замечали поверхностный характер хореографических экскурсов Баксандалла. Автор одного из самых скептических отзывов, Ульрих Миддельдорф, усомнился в том, что танцевальные трактаты действительно могут дополнить наши знания о картинах, но оставил это замечание без развития⁶. Другой читатель резонно заметил: «В своих комментариях к “Палладе и кентавру” <...> Баксандалл пишет, что “картину можно воспринимать в духе *ballo in due*, парного танца”. Это все, что он говорит об этой работе <...> и это не особенно помогает, поскольку не совсем понятно, почему того же нельзя сказать о любой картине, изображающей двух персонажей»⁷. И все же авторитет исследователя, укреплявшийся с каждой следующей работой, и объяснимый недостаток специальных знаний у его аудитории стали причиной преимущественно пассивного согласия критики с тем,

3 Goldman B. Review // Criticism. 1974. Vol. 16. No. 1. P. 90.

4 Hills P. Michael Baxandall's "Painting and Experience in Fifteenth Century Italy", 1972 // The Burlington Magazine. 2011. Vol. 153. No. 1299. P. 404.

5 Burke P. Review // The Sixteenth Century Journal. 2009. Vol. 40. No. 1. P. 53.

6 Middeldorf U. Review // The Art Bulletin. 1975. Vol. 57. №2. P. 284.

7 Hermerén G. Review // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1973. Vol. 32. No. 1. P. 131.



1. Аполлоньо ди Джованни и Марко дель Буоно. *Великодушие Сципиона* Около 1463–1465. Фрагмент Дерево, темпера. 43,5 × 133 Музей Виктории и Альберта, Лондон © Victoria and Albert Museum, London

что танец наравне с другими повседневными практиками определял восприятие живописи. Однако все аргументы Баксандалла в пользу этого утверждения вызывают сомнения, а сам фрагмент демонстрирует, что инерция обобщающих умозаключений особенно опасна для исследователя, ступающего на незнакомую почву.

По мнению ученого, итальянский танец XV века влиял на формирование *period eye*, поскольку в Италии «танцоры воспринимались как группы фигур, соответствующие определенным схемам; в отличие от французов, итальянцы не использовали нотацию танца, а описывали движения фигур полностью — так, как их увидел бы зритель» (с. 105). В немногих сохранившихся манускриптах, подготовленных

как сочинения, адресованные патронам и возможным покровителям, итальянские танцмейстеры действительно описывали танец словами. Это объяснимо: их задачей было не только и не столько зафиксировать конкретные композиции, сколько максимально убедительно обосновать высокий статус танца (а следовательно — и свой собственный). Этому, в частности, и была призвана помочь форма подачи материала, сближающая едва зародившееся и бывшее постоянным объектом критики *arte del danzare* с другими, более авторитетными дисциплинами. Французские источники, с которыми Баксандалл сравнивает итальянские тексты, не были претенциозными сочинениями по теории и практике танца, их, скорее, стоило бы назвать прикладными хореографическими сборниками, для которых нотированная запись действительно подходила лучше. Наконец, если мы обратимся к тем фрагментарным записям танцев, которые итальянцы составляли для памяти и для собственного употребления, мы обнаружим в них тот же «французский» принцип изложения, который сводил описание танца к чередованию шагов⁸. Эти и другие особенности первоисточника, а не особенности восприятия хореографии определяли замеченные Баксандаллом расхождения.

Другим аргументом автора стало сходство терминологии: «...это было хорошо разработанное искусство <...> обладавшее собственной теоретической терминологией: как и искусство риторики, танец включал пять разделов — *aere, maniera, misura, misura di terremo, memoria*» (с. 105). Однако данный пример иллюстрирует отнюдь не «сходство» — первые теоретики хореографии буквально апроприировали риторические категории (как, впрочем, и живописцы)⁹. Эта практика свидетельствует не о «хорошей разработке», а о слабости «собственной теоретической терминологии», которая лишь в 1440-х годах была впервые сформулирована в письменном виде. Цитируя Анджело Галли и предполагая, что уже в 1442 году поэт использовал термины *aere, maniera* и *misura* в их хореографическом значении (с. 105), Баксандалл неосторожно ступил на скользкий путь подмены причины следствием.

8 См., например: Il Codice Marciano It. II. 34 (=4906) // Pontremoli A., *La Rocca P. La danza a Venezia nel Rinascimento*. Vicenza: Neri Pozza, 1993. Pp. 105–108.

9 Подробнее см.: Nevill J. *Eloquent Movement — Eloquent Prose // The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. Pp. 75–103.

Дальше по нему он не зашел, но проверки не выдерживает и основная предпосылка включения танца в число «знаний», которые формировали зрительское восприятие. Как аксиому исследователь предложил утверждение, что между компоновкой фигур в живописи и танцами существовало генетическое родство, и художники, «вынужденные изобретать что-то свежее в духе XV века» (с. 107), заимствовали композиционные инвенции у танца, поскольку «тип чувствительности, выражаемый танцем, предполагает, что у публики есть навык интерпретации определенным образом выстроенных групп; этот коллективный опыт политеатральных затей позволял Боттичелли и другим художникам рассчитывать, что их публика готова интерпретировать созданные ими группы» (с. 109). (Ил. 1.) Иными словами, натренированные танцами понимать, какие отношения могут связывать группу из двух кавалеров, стоящую слева, с тремя дамами справа, зрители могли бы верно прочесть картину на незнакомый им мифологический сюжет, соотнеся композицию с мотивами ревности и любви, составлявшими, собственно, единственную читаемую фабулу всех сюжетных хореографий.

Эта гипотеза имеет несколько слабых мест. Во-первых, генетическое родство между компоновкой фигур в живописи и танцами, если мы вообще допускаем его существование, могло возникнуть, скорее, вследствие оглядки новой дисциплины на традиционную, а не наоборот. Во-вторых, хореографы XV века были не так уж изобретательны, танцы представляли собой чередование простых фигур и тип чувствительности, выражаемый этими произведениями, вряд ли требовал от зрителей специальных навыков интерпретации выстроенных групп. К тому же основным элементом хореографической эстетики кватроченто была гармония музыки и движений тела, которая не нуждалась в специальной мотивировке и полностью принадлежала категории времени, не переносимой на холст. Большинство описанных танцев почти бессюжетны и выглядят маловероятными донорами особого способа понимания пространственной организации. И наконец, главное: нет никаких оснований полагать, что специальное хореографическое знание и чутье, которое необходимо для восприятия танцев на том уровне, который подразумевал Баксандалл, выходило за границы сообщества профессионалов и было действительно распространено среди аудитории, к которой адресовались художники¹⁰. В качестве доказательства своей точки

зрения Баксандалл привел описание танца «Венера», сочиненного Лоренцо ди Пьеро ди Козимо де Медичи (с. 109). Если бы этот текст принадлежал самому Лоренцо, он стал бы весомым аргументом, однако данная цитата приведена по одной из копий танцевального трактата Гульельмо Эбрео, профессионального хореографа из Перзаро, состоявшего с Медичи в переписке в надежде получить работу во Флоренции. Степень участия флорентийского аристократа в сочинении «Венеры» (и еще одного танца, «Лауро») неизвестна, а указание авторства могло быть доступным хореографу вариантом своеобразного оммажа.

Критика оснований в этом коротком пассаже могла бы спровоцировать у недоверчивого читателя сомнения и в других гипотезах сочинения, что возвращает нас к основному упреку в адрес «Живописи и опыта»: чрезмерные обобщения и слишком широкий угол зрения, угрожающие легитимности выводов. Действительно, более детальные и основанные на большем количестве материала исследования в том или ином вопросе могут пошатнуть аргументацию Баксандалла. Однако суть этой небольшой, вводной работы, которая и не могла обойтись без обобщений, не в «опыте» как таковом, а в методе, который опыт лишь иллюстрирует. Даже в области танца Баксандалл в нескольких, пусть и не выдержавших проверки временем, замечаниях наметил возможную траекторию будущих исследований, примером которых позже стала монография «Красноречивое тело. Танец и культура гуманизма в Италии XV века»¹¹ музыковеда и историка танца Дженнифер Невилл, обратившейся к танцевальным первоисточникам с противоположной точки зрения и описавшей танец как феномен, аккумулирующий культурный опыт вовлеченных в хореографическую практику итальянцев кватроченто.

В этом и состоит главное достоинство книги: предложенный в ней метод выдержал проверку временем и обогатил исследовательский репертуар наук об искусстве и культуре, став вкладом в формирование таких направлений, как новая культурная история, история рецепции, визуальные исследования (список можно продолжить).

10 Подробнее об этом см.: *Sparti B. Dancing in Fifteenth-Century Italian Society // Ebreo G. De pratica seu arte tripudii. On the Practice or Art of Dancing/Ed., translated and introduced by Barbara Sparti. Oxford: Clarendon press, 1993. Pp. 47–61.*

11 *Nevill J. The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy. Bloomington: Indiana University Press, 2004.*

Завершает публикацию статья переводчика и редактора издания Наталии Мазур «Метод и опыт Майкла Баксандалла» (с. 217–257). Формальную часть этого аппендикса, как и положено, составляют история создания текста, хронология изменений в восприятии книги и характеристика ее влияния на развитие ключевых дисциплин современного куррикулума прогрессивного искусствоведа. Помимо этого, проясняется генеалогия метода автора и связь этого метода с другими подходами, определявшими парадигмальный пейзаж гуманитарных исследований во второй половине XX века. Многие из упомянутых Наталией Мазур имен по сей день известны только узким специалистам, а их основные труды остаются непереведенными. Это существенно затрудняет — по крайней мере, на уровне студента, которому Баксандалл предназначал свой *primer* — самостоятельную реконструкцию сложной сети взаимных влияний и заимствований, питавшей пространство европейской и американской мысли в те далекие десятилетия, которые уже и сами относятся к области истории. Тем более ценен предложенный читателю вариант контекстуализации. Дополняет статью характеристика предшествовавшей «Методу» монографии «Джотто и ораторы» (1971) и более поздних работ Баксандалла, в которых ученый продолжал испытывать свой подход к произведениям искусства как к историческим документам: «Создатели скульптур из липового дерева в ренессансной Германии» (1980)¹², «Узоры интенции. Об историческом толковании картин» (1985)¹³, «Тьеполо и изобразительное мышление» (1994; в соавторстве со Светланой Альперс)¹⁴, «Тени и Просвещение» (1995)¹⁵ и, наконец, его последней прижизненной публикации, «Слова для картин: семь статей об искусстве и критике Ренессанса» (2003)¹⁶. Пять из шести названных сочинений все еще ждут своего переложения на русский, а недостатки выпущенного в 2003 году перевода «Узора интенций»¹⁷ вынуждают надеяться на повторное, исправленное переиздание. Эти обстоятельства придают дополнительный вес методичному обзору наследия автора.

- 12 Baxandall M. *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press, 1980.
 13 Baxandall M. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, London: Yale University Press, 1985.
 14 Alpers S., Baxandall M. *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press, 1994.
 15 Baxandall M. *Shadows and Enlightenment*. New Haven: Yale University Press, 1995.

На первый взгляд публикация «Живописи и опыта» может показаться слегка запоздалой. Однако сравнимый период запаздывания отмечал и появление многих других переводов, относящихся к «неканоничной» (для своего времени) науке об искусстве. Сборник статей Эрвина Панофского *Meaning in the Visual Arts* (1955) стал одним из первых — небыстрых — вестников с иных методологических берегов лишь под занавес XX века¹⁸. Его же книга *Iconography and Iconology* (1939) стала доступна русскоязычному читателю с опозданием в 70 лет¹⁹. Лишь годом раньше появился перевод ключевых статей его знаменитого предшественника Аби Варбурга²⁰. Книгу *Symbolic Images* наставника Баксандалла в Институте Варбурга, Эрнста Гомбриха, в этом отношении можно причислить к группе рекордсменов: сборник, подготовленный в первой редакции в 1971 году, уже в 2017 году был представлен аудитории в русском переводе²¹. Публикация многих не менее значимых текстов остается делом будущего.

Стратегическая пауза, которую выдерживает отечественное книгоиздание, имеет ряд очевидных причин, от обсуждения которых я уклонюсь. Вместо этого отмечу положительное следствие: когда работа, наконец, получает своего переводчика, читатель в свою очередь получает возможность одновременно оценить собственные качества текста, познакомиться с историей его рецепции и оценить влияние сочинения в исторической перспективе, что абсолютно необходимо для понимания процессов, определяющих непрерывную череду «поворотов» на пути гуманитарной науки к знанию. Коллектив, работавший над подготовкой издания «Метода и опыта» Майкла Баксандалла, за эту возможность можно только благодарить.

- 16 Baxandall M. *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven: Yale University Press, 2003.
 17 Баксендолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. М.: ЮниПринт, 2003. Одна из глав этой работы была повторно переведена для антологии визуальных исследований «Мир образов. Образы мира»: Баксандалл М. Картины и идеи: «Дама за чаем» Шардена // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Мазур. СПб.–М.: Новое издательство, 2018. С. 335–353.
 18 Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999.
 19 Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-Классика, 2009.
 20 Варбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-классика, 2008.
 21 Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетея, 2017.