

М.Ю. Горюныгина

ИКОНОЛОГИЯ. НАЧАЛО
ПРОБЛЕМА СИМВОЛА
У АБИ ВАРБУРГА
И В ИКОНОЛОГИИ
ЕГО КРУГА



Марина Юрьевна Торопыгина
Иконология. Начало. Проблема символа
у Аби Варбурга и в иконологии его круга

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=10751934

Марина Торопыгина. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга: Прогресс-Традиция; Москва; 2015
ISBN 978-5-89826-438-3

Аннотация

В книге представлена история иконологии как метода интерпретации, сложившегося в современном искусствознании благодаря Аби Варбургу и его кругу. Актуальность исследования связана с тем, что наука об искусстве уделяет все больше внимания осмыслению собственной истории и методологии. То, что принято называть иконологической традицией, представляет собой достаточно сложное явление, на формирование которого повлияли и интерес к иконографии и позитивизм 19 в., а впоследствии – неокантианская философия, философская герменевтика, венский позитивизм, аналитическая и экзистенциальная психология. Иконологический дискурс включает таких ученых, как Ф. Заксль, Э. Панофский, Э. Винд, Э. Гомбрих, Э. Кассирер, Л. Бинсвангер, Я. Бялостоцкий. В нашем исследовании используются и цитируются источники, не переводившиеся ранее на русский язык.

Книга адресована широкому кругу читателей: как ученым специалистам, так и студентам, интересующимся историей искусства и историей науки, культурологией, психологией, философией.

Содержание

Введение	6
Темы и термины	13
Аби Варбург. Биография и биографы	14
Иконология	36
Символ	49
Аби Варбург и его символы «Dulebstund Tust Mir Nichts»	62
Подвижная деталь	63
Нимфа	67
Формула пафоса	72
Конец ознакомительного фрагмента.	73

Марина Торопыгина

Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга



Аби Варбург. 1925 г.

© Торопыгина М. Ю., 2014

© Прогресс-Традиция, 2015

* * *

Приятная обязанность автора – начать с благодарности тем, чьи тексты, лекции, советы и вопросы направляли его мысль. Первый из них – наш научный руководитель, доктор искусствоведения профессор Степан Сергеевич Ванеян (прот. Стефан Ванеян). Его интерес к теории искусства и методологии искусствознания определил выбор предмета, а значение его рекомендаций и бесед, как о проблемах нашего исследования, так и на отвлеченные – казалось бы – темы трудно переоценить. Здесь же будет уместно поблагодарить всю его замечательную семью, друзей и знакомых, с которыми так чудесно встречаться за круглым столом.

Мы благодарны нашим первым читателям и оппонентам: М. А. Шестаковой – за семинары по философии и практические рекомендации; К. Л. Лукичевой – за внимательный и

заинтересованный анализ нашей диссертации, А. В. Рыкову – за доброжелательную рецензию и *Hilfsbereitschaft*; А. Л. Доброхотову – за то, что наша переписка, начавшаяся благодаря этой работе, продолжается.

Автор благодарит своих учителей, прекрасных профессионалов, которые работают на кафедре всеобщей истории искусства и на кафедре отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова: Н. М. Никулину, О. С. Попову, М. А. Реформатскую, А. П. Салиенко, Е. А. Сердюк, В. В. Зверева, Е. А. Ефимову, А. В. Захарову, В. С. Турчина, А. А. Карева, Э. С. Смирнову, а также сотрудников кафедры и в особенности Е. А. Кухаренко. Вспомним и ушедших: В. Н. Гращенкова, В. Д. Дажину, Ф. В. Заничева, Г. И. Соколова, и, конечно, В. П. Головина, чье доверие всегда действовало ободряюще.

Благодарим Д. А. Пыркину за положительный отзыв и конструктивную критику, а А. Л. Расторгуева – за возможность плодотворной дискуссии. Заведующего кафедрой И. И. Тучкова – за то, что строго спрашивал: когда же? М. М. Алленова – за благосклонное отношение к нашему тексту и незабываемо прекрасные лекции.

Студентам ВГИКа и РГГУ, а также слушателям спецкурса в МГУ автор благодарен за эвристические вопросы и замечания. К. Э. Разлогову – за кинематографический дискурс и мудрые советы, а его дочери Елене Разлоговой, которая преподает в университете Конкордия в Монреале, – за помощь в поисках литературы. Мусе Елисеевой – за музыкальные вечера, Тане Малышевой – за творческую дружбу, Татьяне Беляковой – за гостеприимство, которое позволяло работать в Берлине. Александре Новоженовой – за чувство стиля. Екатерине Ескиной и Полу Тейлору – за быстрое реагирование. Томасу Гильбхарду – за подсказки, благодаря одной из которых в книге появилась новая глава. Мартину Варнке – за то, что в библиотеке Варбурга в Гамбурге усадил меня в кресло за рабочим столом Э. Панофского.

Спасибо издательству «Прогресс-Традиция», Б. В. Орешину и Е. Д. Горжевой, поддержавшим этот проект.

И с признательностью отметим, что эта книга не состоялась бы без своего редактора – М. А. Лопуховой.

Введение

В заглавии нашей работы – одно имя и два ключевых термина, которые определяют ее задачи. Редкая публикация в сфере науки об искусстве обходится без рассуждений о «символе», «символике» или хотя бы эпитета «символический». Символы, по определению Э. Кассирера, представляют собой чувственно воспринимаемые знаки и образы. Толкованием образов и символов в изобразительном искусстве занимается иконология. В 20 в. в немецкой, а затем и мировой науке об искусстве этот метод и сам термин «иконалогия» переживают свое второе рождение благодаря Аби Варбургу и сообществу ученых, сложившемуся вокруг его уникальной библиотеки. Днем рождения современной иконологии можно считать 19 октября 1912 г., когда Варбург на X международном конгрессе по истории искусства в Риме прочел свой доклад о фресках палаццо Скифаноия. Переставляя слова в заглавии, можно сказать, что в наше время имя Варбурга стало символом иконологии. Однако долгое время это имя было прежде всего связано с библиотекой – то есть с книгами, которые Варбург собрал, – но не теми, которые он написал сам. Благодаря этому замечательному собранию в начале 1920-х гг. в Гамбурге появляется семинар по истории искусства, издаются сборники «Докладов Библиотеки Варбурга», где публикуются ученые различных специальностей (это были не только искусствоведы, но и филологи, востоковеды, историки, философы). Активная деятельность «гамбургского круга»¹ была не столь продолжительна, как в случае с венской или берлинской школами, но его идеология оказала значительное воздействие на дальнейшее развитие науки, в том числе и благодаря вынужденной эмиграции в начале 30-х гг. Библиотека переехала в Лондон, ученые – в Великобританию и США; вместе с ними за моря и океаны отправляются темы, идеи и методы. Профессор Гамбургского университета Эрвин Панофский работает и публикуется в Америке, там же (и даже чуть раньше) начинает свою карьеру его первый дипломник и друг Варбурга Эдгар Винд. Ближайший соратник, многолетний исполнительный директор Библиотеки Фриц Заксл и ассистентка Варбурга Гертруд Бинг заново обустраивают библиотеку и основывают Институт в Лондоне. Библиотека стала «рождественским подарком из Германии» для британской нации, вынужденная эмиграция Панофского – «изгнанием в рай», и хотя в этих словах есть доля иронии, в послевоенное время немецкая наука об искусстве активно распространяется в англоязычном, а значит, и мировом пространстве.

Но что значит, собственно, «распространение идей»? Каким образом осуществляется то, что принято называть «влиянием»? Кто первым сказал «иконалогия»? Каков был опыт общения с символом для самого Варбурга и как понимали «символ», «символическое» и «иконалогию» те, кто считали себя его учениками или соратниками? Разумеется, вопросы эти отчасти риторические. Но попытка более подробно рассмотреть работы историков искусства (в пределах определенного круга) и сопоставить использование терминологии в рамках творческого метода каждого из них представляется нам достаточно интересным и, надеемся, продуктивным опытом.

Актуальность такого исследования связана с тем, что наука об искусстве в наше время все больше внимания уделяет осмыслению собственной истории и методологии. Из последних русскоязычных изданий можно вспомнить, например, книгу С. С. Ванеяна о Хансе

¹ Современные исследователи, в том числе и активно изучающие творчество Варбурга и его соратников, предпочитают говорить именно о «круге», а не «школе»: «Wenn auch die Bibliothek und Fotothek in Hamburg ein Kristallisationspunkt zur Erschließung von Text – und Bildquellen zum Studium des „Nachlebens der Antike“ war, entwickelte sich die KBW doch nicht zu einer „Schule“, sondern blieb eher ihrer Entstehung als „Kreis“ treu» – McEwan D. Fritz Saxl. Eine Biographie. Wien u.a., 2012. S.87.

Зедльмайре,² перевод его же «Искусства и истины»,³ сборник статей В. Н. Гращенкова,⁴ изданный его учениками, учебник по истории искусствознания В. П. Шестакова,⁵ а из зарубежных – обширные хрестоматии⁶ и исследования, посвященные отдельным школам,⁷ вплоть до словарей-тезаурусов по терминологии художественной критики.⁸ Собственно, знание истории и рефлексия о методе исследования в большой степени отражает уровень развития самой науки. Ведь когда Винкельман заявил об истории искусства как отдельной дисциплине, он не только определил предмет, но и обосновал необходимость специфического метода, путь исследования, которого этот предмет требовал. В 19–20 вв. принято выделять различные методы и школы в науке об искусстве: мы говорим о культурно-историческом, формально-стилистическом методах, венской и берлинской школе. Иконологический метод занимает особое место в силу своей популярности в искусствознании середины-второй половины 20 в. – причем не только в практическом смысле, но и с точки зрения его теоретического освоения.

В отечественном искусствознании иконологический метод стал объектом научного дискурса благодаря появлению критической статьи М. Я. Либмана⁹ в 1964 г. В дальнейшем к этой проблематике обращались М. Н. Соколов, В. Н. Гращенков и др. исследователи. В числе последних работ – статьи С. С. Ванеяна по иконографии и иконологии в Большой российской энциклопедии и Православной энциклопедии. Надеемся, что наша книга, не претендуя на широту энциклопедического взгляда и избегая полемической интонации авторов, более близких героям нашего исследования по поколению и по рангу, все же внесет свой скромный вклад в отечественную традицию изучения иконологического метода, в том числе и благодаря намеренно археологическому вниманию к текстам классиков иконологии.

Здесь мы обращаемся к самому началу развития иконологии в современном смысле слова (подробнее о значении слова «иконалогия» – в соответствующей главе), а также к проблемам формирования творческого метода ученого – на примере Аби Варбурга и других представителей иконологического направления. Полагаем, что обращение к опыту предыдущих поколений необходимо не только для того, чтобы расширить представление об истории науки, но и чтобы обрести дистанцию для взгляда на сегодняшнее положение дел.

Иконологический метод является предметом нашего исследования. Разумеется, мы отдаем себе отчет в том, что метод не может существовать в чистом виде: подобное положение дел означало бы лишь то, что метод (то есть буквально «путь» исследователя) превратился в набор правил и приемов, своего рода инструкцию по эксплуатации, которая требуется в обращении с самыми сложными техническими приборами, но вряд ли уместна при подходе к произведениям искусства. Идея иконологии как интерпретации содержания и смысла художественного образа владела умами нескольких поколений ученых, но, как мы увидим, их методы, анализ содержания и понимание возможностей «достоверности» и «исчерпанности» толкования окажутся различными.

² Ванеян С. С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004.

³ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / Пер. С. С. Ванеяна. М., 1999. Еще одним подтверждением актуальности методологических исследований можно считать тот факт, что книга Зедльмайра одновременно вышла и в переводе Ю. Н. Попова.

⁴ Гращенков В. Н. История и истории искусства. М., 2005.

⁵ Шестаков В. П. История истории искусства. От Плиния до наших дней, М., 2008.

⁶ Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas. / Ed. by Charles Harrison, Paul J. Wood. Oxford, 2002.

⁷ Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s. / Ed. by Christopher S. Wood. New York, 2003.

⁸ The Penguin Dictionary of Critical Theory by David Macey. UK, 2002.

⁹ Заметим, что «критика метода» в определенное время была единственной возможностью знакомства с ним для русскоязычного читателя.

Иконология занимается интерпретацией произведения искусства. Искусство, по определению Гегеля, «изображает истинное вообще, или идею, в форме чувственного существования, образа».¹⁰ Искусство как «мышление в образах» есть одна из символических форм – способов познания и понимания мира по Э. Кассиреру. Художник понимает и описывает и тем самым познает мир в образах. Продуктивный характер художественного образа связан с самой природой деятельности мастера – это творчество, творение. Создание образов есть создание смыслов, а вернее, их оформления. Из-ображение связано, как следует из семантических возможностей корня слова (причем как в русском, так и в немецком языках), не только с от-ображением, но и с во-ображением, пре-ображением, не только с про-, но и с праобразом. Но и процесс понимания, приобщения к смыслу тоже связан с образом – это образование (или *Bildung*, по-немецки) Через мир образов, так же как и через тексты, оказывается возможна связь между художником и зрителем даже в том случае, если они живут в разных столетиях. Коммуникативный, связующий потенциал художественного образа позволяет говорить о нем как о символе. Как отмечает С. С. Ванеян, «присущий художественной деятельности символизм заставляет рассматривать продукт этой деятельности, то есть произведение искусства, при самом деликатном подходе как "систему отсылок", как риторически-репрезентирующий дискурс, изобразительность которого выходит далеко за пределы визуального ряда».¹¹

Иконология, понимая как интерпретация, есть метод обращения с символами и смыслами. Такие качества символа, как несовпадение формы и содержания и неисчерпаемость толкования, осложняют (и одновременно делают более интересными) как задачи самого метода, так и дискуссию вокруг него.

В более узком смысле объектом нашего внимания стала научная традиция, связанная с Варбургом, его библиотекой и кругом идей, выработанных им самим, его учениками и последователями. То, что мы называем иконологической традицией, на самом деле представляет собой если не разнородное, но достаточно сложное явление, на формирование которого повлияли и иконографический метод, и позитивизм 19 в. в целом, а впоследствии неокантианская философия или, точнее, Эрнст Кассирер, а также философская герменевтика, венский позитивизм, аналитическая и экзистенциальная психология.

Помимо самого Варбурга мы обращаемся также к ряду авторов, в разной степени связанных с ним: это, в первую очередь, его ближайший помощник и ученик Фриц Заксль; затем Эрвин Панофский, один из наиболее блестящих преподавателей Гамбургского университета начала 1920-х гг., также входивший в круг библиотеки Варбурга: его принято считать одним из основателей иконологического метода; и, наконец, еще один представитель ближнего круга, Эдгар Винд, ученик и друг – время их плодотворного общения пришлось на последние годы жизни Варбурга. Эрнст Гомбрих не был знаком с Варбургом, но судьба связала его с библиотекой Варбурга в Лондоне, где он начал свою деятельность с изучения архива рукописных заметок, а спустя годы стал директором института и в этом качестве взял на себя почетную миссию написания интеллектуальной биографии Варбурга. По мнению В.Дж. Т. Митчелла, для иконологии и истории искусства Панофский и Гомбрих – фигуры, равные по значению Ф. де Соссюру и Н. Хомскому в структурной лингвистике. Ян Бялостоцкий – варбургианец уже в третьем поколении, ученик Э. Панофского, автор энциклопедических статей об иконологии; с одной стороны, он обобщает опыт предыдущих поколений на законных правах «внука», с другой стороны, как мы увидим в дальнейшем, в его работах некоторые идеи Варбурга переживают второе рождение.

¹⁰ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 4. М., 1973. С. 412. Цит. по: Новая философская энциклопедия / Ред. В. С. Степин и др. Т. 3 М., 2010. С. 129. (Образ художественный. Автор статьи – В. И. Толстых).

¹¹ Ванеян С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010. С. 14.

Таким образом, речь идет уже не о «круге Варбурга», а о нескольких кругах и поколениях. По образному выражению С. С. Ванеяна, от камня, брошенного Варбургом в тихие воды истории искусства 19 в., пошли волны, достигшие берегов разной степени удаленности, на которых их уже поджидали иные традиции философии, психологии и эстетики.

В последнее время количество работ, посвященных творчеству Аби Варбурга, стремительно растет. Такая популярность этого имени в научном мире в известной мере компенсирует долгие годы забвения и полужабвения, конец которым положила интеллектуальная биография ученого, написанная Э. Гомбрихом в 1971 г. Личность Варбурга, его образ мыслей, поступки, особенности его биографии и языка, его идеи, казалось бы, предвосхищавшие многие современные темы исследований, стали предметом обширной рефлексии. Традиционно научные интересы Варбурга связывают с его жизненными обстоятельствами: происхождение из еврейской банкирской семьи, выбор необычной профессии, создание библиотеки, болезнь и возвращение к научной деятельности, незавершенный проект «Мнемозина», – тем самым развивая жанр интеллектуальной биографии в различных аспектах.

Творчество Варбурга, оказавшееся и в хронологическом, и в идейно-теоретическом отношении на границе 19 и 20 вв., оказалось благодатным материалом для исследования развития таких понятий, как «память», «символическая форма» или «культура», – известно, что Варбург предлагал расширить рамки искусствознания до *Kulturwissenschaft* – науки о культуре. См. например, работы японского исследователя Йошико Майкумы¹² или Берндта Фильхауэра.¹³ Филипп-Ален Мишо рассуждает о связи между логикой научного мышления у Варбурга и появлением нового вида медиа – кинематографа.¹⁴ Варбург рассматривал возможность расширения рамок искусствознания до науки о культуре в том числе и за счет религиоведения (об этом он говорит, в частности, в своей работе о Лютере) – так что биографическая статья о нем есть и в сборнике «Классики религиоведения – от Фридриха Шлейермахера до Мирчи Элиаде».¹⁵ Более подробно мы рассматриваем тематический круг варбурганских исследований ниже.

В своей работе мы обращаемся к теме иконологии как метода в истории искусства. Во-первых, потому что здесь мы можем проследить влияние Варбурга как отца-основателя на последующие поколения ученых, а во-вторых, потому что иконологическая интерпретация связана с пониманием символического характера художественного образа, а одна из важнейших работ Варбурга – доклад о змеином ритуале – как раз и посвящена теме символа. Символу Варбург планировал уделить специальное исследование, книгу – «Символизм, понимаемый как первичное определение объема понятия», сохранившуюся лишь в рукописных набросках, которые были впервые систематизированы и опубликованы в 2009 г.¹⁶

Мы остановились именно на понятии «символа», а не «образа», «изображения» или «памятника» по нескольким причинам. Во-первых, потому что тема символа неразрывно связана с Варбургом. Практически в любой современной хрестоматии, посвященной символу и символическому в изобразительном искусстве, обязательно упоминается его имя и работы. Во-вторых, потому что понятия «символ» и «символический» крайне важны для дальнейшей иконологической традиции: от «перспективы как "символической формы"» Панофского до «символических образов» Гомбриха. И в-третьих, потому что в современной философии понятия «художественный образ» и символ могут пониматься как тождествен-

¹² Maikuma Y. Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burkhardt, Königstein, 1985.

¹³ Villhauer B. Aby Warburgs Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont. Berlin, 2002.

¹⁴ Michaud Ph.-A. Aby Warburg et l'image en mouvement. Paris, 1998.

¹⁵ См.: Böhme H. Aby M. Warburg (1866–1929) // Michaels A. (Hg.) Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. München, 1997. S. 133–157.

¹⁶ См.: Berndt E., Drügh H. J. (Hg.) Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft. Frankfurt/Main, 2009. S. 75–91.

ные – различие здесь именно в акценте на функции репрезентации или трансценденции. Как писал С. С. Аверинцев, «всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути – на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невысказанные один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя. Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо "вжиться"». ¹⁷ Именно такие качества образа-символа, как трансцендентность, указание на наличествующий, но не тождественный изображению смысл и будут наиболее важными для нашей работы. Определение понятия «символ» не является задачей историка искусства – хотя Варбург и делает это (опираясь на Ф. Т. Фишера), а Панофский, заимствуя терминологию Кассирера, говорит о перспективе в живописи как о «символической форме». Но художественный образ как предмет искусствоведческого анализа приобретает перспективу интерпретации именно благодаря своим качествам символа. Здесь нужно также обратить внимание на оговорку об «усилии», необходимом для «вживания» в символ, – к этому аспекту мы вернемся в заключительной части.

Немецкое и, шире, немецкоязычное искусствоведение было, несомненно, ярким явлением в науке в начале 20 в. Вследствие вынужденной эмиграции выдающихся ученых его влияние широко распространилось и в англоязычном пространстве, что также стало одним из наиболее актуальных предметов изучения в современных работах по истории науки, см. например, работу Карен Михельс о трансплантации немецкого искусствоведения. ¹⁸ Их возвращение в немецкоязычное пространство отмечено, например, переводом с английского на немецкий язык классической работы Э. Панофского «Ранняя нидерландская живопись» в 2001 г., изданием ранней работы Э. Винда «Предмет эстетики и искусствоведения. К вопросу о методологии истории искусства» ¹⁹ и др. Коснемся мы и вопроса миграции идей, но уже в контексте понимания и развития иконологического метода.

О том, какую важную роль в истории искусства играют сами историки искусства, свидетельствует большое количество энциклопедических справочников, биографической литературы, например: «Старые мастера современной истории искусства», ²⁰ «Историки искусства о себе», ²¹ «Классики истории искусства. От Винкельмана до Варбурга», ²² а также интервью: например, беседы Д. Эрибона с Э. Гомбрихом ²³ или монументальное издание переписки Э. Панофского. ²⁴

Нашей задачей в данном случае будет изучение развития творческого метода историка искусства на примере одного из самых интересных периодов развития науки об искусстве. При этом мы будем фокусировать внимание на проблематике художественного образа как

¹⁷ Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. 2-е изд., испр. Киев, 2001. С. 155–161.

¹⁸ Michels K. Transplantierte Kunstwissenschaft: deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil. Berlin, 1999.

¹⁹ Wind E. Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte [1922]. Hamburg, 2011.

²⁰ Dilly H. (Hg.) Altmeister moderner Kunstgeschichte.. Berlin, 1999.

²¹ Sitt M. (Hg.) Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen. Berlin, 1990.

²² Pfisterer U. (Hg.) Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg. München, 2007.

²³ Gombrich E. Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen: ein Gespräch mit Didier Eribon. Stuttgart, 1993.

²⁴ Panofsky E. Korrespondenz 1910–1968 / Wuttke D. (Hg.). Wiesbaden, 2001–2011.

символа и иконологии как метода интерпретации, сложившегося в немецком и мировом искусствознании благодаря Аби Варбургу и его кругу. Надеемся, что наше исследование будет способствовать расширению знаний об этом периоде в истории искусствознания; позволит сделать некоторые выводы относительно того, как формируется терминологический аппарат и методология науки об искусстве; даст возможность поразмышлять о путях сложения школ и традиций, о том, как строятся отношения ученого со своими коллегами, учениками, последователями и с самим художественным образом – не только предметом исследования, но и источником вдохновения.

Мы будем обращаться к жанру интеллектуальной биографии, используя как научные публикации разных авторов, так и критические работы, биографические материалы, переписку, предвзятое изложение и анализ теоретических взглядов каждого автора небольшой справкой энциклопедического характера. В нашем исследовании, в соответствии с его задачами, мы рассматриваем прежде всего те тексты, в которых тема символа и размышления по поводу задач иконологии представлены наиболее очевидным образом. Широкое употребление цитат связано прежде всего с тем, что многие из используемых нами текстов не переводились ранее на русский язык. С другой стороны, обширное цитирование как по-русски, так и на языке оригинала, может дать более полное представление об авторской интонации – и таким образом свидетельствовать о его интенции.

В известном смысле наш подход представляет собой «иконографическое и иконологическое» изучение текстов о художественных образах: основными мотивами здесь будут «символ» и «икология», и нашей задачей будет наблюдение за их миграцией, *mutatis mutandis*, в работах определенных авторов. Затем мы, следуя классической схеме Панофского, перейдем к внутреннему содержанию, сущностному смыслу, или «символическим» ценностям, которые открывает нам сравнительный анализ этих работ.

Собранный нами фактический и теоретический материал может быть использован для дальнейших исследований по истории и методологии искусствознания, а также для изучения тех периодов истории искусства, к которым обращались в своих работах наши авторы. Надеемся, что этот материал будет полезен и для тех, кто занимается художественной критикой, интерпретацией произведений искусства – ведь важен в данном случае акцент на методе, пути исследования. Мы изучаем язык науки прошлого не для того, чтобы на нем говорить, но для того, чтобы лучше понимать, как устроены современные научные и критические тексты об искусстве.

Структура книги достаточно проста: она состоит из трех частей, каждая из которых поделена на главы, причем подробное оглавление, по нашему замыслу, должно способствовать большей прозрачности работы. Прежде всего нам кажется целесообразным обратиться к некоторым вопросам терминологии и историографии, связанным с личностью и творческим наследием Аби Варбурга, а также с традицией понимания целей и задач иконологии и определения понятия «символ».

Вторая часть целиком посвящена Аби Варбургу и развитию понятия «символ» в текстах ученого. Понимание образа как символа, определение смысловой единицы, от которой отталкивается интерпретация, формируется и формулируется постепенно: от «подвижной детали» и «нимфы» к «формуле пафоса», а затем – к их собранию в коллекции образов человеческой памяти – атласе «Мнемозина». Наиболее полное, классическое для Варбурга понимание символа дается в работе о змеином ритуале. Символической станет для него и архитектурная форма – эллипс главного зала в новом здании Библиотеки. Понимая символическую природу образа, Варбург не только изучал их происхождение и роль в человеческой истории, но пытался создавать новые символы, используя потенциал педагогического воздействия образа. В понимании символа большую роль сыграл и личный опыт Варбурга: от путешествия к американским индейцам до пребывания на «волшебной горе», в клинике Л.

Бинсвангера. Плодотворной была и сложившаяся в этот период личная и творческая дружба Варбурга с Э. Кассирером. Всем этим аспектам «символической» темы в жизни и творчестве Варбурга посвящены отдельные главы второй части.

В третьей части мы рассматриваем понятие «символ» в иконологическом дискурсе, который начинается с Варбурга и его знаменитого доклада о фресках палаццо Скифаноия – а затем в этот дискурс включаются Фриц Заксель, Эдгар Винд, Эрвин Панофский, Эрнст Гомбрих и Ян Бялостоцкий.

Касаясь взаимоотношений учителя и учеников, школ и течений, принято говорить о развитии, критике или значительной трансформации учения основателей. Но проследить эти процессы достаточно сложно. На примере венской школы нам известно, что представление об «истории искусства как истории Духа» связано с именем Макса Дворжака, хотя название его книги было придумано уже учениками; а теория «Kunstwollen» Алоиза Ригля критиковалась (как, впрочем, и «история Духа») другими представителями школы. Ученики и последователи Варбурга, обращаясь к символу и иконологии, не обязательно будут полемизировать с ним, но даже и ссылаясь на авторитет Варбурга, они делают акцент на собственных аспектах понимания «символа» и «символического», и их представление о возможностях иконологии как метода интерпретации также будет отличаться от предложенного Варбургом. Поэтому третья часть книги поделена на главы, каждая из которых посвящена соответственно творчеству одного из вышеназванных ученых варбургианского круга.

Особенность научного знания заключается в том, что формулировка «вопрос не до конца изучен» принципиально лукава. Невозможно изучить что-то «до конца» – биологически человек не сводим к набору химических элементов хотя бы потому, что в его теле они располагаются не так, как в строгих строчках таблицы Менделеева, а образуют сложные взаимосвязи. Тем более трудно «до конца» исследовать движения его души и духа. Поэтому задача интерпретации, в том числе и нашей – не упрощение, а расширение картины, выяснение потенциала темы. Возможно, этот тезис звучит слишком поэтично, но есть и другая сторона вопроса – мы в любом случае постараемся соответствовать тем задачам научной работы, которые когда-то определил для себя Аби Варбург: «А по поводу этих так высоко ценимых мной общетеоретических идей, позднее, возможно, скажут или подумают: в этих ошибочных формализованных идеях положительным моментом было хотя бы то, что они подвигли его на раскопки неизвестных до сих пор фактов».²⁵

²⁵ Und von diesen von mir so hochgeschätzten allgemeinen Ideen wird man vielleicht später sagen oder denken: diese irrtümlichen Formalideen haben wenigstens das Gute gehabt, ihn zum Herausbuddeln der bisher unbekannten Einzeltatsachen aufzuregen... // Aby Warburg, запись в дневнике от 8 апреля 1907, цит. по: Gombrich E. Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg, 1992. S. 408.

Темы и термины



Овальный зал Культурологической библиотеки Варбурга в Гамбурге. 1926 г.

Аби Варбург. Биография и биографы

... ich bin wie geschaffen für eine schöne Erinnerung.
*Aby Warburg*²⁶

Абрахам Мориц Варбург родился 13 июня 1866 г.²⁷ в Гамбурге, в старинной и богатой банковской семье. Будучи старшим из пяти братьев, он должен был унаследовать семейный бизнес. Однако Аби Варбург предпочел другую профессию – и ему потребовалась немалое упорство, чтобы следовать избранному пути. Поскольку довольно рано выяснилось, что старший сын не готов заниматься банковским делом, семья предполагала, что он станет раввином, но Аби интересовала история искусства. Для ортодоксальной еврейской семьи было бы приемлемым и увлечение гуманитарными науками, в частности филологией, – но вряд ли решение заниматься историей искусства, христианскими и языческими образами, могло встретить понимание и поддержку. Да и для Гамбурга, города скорее коммерческого менталитета, где в то время еще не было своего университета, подобный род занятий был довольно необычным. И все же увлечение искусством античности (при том, что одним из наиболее сильных впечатлений гимназических лет Аби Варбурга был «Лаокоон» Лессинга) оказалось решающим. Закончив реальное отделение престижной гамбургской гимназии – Йоханнеума, Варбург остается в ней еще на год и занимается на отделении классических языков, дополнительно изучая греческий и читая классиков – от Гомера до Платона и Цицерона. В 1886 г., в возрасте двадцати лет, Варбург начинает изучение истории искусства и археологии в Боннском университете. Среди его учителей – Карл Юсти, теолог и автор знаменитых книг о Винкельмане, Микеланджело и Веласкесе; Райнхард Кекуле фон Штрадониц, ординариус классической археологии; Генри Тоде – Варбург посещает его лекции о Дюрере, Гольбейне, скульптуре Ренессанса и итальянской живописи. Особенный интерес Варбурга вызывают лекции историка Карла Лампрехта, предлагавшего рассматривать произведения искусства не только с эстетической точки зрения, но как документы, являющиеся носителями визуальной информации об «истории образования человечества» (*Bildungsgeschichte der Menschheit*), а также филолога Германа Узенера, изучавшего происхождение мифов. Благодаря Узенеру Варбург знакомится с трудами Тито Виньоли. Летом 1888 г. Варбург вместе с группой студентов посещает Флоренцию, где в это время находится профессор Лейпцигского университета Август Шмарзов, который занимается организацией института истории искусства. Там он выбирает тему своей будущей работы – искусство итальянского Ренессанса и собирается писать о Боттичелли. Однако Карл Юсти отклонил формулировку темы о Боттичелли как не слишком интересную, и Варбург уехал в Страсбург к Хуберту Яничеку, который был в хороших отношениях с Лампрехтом. В Страсбурге он слушает также курс лекций по теории вероятностей и даже делает доклад о логических принципах в азартных играх. Диссертацию свою он защищает тоже в Страсбурге в 1891 г.²⁸ и публикует ее в 1893 г. с посвящением Яничеку и археологу Адольфу Михаэлису; в этой работе Варбург на примере

²⁶ ...я просто создан для прекрасных воспоминаний. – Цитата из воспоминаний Ольги Хершель: «Es ist nicht nötig, sagte Professor Warburg einmal in einem Gespräch, daß Kinder bei Lebzeiten immer mit ihrem Vater einverstanden sind; die Hauptsache ist, daß sie eine schöne Erinnerung an ihn haben. Und ich bin wie geschaffen für eine schöne Erinnerung». – Herschel O. Erinnerungen an Professor Aby Warburg. См. *Hamburger Universitäts-Zeitung* 11 (1929) Nr. 7, 10. Dezember 1929. S. 154–156. <http://aby-warburg.blogspot.ru/2009/12/erinnerungen-professor-aby-warburg-von.html>

²⁷ Гертруд Бинг отметила интересное совпадение: примерно в это же время родились многие знаменитые историки искусства (Эмиль Маль в 1862, Генрих Вельфлин в 1864, Юлиус фон Шлоссер в 1866, Макс Фридлендер в 1867). См. *Bing G. A. M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 28, (1965). P. 299–313.

²⁸ Текст был представлен к защите 8 декабря 1891 г., а в марте 1892 Варбург получил известие, что она принята. См.: *Gombrich E. Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg, 1992. S.93.

«Весны» и «Рождения Венеры» Боттичелли, а также поэтических и теоретических текстов 15 в. анализирует механизм рецепции античных источников в эпоху раннего итальянского Возрождения. Затем Варбург едет в Берлин, где слушает лекции по психологии на медицинском факультете университета. Еще год он служит в армии, в артиллерийском полку; затем вновь возвращается в Тоскану. Линия Гамбург – Флоренция сохраняется на протяжении всей жизни Варбурга; прекрасно владея итальянским языком, он говорил о себе: «Еврей по крови, сердцем – житель Гамбурга, душой – флорентинец» (*Ebreo di sangue, Amburgese di cuore, d'anima Fiorentino*).

В 1895 г. Варбург совершает путешествие в Америку. Он едет туда на свадьбу младшего брата, а затем, в составе экспедиции Смитсоновского института, отправляется к индейцам пуэбло, где знакомится с их обычаями и старинными обрядами. По возвращении в Европу Варбург в 1897 г. женился на художнице Мэри Херц; они были знакомы уже десять лет, Мэри тоже происходила из богатой гамбургской семьи, но протестантской, и поэтому родственники с обеих сторон возражали против этого брака. После свадьбы молодожены едут во Флоренцию, и с 1897 по 1904 г. Варбург работает там в архивах. А затем возвращается в Гамбург. Как писала впоследствии помощница Варбурга Гертруд Бинг, вероятно, основываясь на его собственных воспоминаниях и рассказах, во Флоренции было так много произведений искусства, что он буквально «убежал» от их непосредственного созерцания в Гамбург, чтобы обратиться к книгам, к текстам. Среди работ, опубликованных Варбургом в этот период, – «Искусство портрета и флорентийское общество» (1902); «Дюрер и итальянская античность» (1905), «Работающие крестьяне на бургундских коврах» (1907), «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» (1907).

Варбург никогда не состоял на службе, отказывался от предложений возглавить кафедру, но переписывался с широким кругом коллег. Когда собирается Десятый Международный конгресс историков искусства в Риме в 1912 г., Варбург, будучи одним из его вдохновителей (и казначеем), предоставляет другому ученому право руководить немецкой делегацией; сам он выступит на этом конгрессе со знаменитым докладом о фресках палаццо Скифаноия. В Гамбурге Варбург пользуется уважением благодаря своей компетенции в вопросах искусства и образования, он ведет активную общественную жизнь: читает лекции в гамбургском Кунстхалле, при его содействии и участии в 1920 г. основан Гамбургский университет. Но главным занятием становится собрание, вернее, построение библиотеки.

История библиотеки начинается в 1879 г., когда Варбург в возрасте 13 лет уступил права первородства своему младшему брату Макс, взяв с него обещание покупать все книги, какие ему только потребуются. И поскольку сам он собирался посвятить себя изучению истории искусства, то обещание, данное в детские годы, имело далеко идущие последствия. Макс Варбург позднее вспоминал: «После недолгих размышлений я дал свое согласие. Я сказал себе, что всегда смогу оплатить покупку сочинений Шиллера и Гёте, Лессинга, и может быть, еще Клопштока, – учитывая, что бизнес будет в моих руках – и ни о чем не подозревая, дал ему, как я сейчас должен признать, слишком большой открытый кредит».²⁹ Семья держала слово, и деньги на приобретение книг выдавались даже в самые сложные финансовые времена (в 1900 г. было основано американское отделение банка, и деньги частично поступали оттуда – поддержка оказывалась и во времена инфляции, а впоследствии средства были выделены на переезд библиотеки в Лондон). Когда однажды Макс Варбург высказал свое беспокойство по поводу слишком высоких расходов, Аби ответил брату, что ему не следует жаловаться: банкиры обычно держат скаковых лошадей и рискуют быть обманутыми

²⁹ Warburg M. Rede, gehalten bei der Gedächtnis-Feier für Professor Warburg am 5. Dezember 1929 // *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen, 1979. S. 23–28.

жокеями или тренерами – у них же, напротив, есть библиотека – и он сам в качестве благородного наездника.³⁰

Собственно, собрание книг Аби Варбурга нельзя было назвать коллекцией или библиотекой в обычном смысле – это был методический научный аппарат, объем которого, начиная с 1903 г., увеличивался весьма активно: в 1909 г. библиотека насчитывала 9 000 томов, через два года – 15 000. Если учесть, что Варбург долгое время все делал сам: от изучения каталогов букинистов и продавцов до расстановки книг, – это была немалая работа. С 1908 г. появляется научный библиотекарь, а в 1913 г. принят на работу ассистент-исследователь, Фриц Заксль. С 1919 г. Заксль становится управляющим директором (*Kommissarischer Leiter*) библиотеки. В 1920 г., когда Варбург находился в клинике, библиотека состояла из 20 000 томов.



Варбург с детьми – дочерью Фреде и сыном Максом Адольфом. Ок. 1907 г.

³⁰ тут Варбург обыгрывает тему всадника: жокей – наемный всадник, он же – благородный всадник на собственной лошади, то есть *Herrenreiter*: «Erfolgreiche Bankiers halten sich sonst einen Rennstall und werden von ihren Jockeys und Trainern betrogen. Du hältst eine Bibliothek und hast den Vorteil eines Herrenreiters; der bin ich». – Цит. по: *Wuttke D. Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien // Artibus et Historiae*, Vol. 5, No.10 (1984), S.133–146. Hier S.134.

Первая мировая война стала для Европы жестоким кризисом – не только политическим, социальным и экономическим, но и психологическим. Страшные события оказали крайне негативное влияние и на душевное здоровье Варбурга. Очень остро воспринимая в том числе и конфликт между Германией и Италией, он переживает, что по возрасту не может быть призван в действующую армию. Его дневник 1914–18 гг. полон критических замечаний по поводу политики Германии и игнорирования норм международного права. И в то же время Варбург даже здесь демонстрирует научный подход – начинает собирать архив изобразительных материалов о войне и военных действиях, к сожалению, не сохранившийся до наших дней. В работе «Язычески-античные пророчества в слове и изображении в эпоху Лютера» (1920) опыт оценки современных событий и анализ архивных документов взаимно обогащают друг друга.

И все же состояние душевного здоровья Варбурга стало настолько тревожным, что с 1918 по 1924 гг. он по настоянию семьи был вынужден лечиться: вначале в Гамбурге,³¹ затем в Йене,³² а последние три года (с апреля 1921 по август 1924 г.) Варбург проводит в швейцарской клинике доктора Бинсвангера. Во время его отсутствия библиотекой руководит Заксль. Ранее Варбург уже предпринимал несколько попыток превратить библиотеку в исследовательский центр – такие планы возникают в 1909 г., а затем, в 1914 г. он обсуждает возможность создания института, организации семинаров и исследовательских работ с привлечением немецких и зарубежных ученых, при том что на финансирование этих целей будет идти часть денег, предназначенных собственно для библиотеки, – но тогда этим планам помешала война. В 1915 г., когда библиотеку посещает группа берлинских студентов, в том числе Ханс Кауфман и Эрвин Панофский, Варбург представляет им свою библиотеку как «институт изучения выразительности» (*Institut für Ausdruckskunde*), хотя это название никогда не было официальным. Когда в 1920 г. был наконец основан Гамбургский университет (где Варбург получает звание почетного профессора истории искусства и культуры – *Honorar-Professur Kunstgeschicritliche Kulturwissenschaft*), Культурологическая библиотека Варбурга (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) становится его подразделением в качестве частного исследовательского института, куда допускаются для работы профессора и студенты. Институт организует семинары, выпускает серию «Докладов библиотеки Варбурга» (*Vorträge der Bibliothek Warburg*). Здесь работают Эрнст Кассирер, Эрвин Панофский, Эдгар Винд и многие другие ученые. Варбург старается поддерживать связь с Гамбургом и научной жизнью – он постоянно переписывается с Закслем. Окончание срока пребывания в горном санатории связано со знаменитым докладом о змеином ритуале, который Варбург при поддержке Заксля подготовил по материалам своей поездки в Нью Мексике и прочел перед врачами и пациентами клиники.

По возвращении в Гамбург Варбург начинает строительство нового здания для библиотеки. Ее овальный зал напоминает одновременно о библиотеке Лейбница в Вольфенбюттеле, и о символическом значении эллипса как фигуры с двумя центрами (полюсами). Одним из первоначальных названий библиотеки было Институт изучения античного наследия (*Institut für Nachleben der Antike*), но затем было решено определить более широкую область интересов – Культурологическая библиотека Варбурга (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*). Именно тогда в библиотеке появляется новая помощница – Гертруд Бинг, дипломница Эрнста Кассирера.

Последним проектом Варбурга становится работа над атласом «Мнемозина» – собранием образов, объединенных тематически и представленных на больших таблицах: «Макро- и микрокосмос», «Преследование и превращение», «Похищение женщин» и др. Задуман-

³¹ С ноября 1918 по июль 1919.

³² С октября 1920 по апрель 1921, в той же клинике, а которой в свое время находился Фридрих Ницше.

ные изначально как иллюстрации к лекциям, таблицы становятся аналитическим материалом, где на одном поле сталкиваются и сопоставляются репродукции работ мастеров Возрождения, античной скульптуры, а также современные марки, реклама, и фотографии, в том числе и из газетной хроники. Это был процесс «укрощения образов», в котором Варбург выступал как ученый, но использовал при этом метод, близкий современной ему художественной технике коллажа. Г. Бинг писала об этом проекте Варбурга: «Окруженный людьми, готовыми понять и поддержать его, он нашел в себе мужество обратиться к обобщению итогов работы всей своей жизни».³³ Варбург создает атлас, отражающий историю визуальной выразительности в Средиземноморье, а его название – Мнемозина – было в то же время девизом библиотеки (сохранилась и надпись над входом в библиотеку – Μνημοσύνη). Но этой работе суждено было остаться незавершенной, запланированные комментарии к атласу так и не были написаны. Оценка Варбургом позднего периода собственной деятельности символически отражена в его последней дневниковой записи. Одно из деревьев в домашнем саду, которое считали погибшим, собирались срубить, если бы не протест Варбурга. В конце октября 1929 г. дерево неожиданно начало цвести. Накануне смерти – он умирает от сердечного приступа в своем рабочем кабинете 26 октября³⁴ – Варбург напишет: «Кто пропоеет пеан, благодарственную песнь в честь плодоносного дерева, зацветшего так поздно?»³⁵ После смерти Варбурга его образ и его идеи долгое время существовали как бы в сумеречной зоне. Собрание сочинений было издано в конце 1932 г., когда политическая ситуация в Германии препятствовала их распространению. В декабре 1933 г. положение стало настолько угрожающим, что библиотека, насчитывающая уже 60 000 томов, была вывезена в Лондон.³⁶ По иронии судьбы именно эта чрезвычайная ситуация способствовала большей известности имени Варбурга – в 1944 г. библиотека стала подразделением Лондонского университета,³⁷ что дало новый импульс для развития истории искусства, а ученики и соратники Варбурга адаптировали его идеи и методы немецкого искусствознания в целом ряде учебных заведений как в Англии, так и за океаном.

Создание образа Варбурга-ученого начинается с воспоминаний друзей, учеников и соратников.

Эрнст Кассирер в надгробной речи Варбургу отмечает его огромные заслуги как организатора науки, основателя библиотеки и вдохновителя создания Гамбургского университета. Но для Кассирера важны в первую очередь не специалист и собиратель книг, а личность большого исследователя и его необычная судьба.

Девизом научного метода Варбурга можно считать слова «Бог – в деталях» (*der liebe Gott steckt im Detail*). Он мог позволить себе эту любовь к деталям, замечает Кассирер,

³³ Bing G. A. M. Warburg... P. 304.

³⁴ Если выше мы упоминали о совпадении года рождения, то год смерти Варбурга – это и год смерти великого лингвиста И. А. Бодуэна де Куртене, открывшего фонему (кстати, тоже смысловозначительную единицу), основателя фонологии. Бодуэн умер в Варшаве, будучи почетным профессором Варшавского университета, в возрасте 84 лет.

³⁵ Who will sing me the paeon, the song of thanksgiving, in praise of the fruit-tree which flowers so late? – Bing G. Op.cit. P. 304.

³⁶ В апреле 1933 г. Раймонд Клибански приезжает в Гамбург из Гейдельберга и убеждает семью Варбург вывезти библиотеку. Публичное сожжение книг в Берлине 10 мая 1933 г. ускорило принятие решения; американский консул помог оформить американские права владения, на том основании, что библиотека частично финансировалась из заокеанского филиала банка. Библиотеку приглашали в Рим, Лейден, Вашингтон и Лондон – последний вариант казался наиболее удобным по соображениям безопасности. Официально библиотека вывозилась временно, на три года. В декабре 1933 г. книги и сотрудники прибыли в Лондон на двух кораблях *Hermia* и *Jessica*. Это было весьма своевременно – книги из домашней библиотеки Варбурга впоследствии оказались в библиотеке концлагеря Терезиенштадт и затем бесследно пропали.

³⁷ 24 декабря 1944 г. в газете *Observer* появилась заметка с названием «Подарок из Германии», в которой говорилось о том, что самый значительный рождественский подарок для английской нации прибыл из Гамбурга: «The nation's greatest Christmas present of the year comes from Hamburg. It is the unique library of art and letters collected by the Warburg family...». – См.: Wuttke D. Op.cit. В 1958 г. – уже в количестве 130 000 томов – библиотека переехала в свое нынешнее здание на Woburn Square. Сейчас библиотека насчитывает более 300 000 томов.

именно потому, что никогда не терял понимания целостности собственного подхода. За отдельными произведениями искусства он видел формирующие их энергии – силы человеческого существования, страстей и судьбы. Поэтому всякая образная структура представляла собой язык, который он стремился постичь. Там, где другие видели отдельные образы, он видел движущие силы, сформировавшие еще в античную эпоху «формулы пафоса». Его интересовало не отдельное произведение, не форма и не содержание изображенного – сквозь них он проникал к тем энергетическим зарядам и напряжению, которые находили в произведении свою разрядку. Эти заряды, в какие бы разнообразные формы они не облекались, он чувствовал и преследовал сквозь столетия с уверенностью истинного визионера. Но то, что ему это удавалось, было не просто результатом ученых занятий. Свои познания он черпал из собственного опыта. Он проживал то, что видел перед собой – и мог действительно увидеть только то, что смог понять и истолковать сердцевиной собственного существования и собственной жизни.³⁸ То, что для других было лишь теоретической проблемой, для Варбурга становилось внутренним, глубоко возбуждающим переживанием. Кассирер сравнивает Варбурга с Джордано Бруно – так же как и он, будучи вначале захвачен в сферу магического мышления, Варбург сознательно пытается выбраться из этой сферы.

Эрвин Панофский сравнивает Варбурга с другим известным представителем эпохи Возрождения, говоря, что его девизом могли бы стать слова Леонардо «Не изменит пути тот, кто следует за [своей] звездой» (*Es kehrt nicht um, wer an ein Stern gebunden ist*). Пути ученого-исследователя вели его не только в нехоженную (*Unbetretene*), но даже и в запретную (*Nicht-zu-Betretende*) зону. И как никто другой, он сумел преодолеть демоническую неизбежность, переработав ее в осознанную волю.³⁹ Как ученый, Варбург ясно видел необходимость объединить формальный анализ, иконографическое толкование и обращение к письменным источникам, чтобы дать образу речь, а слову – живое существование.⁴⁰

Варбурга отличает не только внимание к детали, но и стремление, а вернее, признание необходимости рассматривать историю человеческой культуры как историю «... человеческих страстей, которые в своей ужасной простоте – желание обладать, желание отдавать, желание убивать, желание умирать – остаются в своем сущностном слое (*Daseinschicht*) постоянными и неизменными и лишь кажутся прикрытыми цивилизацией, и именно поэтому формообразующий дух должен одновременно открывать и укрощать их в постоянно возникающих новых образованиях культуры».⁴¹ Еще в юности, отмечает Пано-

³⁸ «Er konnte und durfte diese Liebe zum Kleinsten pflegen, weil er des lebendigen Zusammenhanges, weil er des Ganzen, in dem es stand, in jedem Augenblicke sicher war. Denn sein Blick ruhte nicht in erster Linie auf den Werken der Kunst, sondern er fühlte und sah hinter den Werken die großen gestaltenden Energien. Und diese Energien waren ihm selbst nichts anderes, als die ewigen Ausdrucksformen menschlichen Seins, menschlicher Leidenschaft und menschlichen Schicksals. So wurde alle bildenden Gestaltung, wo immer sie sich regte, ihm lesbar als eine einzige Sprache, in deren Struktur er mehr und mehr einzudringen und deren Gesetze er sich zu enträtseln suchte. Wo andere bestimmt abgegrenzte Gestalten, wo sie in sich ruhende Formen gesehen hatten, da sah er bewegende Kräfte, da sah er das, was er die großen „Pathosformeln“ nannte, die die Antike als einen bleibenden Besitz für die Menschheit geschaffen hat. Sein Blick hafete nicht am Einzelwerk als solchem, weder an der Form der Darstellung, noch am Inhalt des Dargestellten, sondern er drang durch bis zu jenen energetischen Spannungen, die im Werk ihren Ausdruck und ihre Entladung gefunden hatten. Diese Spannungen waren es, die er immer wieder aufzuspüren wusste, in wie vielfältige Formen sie sich auch verstecken mochten, und die er mit einer wahrhaft visionären Sicherheit durch die Jahrhunderte verfolgte. Aber das er dies vermochte, das war nicht allein die Gabe des Forschers, noch die des Künstlers. Hier schöpfe er aus tiefster, eigenster Lebenserfahrung. Er hatte in sich selbst erlebt und erfahren, was er vor sich sah – und er vermochte nur das wahrhaft zu sehen, was er aus dem Zentrum seines eigenen Seins und seines eigenen Lebens heraus zu fassen und zu deuten vermochte». – *Cassirer E.* Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg // *Mnemosyne: Beiträge...* S. 15–22. Hier S. 17–18.

³⁹ Denn wohl nie sind die Wege eines Gelehrten, wiewohl sie nicht nur ins *Unbetretene*, sondern geradezu ins *Nicht-zu-Betretende* zu führen schienen, so streng von einer unausweichlichen und unveränderlichen Kraft gelenkt worden, wohl nie aber hat ein wissenschaftlicher Geist dieses dämonischen Müßens so völlig in bewußtes Wollen zu verwandeln vermocht wie hier. См. *Mnemosyne: Beiträge...* S. 29–33.

⁴⁰ ...die klare Einsicht in die Notwendigkeit, die... Forschungswege der Formanalyse, der ikonographischen Deutung und der Quellen-Exegese zusammenzuführen und dadurch ein Bild zum Sprechen und das Wort zum leibhaften Dasein zu bringen. – *Ibid.*

⁴¹ *Panofsky E. A.* Warburg // *Mnemosyne: Beiträge...* S. 29–30.

фский, Варбург занимал вопрос о двойном влиянии античности: она – и воплощение священной гармонии и пропорции (*heiligen Ebenmaßes*) и в то же время – демоническая Медуза. Свои исследования Варбург начинает со сравнения произведений изобразительного искусства с текстами поэтов и теоретиков искусства. Он изучает обряды, язык, философию, математику, естественные науки – все то, что Эрнст Кассирер называет миром символических форм, а также историю, правовые и экономические отношения. Варбург открыл новые горизонты для истории искусства, отмечает Панофский, но было бы бессмысленно стараться перенять его методику и стиль мышления – потому что они связаны с его личностью и избранной им темой научного исследования.

В редакционном некрологе журнала «*Gnomon*»,⁴² редактором которого был Людвиг Курциус (*Ludwig Curtius*), Варбурга называют учеником Буркхардта и Узенера, свободным ученым, который стал центром и источником духовной жизни. Помимо изучения влияния античности, его заслуга состоит в том, что он подобно близким ему по духу флорентийским патрициям построил палаццо, но не для семьи, а для книг. Библиотека стала местом, объединившим ученых, и эта традиция должна продолжиться.

Вильгельм Ветцольд в журнале Флорентийского института истории искусства⁴³ отмечает необыкновенную любовь Варбурга к Италии, прекрасное знание страны, ее жителей, культуры и языка⁴⁴ и даже диалектов, что помогало ему глубже, чем другим ученым, занимающимся искусством Ренессанса, проникать в самую суть итальянской манеры формообразования (*in das Wesen italienischer Geschaltung*). Ветцольд отмечает, что открытие «подвижной детали» (*bewegtes Beiwerk* – термин Варбурга) было подобно открытию научного королевства (*wissenschaftliches Königreich*): за стилистическими подробностями скрываются античные формулы пафоса, сохранившиеся с древних времен символы страстного возбуждения (*nachlebende Symbole leidenschaftlichen Erregung*). Как считает Ветцольд, уже в первых работах Варбурга было заметно влияние Ницше, и в своих дальнейших наблюдениях языческого мира, включая индейцев-пуэбло в Северной Америке, он больше ориентировался на дионисийский, а не на аполлонический полюс античной культуры. В его ранних произведениях содержалось зерно того, что в будущем станет исторической психологией человеческой выразительности (*historische Psychologie des menschlichen Ausdruckes*). Если исследование влияния языческой античности на формирование европейского духа (*europäische Geistesgeschaltung*) и понимание европейской культуры как процесса формирования критическо-диалектической дистанции (*Auseinandersetzung*) к собственному прошлому было одним из корней его исследований, то вторым было углубление и расширение обычного эстетизирующего отношения к произведениям искусства до методологии в системе истории Духа (*zur geistesgeschichtlichen Methode*). Например, искусство портрета может быть рассмотрено не только с точки зрения замысла художника, но и в контексте «художественной воли» (собств. «художественного воления»: *Kunstwollen*) модели и заказчика – и такой анализ Варбург проводит в работах «Искусство портрета и флорентийское общество» и «Искусство Фландрии периода раннего Возрождения».⁴⁵ Умение Варбурга извлечь живое культурно-историческое понимание из так называемых «мертвых» документов, доказывает

⁴² Aby Warburg // *Gnomon*, 5. Bd., H. 12 (Dec., 1929). S. 687–688.

⁴³ *Waetzoldt W.* In Memoriam Aby Warburg // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 3. Bd., H. 5 (Jul., 1930). S. 197–200.

⁴⁴ ...mit und in dem Volke zu leben, für dessen beste Seiten seine Humanität ein tiefes Verständnis hatte, und sein romanisch-gelenkiger und menschlich-gütiger Witz öffnete ihm Türen und Herzen. – Ibid.

⁴⁵ Wie z.B. die italienische Bildniskunst, gesehen vom Standpunkt des Künstlers aus, nur *eine* Seite ihres Wesens enthält, und dass zu ihrer vollen Würdigung es der ergänzenden Analyse des Kunstwollens beim Bildnismodell und Auftraggeber bedarf, das zeigte Warburg in den Studien über «Bildniskunst und forentinisches Bürgertum» und über «Flandrische Kunst der Frührenaissance». Ibid.

его появившаяся в 1907 г. работа «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти». Во Флоренции из историка искусства Варбург превратился в историка культуры, а из историка культуры в историка религии.⁴⁶ Многие знаменитые памятники Италии оказались представлены в новом свете: например, Варбург открыл влияние астрологических символов на программу фресок палаццо Скифаноия в Ферраре. Научный метод Варбурга Ветцольд определяет эпитетом «одухотворенный» (*vergeistigt*). Причем одухотворенной была как его иконология, как и библиофилия.⁴⁷ Нельзя представить Варбурга без библиотеки. Ветцольд характеризует Варбурга как человека, способного к постоянному внутреннему росту, всегда готового помочь, полного идей, советчика в научных и жизненных вопросах, ответственного руководителя по отношению к своим ученикам, ученого, не знающего компромиссов в научной работе.

Варбурга помнят, его имя и метод упоминаются в научных трудах,⁴⁸ его библиотека становится настоящим памятником ученому – как ни одна другая частная библиотека, она отражает интересы ее создателя и воплощает ход его мысли.

Эдгар Винд называет ее «интеллектуальной лабораторией», связывающей гуманитарные дисциплины, которые обычно рассматриваются по отдельности: история искусства и история литературы, история науки и история религии. Здесь могли найти материал для себя как те, кто занимался античностью, так и те, кто изучал современное искусство – поскольку Варбурга интересовал в первую очередь момент перехода, преемственности традиции и процессы трансформации в своих критических точках.⁴⁹

Дитер Вуттке пишет о том решающем вкладе, который библиотека внесла в английское искусствознание,⁵⁰ имевшее до того в целом скорее художественно-критическую направленность. В Институте Варбурга в Лондоне особенно активно работали Эдгар Винд и Рудольф Виттковер; с 1937 г. они издают журнал Института Варбурга (начиная с 1940 г. это журнал институтов Варбурга и Курто), Винд и Виттковер до сих пор являются лидерами по количеству публикаций в этом издании. Кроме того, институт проводит выставки: с одной стороны, их тематика призвана служить историческому пониманию изобразительного искусства, а с другой – излагать научный материал в популярном стиле: напр., выставка 1941 г. «Британское искусство и Средиземноморье» (*British Art and Mediterranean*). В 1948 г. один из ведущих британских историков искусства Кеннет Кларк выступает по радио в день рождения Варбурга и рассказывает о том незабываемом впечатлении, которое оказала на него прослушанная в 1929 г. в Риме лекция Варбурга в библиотеке Герциана (*Hertziana*): «Лекция, которая изменила мою жизнь».⁵¹ В статье «Изучение истории искусства»⁵² Кларк оценивает

⁴⁶ In Florenz wurde aus dem Kunsthistoriker Warburg ein Kulturhistoriker, aus dem Kulturhistoriker der Religionswissenschaftler. – Ibid.

⁴⁷ Wie Warburg eine vergeistigte Ikonologie getrieben hat, verwirklichte er in seinem Institut eine vergeistigte Bibliophilie. – Ibid.

⁴⁸ В частности в рецензии ульриха Миддельдорфа на книгу Ханса кауфмана о донателло (1935) мы читаем: «We are not astonished to see the names of Aby Warburg and his collaborateurs appear frequently in the notes to these difficult and most valuable researches. The author leads us deeply into the problems of a *Kulturgeschichte* of the Renaissance in Warburg's spirit». – Middelhoff U. Kaufmann H. Donatello: Eine Einführung in sein Bilden und Denken. // The Art Bulletin, Vol. 18, No. 4 (Dec., 1936). P. 570–585

⁴⁹ The Warburg Institute was founded as an intellectual laboratory for studying the survival of the classical tradition within European civilization. In studying this problem, the institute developed the particular method of interconnecting all these cultural sciences which are usually treated independently; namely, History of Art and History of Literature, History of Science and History of Religion... Also, those historians who are mainly concerned with antiquity and those whose main study is a modern period, find here a mediating institution; for, in tracing the classical tradition, the main stress is laid upon those periods of transition, which [...] give an opportunity to study the process of transformation at its critical points. – Цит. по: Buschendorf B. Auf dem Weg nach England. Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg // Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg & Warburg Institute. Hg. M. Diers. Hamburg, 1993. S. 85–128. Hier S.104.

⁵⁰ См.: Wuttke D. Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg...

⁵¹ Clark K. A lecture that changed my life // Mnemosyne: Beiträge... S. 47–48.

роль Института как необходимого корректирующего фактора для формально-эстетического подхода к искусствоведению.

По сравнению с огромной коллекцией библиотеки, объем собственных опубликованных работ Варбурга выглядит довольно скромно, словно подтверждая сказанные им когда-то слова о том, что если бы книги больше читали, то их меньше бы писали. Еще в 1929 г. ближайшие соратники – Бинг и Закслъ – задумали многотомное издание работ Варбурга. Два тома были изданы в 1932 г., но дальнейшая работа над проектом была прервана из-за вынужденной эмиграции. В Лондоне они собираются написать в качестве предисловия к собранию сочинений биографию Варбурга, которая помогла бы лучше понять и оценить его идеи. В 1936 г. в институт поступает на работу молодой ученый, эмигрант из Австрии, Эрнст Гомбрих – его задачей было помогать Закслю и Бингу в работе над архивом Варбурга, он должен был изучить и систематизировать большое количество оставленных Варбургом черновиков и записок. На некоторое время эту деятельность Гомбриха прерывает война: он служит в британской разведке, прослушивая немецкое радио.

Вернувшись в институт в 1947 г., Эрнст Гомбрих предлагает свою концепцию интеллектуальной биографии – объединить черновики и отрывки в аналитическом тексте вместе с жизнеописанием. Но этот подход сначала не находит поддержки у руководства. По словам Гомбриха, Закслъ возражает: «Кому будет интересно это читать?». Скорее всего, Закслъ имеет в виду, что книга такого научно-популярного толка окажется не интересна ни специалистам, которым нужны оригинальные тексты, ни широкой публике, далекой от научных проблем. Гертруд Бинг тоже сомневается – ей не нравится «критическая дистанция» изложения. Лишь спустя много лет Бинг напишет предисловие к итальянскому изданию собрания сочинений Варбурга, где разъяснит свой подход к изучению Варбурга и его наследия.

Статья Г. Бинг⁵³ представляет собой переработанную лекцию в Институте Курто 1962 г. Бинг отмечает, что посмертная слава Варбурга в большей степени связана с тем, что о нем рассказывают, нежели со знакомством с его произведениями. Он стал одним из тех авторов, которых, как сказал бы Лессинг, больше хвалили, чем читали. Как пишет Бинг, в годы, когда история искусства развивалась в академическую дисциплину, Варбург работал с энтузиазмом первопроходца, но отдавал себе отчет в том, что будет способен лишь заложить краеугольные камни новой методологии, и его уверенность в том, что другие последуют по его пути, была его единственной опорой. Сейчас, когда мы вновь обращаемся к его работам, Варбург уже не воспринимается просто как исследователь искусства Ренессанса, в последнее время все чаще слышны термины «метод Варбурга» и «исследования Варбурга». Подчеркивая важность возвращения к источникам, Бинг особенно настаивает на том, что труды Варбурга должны издаваться, не подвергаясь редактированию. Именно обращение к тексту позволяет проследить развитие мысли Варбурга.

Еще одно условие – обязательно увидеть Варбурга в контексте эпохи. Он вращается в круге идей своего времени, его аналитика содержит следы доктрин, которые мы, как нам кажется, уже переросли. «Когда мы читаем его полемические выпады против тезисов об автономности художественного развития или спонтанности художественного произведения, или против чрезмерного внимания только к формальным критериям в понимании произведения искусства, нам может показаться, что он сражается с мельницами, но не будем забывать, что именно он остановил их».⁵⁴

Как пишет Бинг, Варбург чувствовал, что существует возможность продемонстрировать, обращаясь к определенным историческим эпохам, каким образом формы, создавае-

⁵² Clark K. The Study of Art History// Higher Education Quarterly, 10 (1956). P. 223–238. Cit. P. 237.

⁵³ Bing G. A. M. Warburg...

⁵⁴ Ibid. P.301.

мые человеком, выражают его опыт освоения внешнего и внутреннего мира. Поэтому она считает, что в центре внимания Варбурга были два основных вопроса: роль формирования образов как цивилизационного процесса (the role of the coining of images as a process of civilization) и изменение отношений между образами изобразительного искусства и языка (changing relations between the images of art and of language).⁵⁵ Бинг считает, что все прочие аспекты в его исследованиях, которые в настоящее время (имеются в виду 1960-е гг.) принято считать характеризующими, например, его интерес к иконографии, идея продолжения античности (Nachleben der Antike) – на самом деле следует понимать скорее как средства для достижения цели, нежели как цель.

С другой стороны, в связи с попыткой приблизиться к цели одновременно с двух сторон метод Варбурга может показаться неэкономным: огромное количество собранного материала по сравнению с опубликованными работами. Смущает и разнообразие тематики: Боттичелли и мифология, бургундские ковры, портреты Мемлинга, флорентийские гравюры, немецкие календари, деловая переписка Медичи с их представителями за границей, разногласия между сторонниками Реформации и Контрреформацией, итальянская опера, придворные праздники – слишком широкий предметный круг как бы затеняет магистральную линию.

Но все же, утверждает Бинг, работу Варбурга можно считать фрагментарной только по сравнению с размахом постановки задачи. Почему бы не посмотреть на ситуацию с другой стороны и представить ее в виде шахты: ствола, от которого расходятся галереи-штреки, на разных уровнях разрабатывающих общий материал. И для того чтобы оценить, какие участки оказались наиболее богатыми, следует вернуться к главной шахте.⁵⁶

Когда Варбург начинал работать, флорентийское искусство воспринималось еще через призму творчества прерафаэлитов. Необходимо было освободить работы Боттичелли от пространственного представления об их наивном весеннем очаровании. Варбург был вооружен корректирующим методом – работой Буркхардта «Культура Возрождения в Италии». Это не означает, что он принимал все концепции Буркхардта: так, например, он не разделял его тезис, что государство можно рассматривать как произведение искусства. И со временем он глубоко переработал концепцию развития индивидуума (Development of the Individual) у Буркхардта. Но некоторые темы, на которые Буркхардт первым обратил внимание, стали предметом изучения Варбурга: итальянские праздничные обряды, культурный обмен между Флоренцией и Бургундией и, конечно, открытие классической античности. Кроме того, метод Буркхардта – сопоставление фактов из типологически различных источников – стал образцом для Варбурга. Следы этого влияния заметны в использовании любимого понятия Буркхардта – жизнь. Этому понятию трудно дать определение, но его ценность состоит в том, что оно описывает задачу историка. Это напоминание о том, что, обращаясь к прошлому, историк имеет дело с реальностью горячей и сопротивляющейся – как тем, кто жил в ней, так и нашим современникам. Никакая сфера жизни не может быть признана слишком низкой, слишком темной или слишком эфемерной, чтобы служить в качестве источника доказательств. Сохранившиеся от прошлых дней мертвые реликты должны быть прочитаны как остатки человеческих реакций – реакций живых людей на эту меняющуюся и ускользающую реальность. Такой глубоко личный подход составляет очарование метода Варбурга. Это, как считает Бинг, отделяет его от тех, кто практиковал историю идей или историю духа в чистом виде. Варбург знал, пишет Бинг, что идеи не рождаются путем партеногенеза.

В 1959 г. Эрнст Гомбрих сменяет Гертруд Бинг на посту директора института (он занимал его с 1959 по 1976 г.), а после ее смерти в 1964 г. наследует и почетную миссию напи-

⁵⁵ Ibid. P.302.

⁵⁶ Ibid. P.304.

сания биографии. Книга выходит в 1971 г. – через 5 лет после столетнего юбилея Варбурга. У ее автора была двойная задача – совместить повествование о жизненном пути и личности Варбурга с рассказом о его научных исследованиях. Используя черновики, наброски и записки Варбурга, Гомбрих пытается продемонстрировать баланс задуманного и выполненного Варбургом. Он исследует развитие основных идей ученого, анализируя импульсы, которые тот получал от своих учителей и предшественников – Генри Тоде, Карла Юсти, Карла Лампрехта, Германа Узенера, Хуберта Яничека, Августа Шмарзова. Круг интересов Варбурга был очень широк: история религии, мифология, психология, этнология, теория эволюции. На его метод историка искусства оказали влияние Чарльз Дарвин, Тито Виньоли, Конрад Фидлер, Готфрид Земпер. Для формирования его теории символа решающим было влияние постгегельянской эстетики Фридриха Теодора Фишера. Одним из факторов влияния стала и популярная книга Томаса Карлейля «*Sartor Resartus*». Гомбрих пытается свести воедино эти теоретические предпосылки и вписывает их в общую линию развития идей 19 в. – эволюционизм, предпочтение естественнонаучных и психологически обоснованных моделей объяснения.

Книга Гомбриха до сих пор является практически каноническим текстом, и заслуги ее автора трудно переоценить. Она цитируется всеми исследователями творчества Варбурга – благодаря четкой структуре книги и систематическому указателю в ней можно легко найти цитату по соответствующей тематике. Книга, написанная по-английски (причем цитаты из Варбурга приводились параллельно по-немецки), впоследствии переиздавалась и была переведена на немецкий (1991), а также на японский и итальянский языки.

Несмотря на свои достоинства, работа Гомбриха подвергалась и критике. Так, одним из первых свои замечания высказал американский историк немецкого происхождения Феликс Гилберт. В частности, он отмечает, что с точки зрения структуры книга представляет собой комментарии к запискам и текстам Варбурга. Именно так формируется ее основной объем, в то время как информация о внешних событиях жизни Варбурга и влияниях, внутри которых развивались его идеи, кажется добавленной позднее. Записи часто повторяются (как инварианты), а среди большого количества подробностей, по мнению критика, теряется основная линия повествования. Кроме того, в качестве фигур влияния Гомбрих рассматривает только тех ученых, имена которых Варбург упоминает в своих записях и конспектах. Но, как считает Гилберт, адекватное отражение идей Варбурга было бы возможно в более широком контексте научной и интеллектуальной среды в Германии того времени.

Так, Гилберт отмечает, что «история искусства» в то время означала «историю искусства Ренессанса». Образ Ренессанса создал Якоб Буркхардт, но существовали и другие оценки этой эпохи: например, в работах Жозефа Артура де Гобино или Фридриха Ницше, который делал акцент на идее сверхчеловека и антихристианской, свободной морали. С другой стороны, Генри Тоде, в частности, оспаривал тезис Буркхардта о языческих корнях Возрождения и указывал на его христианские источники, считая Франциска Ассизского с его пониманием единства мира земного в любви к Господу вдохновителем ренессансного реализма. И эта теория в свое время была достаточно популярна, в том числе и потому, что обеспечивала более органичный переход от средних веков к Ренессансу, а также устанавливала связь итальянского Возрождения с протестантизмом как проводником Ренессанса в Северной Европе.⁵⁷ И хотя Варбург скорее сторонник Буркхардта, он, в отличие от своего учителя, пытался показать сам механизм процесса – что значит возрождение античности? И что означала античность для художника (и вообще человека) 15 в.?

К тому же, отмечает Гилберт, Гомбрих явно ориентировался только на записи Варбурга, – и если там редко встречалось, например, имя Вильгельма Дильтея, то он его и не

⁵⁷ Имеется в виду книга *Thode H. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, 1904.

упоминает, в то время как Варбург не мог не знать о нем и, скорее всего, был знаком с его трудами. К тому же Дильтей приходился родственником Узенеру, и хотя это совершенно другая социальная и культурная среда – Берлин, Пруссия и т. д., Варбург должен был слышать о нем.

Но наиболее резкая критика досталась «Интеллектуальной биографии» от Эдгара Винда.⁵⁸ Его статья «Неоплаченные счета. Аби Варбург и его деятельность»⁵⁹ написана в крайне эмоциональном ключе. Несмотря на явную нетерпимость, в ней есть ряд замечаний, которые (при снижении отчетливо раздраженного тона) могли бы внести определенные коррективы, бесполезные для тех, кто обращается к книге Гомбриха в поисках фактов и их интерпретаций. Кроме того, столкновение Винда и Гомбриха наглядно демонстрирует, насколько уязвим биографический труд, особенно в том случае, если автор критического обзора был лично знаком с главным героем.

Прежде всего, Винд также сетует, что библиотека Варбурга известна более, чем его труды (которые в 1971 г. все еще не изданы по-английски), и здесь биография могла бы восполнить пробел; от нее Винд в первую очередь ожидал раскрытия творческого метода Варбурга – метода «verdichteter Darstellung» (что можно перевести как «сгущенного, уплотненного – но и поэтического тоже! – представления»), который способен объединить данные различных дисциплин, чтобы решить конкретную историческую задачу.

Главное, в чем Винд упрекает Гомбриха – нежелание писать эту книгу. Уничижительная интонация (*der deprimierende Unterton*), которую различает в ней Винд, говорит о том, что автору неприятна поставленная перед ним задача. Если так, то лучше было бы отказаться, но профессор Гомбрих (как величает его Винд) сделал свой выбор – и его строгий рецензент предлагает рассмотреть, что же именно получилось не так.

Во-первых, его не удовлетворяет сама структура изложения: вперемишку с набросками даются отрывки из завершенных работ (которые поэтому воспринимаются как разрозненные фрагменты) – и все это тонет в уютном потоке обстоятельных формулировок, которые определяют ритм и интонацию книги. Итак, здесь критикуется не только деталь, прием (смешение текстов), но и в первую очередь – интонация повествования.

Во-вторых, для Винда неприемлемы оценочные суждения Гомбриха и выбор эпитетов и метафор. Например, Гомбрих пишет о Варбурге: «Он походил на человека, который заблудился в лабиринте, и читатель, который хочет обратиться к следующей главе, должен быть предупрежден о том, что он тоже угодит в этот лабиринт», – и это странным образом, язвительно замечает Винд, относится к тем годам (1904–1907), когда написаны «*Imprese Amorgese*», работа о Дюрере и «Смерти Орфея» и замечательное исследование о Франческо Сассетти, которое он (Винд) называет самым блестящим эссе по психологии Ренессанса.

Вообще это впечатление болезненности, надлома, незавершенности и мучительности, как считает Винд, отражает скорее то моральное состояние, к которому сам Гомбрих приходит в процессе работы с записками и набросками в архиве Варбурга. Их слишком много: архив действительно разросся до гаргантюанских размеров. Варбург и сам это замечал, и все же весь этот «живой склеп с записками на пенсии»⁶⁰ был также необходим для его (Варбурга) вдохновения, как запах прелых яблок для вдохновения Шиллера. Конечно, биограф может отметить эти особенности, но если они слишком выходят на первый план, то искажают кар-

⁵⁸ Эдгар Винд в это время заведует кафедрой в Оксфорде и пользуется огромной популярностью как лектор (см. соотв. главу).

⁵⁹ Эта рецензия на книгу Гомбриха впервые была опубликована без подписи: *Unfinished Business. Aby Warburg and His Work* // *The Times Literary Supplement*, June 25th, 1971. P. 735 f. Здесь цитируется по немецкому изданию: *Wind E. Ofene Rechnungen. Aby Warburg und sein Werk* // *Id. Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie* / Hg. J. M. Crois, R. Ohrt. Hamburg, 2009. S. 374–394.

⁶⁰ *Diese lebendige Graft voll pensionierten Notizen* – выражение Винда, возможно, скрытая цитата из Варбурга.

тину, что и произошло в «Интеллектуальной биографии», считает Винд – тем более, что та экономия и элегантность, которые отличают завершённые произведения Варбурга, как раз и не отмечены Гомбрихом.

Неверно интерпретирован и характер Варбурга – несмотря на влияние меланхолии на его темперамент, он вовсе не был неприветливым интровертом (*unwirscher Introvertierter*). Наоборот: Винд называет его по-настоящему светским человеком (*echter Weltbürger*), уверенным в себе и с чувством юмора.⁶¹ Варбург в юности был отличным танцором, не пропускал студенческие пирушки – да и его интерес к праздничным обрядам, будь то флорентийским или индейским, тоже подтверждает такое его качество, как любовь к эмоционально насыщенной жизни («*das bewegte Leben*»).

В отношении содержательных пропусков Винд отмечает, что Гомбрих обходит один из важнейших источников вдохновения Варбурга – теорию вчувствования (*Einfühlung*). Это понятие Роберт Фишер использует в своей новаторской работе 1873 г. «Об оптическом чувстве формы» (*Über das optische Formgefühl*) и тем самым вводит в оборот в психологии и эстетике. Работу Фишера Варбург упоминает ещё в предисловии к своей диссертации о Боттичелли, а в самой работе демонстрирует, какими сложными путями *Einfühlung* действует в качестве стилиобразующей силы. Гомбрих даже не использует *Einfühlung* как термин (а это термин, замечает Винд, и к тому же новообразование в немецком языке), – вместо него Гомбрих пишет «эмпатия» по-английски.

Но интерес Варбурга к *Einfühlung*, как считает Винд, есть ключ к пониманию его дальнейших (и очень важных) исследований по магии и демонологии; именно это привело к идентификации астрологических демонов на фресках палаццо Скифаноия или к усмотрению остатков языческой прорицательской традиции в листовках лютеровской эпохи. Влияние Фишера сохраняется и в «деталях»: его подчеркнутые тонкости *Einfühlung*, *Anfühlung*, *Zufühlung*⁶² – находят отголосок в попытках Варбурга провести различия между способами магического присвоения – *Einverleibung*, *Anverleibung*, *Zuverleibung*.⁶³

К тому же, отмечает Винд, Гомбрих представляет Варбурга как ученого-одиночку: не раскрыта важная глава интеллектуальной истории – отношения с коллегами, друзьями по научной работе. Но если исключить интеллектуальную дружбу – о какой интеллектуальной биографии может идти речь? В этой связи Винд вспоминает очень интересные подробности – например, дружба Варбурга с Густавом Паули⁶⁴ была менее всего предсказуема: в свое время именно Паули выступил с разгромной критикой диссертации о Боттичелли, утверждая, что Варбург подразумевает такую степень учености Боттичелли, которая явно превосходила реальную образованность художника. Да и *hommage* со стороны Кассирера, в предисловии к его работе «Индивидуум и космос в философии Ренессанса» (1926) не упомянут ни в тексте, ни в библиографии. Об отношениях Варбурга с Кассирером можно было бы рассказать подробнее – об их дискуссиях, об увлеченности книгами (так, например, Кассирер вспоминает о первом впечатлении от посещения библиотеки Варбурга – он был, по его словам, настолько потрясен, что не мог принять решение – сразу сбежать или навсегда остаться). Кассирер был одним из первых, кто посетил Варбурга в период реабилитации в Констанце. Сам Гомбрих предпочитает обходить тему заболевания Варбурга, оговаривая, что его записи

⁶¹ Als Kosmopolit und im vollen Bewusstsein seines intellektuellen und ökonomischen Vermögens spielte er seine Rolle mit ansteckender Begeisterung und einem wundervollen Sinn für Humor, nicht zu vergessen jene beachtliche Dosis an Selbstgefälligkeit, die sein Verhalten durchweg aufwies. – *Wind E. Op.cit. S. 379.*

⁶² Что можно перевести как «в-чувствование», «присоединение-чувствование», «дополняющее чувствование».

⁶³ Букв. «присвоение путем телесного вживания» (в образ), «присоединение-присвоение», «присвоение-дополнение».

⁶⁴ Густав Паули (1866–1938), немецкий историк искусства, специалист по искусству Возрождения, заведовал кабинетом гравюр в Дрездене, музеем Кунстхалле в Бремене, а с 1914 г. – директор Кунстхалле в Гамбурге.

тех лет – это материал для специалиста; но с другой стороны, по мнению Винда, он вносит в саму книгу определенную «психопатологическую интонацию» и «медицинский привкус».

Необоснованными предположениями называет Винд рассуждения Гомбриха о том, что Варбург якобы хотел доказать что-то своей семье (речь идет о том, что Варбург читает лекции в гамбургском Кунстхалле, поскольку не имеет кафедры, не занимается преподаванием и не ведет исследовательской работы в рамках какого-либо учреждения). В этом же смысле Винд оценивает и версию, что библиотека в Гамбурге была задумана в результате соперничества с Институтом истории искусств во Флоренции.

В финале рецензии Винд просто громит книгу, как дипломную работу нерадивого студента: неправильно составлена библиография, не указаны составители собрания сочинений и авторы цитат; критикует также подбор иллюстраций, их расположение и ошибки в названиях.

И все же «Интеллектуальная биография» выдержала несколько изданий и переводов, хотя, конечно, большую роль здесь сыграл и авторитет самого Гомбриха. Несомненным достоинством книги явилось то, что она стимулировала интерес к личности и научным поискам Варбурга.

Начиная с 70-х гг. появляется все больше упоминаний о Варбурге и его работах. Уже библиография, составленная Дитером Вуттке, насчитывает более 900 наименований. Варбург манит как уникальная личность: обстоятельства его биографии, казалось, вобрали в себя архетипичные ситуации европейской литературы – от Чарлза Диккенса до Томаса Манна и даже Карла Мая: богатый наследник, отказывающийся вести дела банкирского дома (блудный сын), молодой человек из ортодоксальной еврейской семьи, женившийся на художнице, к тому же протестантке (правда, тоже из состоятельной семьи); стремление изучать искусство античности; любовь к Италии и искусству Возрождения, путешествие к индейцам Америки, пребывание в швейцарской клинике (практически на «Волшебной горе», только не до, а после Первой мировой). То есть иконография жизненных обстоятельств – традиционная, за исключением, пожалуй, поворотного пункта – момента исцеления. Но вот в своем отношении к науке Варбург как раз изменяет «икконографию» искусствознания, предлагая новые направления мысли, новые связи между событиями, предметами и дисциплинами. Варбург – необычный ученый: при всем богатом знании фактологии его не привлекает практика знаточества, при стремлении к новаторству он не теряет уважения к накопленному опыту и книжной грамотности, и даже провозглашая междисциплинарность, не ограничивается поверхностными сопоставлениями, а занят поиском более глубоких связей.

Эта заданная междисциплинарность и пафос новаторства способствовали тому, что Варбург упоминается и цитируется (часто, повторимся, по Гомбриху) в огромном количестве работ на самые различные темы – как по истории искусства (от Ренессанса до авангарда 20 в.), так и в других гуманитарных дисциплинах: истории, социологии, филологии и лингвистике. К Варбургу обращаются в поиске новых путей и подходов, будь то феминистская версия истории искусства, герменевтика, теория символа или связь искусствovedческой мысли в начале 20 в. с появлением нового вида изобразительного искусства – кинематографа.

Особое место отводится Варбургу в одном из самых значительных трудов по истории искусствознания – «Познание искусства и наука об искусстве» Генриха Лютцелера, где обобщается и систематически излагается опыт до-научного, пред-научного и научного подхода к изучению искусства.⁶⁵

⁶⁵ Lützeler H. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Freiburg/München, 1975.

Так, в агоне историков искусства Лютцелер сравнивает позиции Варбурга и Ханса Зедльмайра. С одной стороны, Варбург противопоставляет теории чистого художественного зрения у Вельфлина понятие культуры в целом, но при этом художественное зрение (по Варбургу) тоже часть этой культуры, и не только зависит от литературы, религии, мифов и социально-государственного устройства, но и влияет на них. Таким образом, с одной стороны оказывается история искусства как история культуры (Варбург), а с другой – история искусства как понимание формы (*Kunstgeschichte als Formverständnis*) – Зедльмайр. Здесь Лютцелер цитирует Зедльмайра, который, говоря о реконструкции памятника, настаивает не на обращении к документам эпохи, а на понимании внутренней закономерности развития художественного целого. Впрочем, Лютцелер комментирует, что каждая точка зрения часто заостряется в полемических целях именно для того, чтобы обрести право на научное существование.⁶⁶

У Лютцелера Варбург фигурирует также в главе «Проекты науки об искусстве» (*Entwürfe zur Kunstwissenschaft*):⁶⁷ здесь Лютцелер пишет о том, что в науке об искусстве, как и в самих произведениях искусства, существуют эскизы и боцетти, здесь тоже присутствует стадия наброска, «*prima idea*» – не систематическое изложение проблематики, а скорее вопрошание, обращение к новой теме, ее контуры, момент становления. Они важны уже потому, что отражают потребность в новых идеях, очерчивают новые задачи, указывают на еще нерешенные вопросы.

Лютцелер считает, что Варбург прокладывает новые пути и стимулирует развитие новых идей⁶⁸ в том тематическом круге, который принято называть «продолжение античности» (*Fortleben der Antike*).⁶⁹ В то же время он отмечает «антимусическую» позицию Варбурга: его никогда не интересовала художественно-эстетическая сторона памятника искусства, скорее он был страстным любителем книг.⁷⁰

Если вернуться к вопросу о взаимном влиянии художественного зрения и культуры определенной эпохи, то Варбург, по мнению Лютцелера, не вполне смог выполнить наметенную им программу: он ограничивается тем, что находит литературные источники, соответствующие данным изображениям, то есть слово к образу, нигде не касаясь при этом творческой функции и творческого потенциала искусства. Его больше интересуют ритуалы и декоративно-прикладное искусство, чем озарения великих мастеров.⁷¹ И здесь, как замечает Лютцелер, снова встает вопрос о границах иконографического метода.⁷²

⁶⁶ Die Kunstwissenschaft hat eigene Zugänge zum Verstehen von Formen. Sie kann z.B. rekonstruieren: nicht „blind“, weil sie aus Nachrichten weiß oder aus physischen Merkmalen schließt, dass an diesem Ding noch ein so und so aussehender Teil zu ergänzen ist, der jetzt fehlt, sondern weil sie aus der verstandenen inneren Gesetzlichkeit dieses Gebildes die Notwendigkeit einer ganz bestimmten Ergänzung und das Fehlen dieses Teiles unmittelbar einsieht. Auf diese „sehende“ Weise ist es z.B. Pinder gelungen, die fehlenden Teile des Nördlinger Altars zu ergänzen; seine Ergänzung hat sich in der nachträglichen Auffindung des Fehlenden bewährt. – См.: *Lützel H.* Op.cit. S. 657–658.

⁶⁷ Ibid. S.538.

⁶⁸ Ibid. S.947.

⁶⁹ Обратим внимание, что Лютцелер говорит именно о *Fortleben*, то есть античность «продолжающаяся» – она никуда не уходила и не прекращалась (в слове *Nachleben* все же есть приставка *nach* – то есть продолжение после чего-то).

⁷⁰ Er war nie eigentlich musisch gestimmt, sondern eher ein bessener Bücherliebhaber. – Ibid. S. 947.

⁷¹ Dieses Programm freilich führte Warburg niemals exakt durch; er beschränkte sich auf den Nachweis von Quellen für Bildthemen und bevorzugte ein dokumentarisches Verfahren, in dem das Wort zum Bild führen sollte. Die schöpferische Leistung der Kunst war so nicht zu erhellen. Zwar erkannte Warburg die Kunst als Exponent geschichtlichen Lebens, in fruchtbarer Abneigung gegen das Spezialistentum, das «Grenzwächtertum», wie er das nannte; aber im Ganzen blieb ihm das künstlerische Genius fremd. Er liebte mehr Maskenaufzüge, Wandbehänge oder die Dekoration an Hochzeitstruhen als die Eingebungen der großen Meister. – Ibid. S.948.

⁷² Интересно, кстати, что Варбург и сам пытается создать классификацию историков искусства и определить там в том числе собственное место. В письме к Адольфу Гольдшмидту в августе 1905 г. он различает различные направления в истории искусства и группы историков искусства: первые – те, кто занимаются «вершинами», т. н. «превосходными степенями» произведений искусства и художников, это «исследование горных вершин» (*Gebirgskunde der hohen Spitzen*), где преобла-

Интерес к Варбургу, безусловно, связан и с влиянием и распространением иконографического и иконологического подхода в науке об искусстве во второй половине 20 в. Основателем этого направления считается Эрвин Панофский благодаря классической книге «Смысл и толкование изобразительного искусства» (1955). Автором статей в Энциклопедии мирового искусства⁷³ и Словаре по истории идей⁷⁴ является ученик Панофского Ян Бялостоцкий. Но первооткрывателем метода всё же считается Варбург, на чем настаивают многие ученые, напр., Д. Вуттке.⁷⁵

При этом поскольку принято противопоставлять, с одной стороны, иконографический и иконологический метод как анализ содержания, а с другой – формально-стилистический метод, закономерно и сложение оппозиции Варбург – Вельфлин.

Это противопоставление Мартин Варнке рассматривает в статье «Варбург и Вельфлин» (1991),⁷⁶ касаясь как личных отношений двух ученых, так и их методологических подходов. Противоположность здесь вполне очевидна: один (Варбург) – историк культуры, феноменолог, кабинетный ученый, книжный червь; другой (Вельфлин) – блестящий преподаватель, лектор, профессор. Вельфлин олицетворял в первой половине 20 в. само представление об истории искусства, но сейчас его все чаще считают устаревшим⁷⁷ – Варбург же становится все актуальнее. В своей классификации ученых искусствоведов (см. сноску выше) Варбург помещает Вельфлина среди тех, чей анализ произведений искусства обусловлен иконографической традицией (*Bedingtheit (lurch die ikonographische Tradition)*). Для Вельфлина иконография – историческое, традиционное ядро искусства, а форма отвечает за новое – теснящее-наступающее и меняющееся (*Drangende, Sichwandelnde*). Варбурга ведь тоже интересует форма – деталь, стиль – но при этом ему важно описать и реконструировать хаос окружающей жизни, чтобы выделить дистанцирующее, проявляющее воздействие формы. Но если сравнивать их терминологию, оба описывают интересующие их феномены, используя полярные оппозиции. Ученый, стремящийся упорядочить общий ход развития эпохи, всегда должен обнаружить или определить некие понятия, к которым сводятся его

дает энтузиастическая, биографическая история искусства. Ее личностный акцент снабжен «смягчающей дозой исторической ретроспекции», благодаря которой фигура выглядит более подлинной. Это «почитатели героев», хотя последние отпрыски этого направления обладают уже лишь «темпераментом гурмана»; а нейтрально-взвешенная оценка является исконной формой выражения энтузиазма для класса собственников: коллекционера и его родственников. – См.: *Gombrich E. Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg, 1992. S. 181–183. И вот такой истории он противопоставляет второй метод, изучающий историю стиля, то есть науки о типичных формах (*Wissenschaft von den typischen Formen*); в то время как первые описывают и наслаждаются тонкостями (*die speziellen Differenzierungen beschreibt und feiert*), вторые ставят себе целью исследование социологических предпосылок, тех единых для всех препятствий (*die gleichmaeigen gegebenen Hemmungen*), с которыми приходится сталкиваться и разбираться (*auseinandersetzen*) героическому индивидууму. И здесь подгруппы выстраиваются уже по тем ведущим обуславливающим факторам (*Bedingtheiten*), которые отличают соответствующих авторов: А. фактор техники (Земпер, Ланге, Феге, Адельфле?) В. фактор природы примитивного человека (Гроос, Гроссе, Шпиле) С. фактор природы образованного человека, воспринимающего пространство (*Bedingtheiten durch die Natur des raumempfindenen gebildeten Menschen*) (Вельфлин, Шмарзов, Адельфле?) Д. фактор природы человека мимического (*Natur des mimischen Menschen*) (Варбург) Е. фактор природы общества (Гегель, Тэн) Г. фактор иконографической традиции (Шнаазе, Шпрингер, Шлоссер, Вельфлин, Стржиговский, Викгоф, Адельфле, Краус) Г. фактор обычаев и традиции (Лампрехт, Мюнц, Гурлитт) Разумеется, большинство авторов (*Schriftsteller*) относятся к-одновременно к нескольким категориям. Но обобщая, еще раз: I. Панегирическая история искусства, отталкивающаяся от отдельных произведений (художников) II. История стиля, определяемая факторами формообразующих (социальных) сил. И хотя иконографическое направление уже существует в данной классификации, Варбург себя к нему не причисляет, – замечает Гомбрих. – Ibid.

⁷³ *Encyclopedia of World Art*. New York, 1963.

⁷⁴ *Dictionary of the History of Ideas*. New York, 1973.

⁷⁵ *Schmidt P. Aby M. Warburg und die Ikonologie / Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von D. Wuttke*. Wiesbaden, 1993; *Warburg A. M. Ausgewählte Schriften und Würdigungen* / Hg. D. Wuttke. Baden-Baden, 1979.

⁷⁶ *Warnke M. Warburg und Wölflin // Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions*. Hamburg 1990 / Hg. H. Bredekamp u.a. Weinheim, 1991. S. 79–86.

⁷⁷ как выражается автор, «zum alten Eisen gemacht wird».

рассуждения и через которые выводится новое понимание.⁷⁸ Для Вельфлина это пары линейное-живописное, плоскость-глубина и т. д.

Варбург тоже создает подобные оппозиции, но, в отличие от «простых» пар Вельфлина, у него они, как отмечает Варнке, более сложные и явно отмечены влиянием Ницше. Кроме того, здесь часто встречаются словообразования, трудно поддающиеся переводу: дионисийски нарастающее и аполлонически сдерживающее (*dionysisch-steigernde und appollinisch-mäßigende*), страстное самозабвение и холодно отстраняющая рассудительность (*leidenschaftliches Selbstverlieren und kühl distanzierende Besonnenheit*), хаос страстного возбуждения и сравнивающая эстетическая тектоника (*Chaos leidhafter Erregung und vergleichend ästhetische Tektonik*), возбуждение и погруженность (в себя) (*Erregung und Versenkung*). И далее – пафос и этос (*Pathos und Ethos*), магия и логика, погруженность в материю и выход (из погружения) в софросию,⁷⁹ культовая практика и математическое размышление, монструозный комплекс и упорядочивающий символ⁸⁰ – в общем, эти пары понятий отличаются от «аккуратной искусствоведческой бухгалтерии» (*wohlgeordneten kunstwissenschaftlichen Verbuchung*).

В другой работе⁸¹ и сам Варнке, анализируя основные понятия в текстах Варбурга, тоже выстраивает ключевые слова парами: иконология и формула пафоса, полярность и равновесие, популярные образы (*Schlagbilder*) и мобильные изображения (*Bilderfahrzeuge*).⁸² Последняя пара, в частности, может считаться девизом собственного проекта Варнке, курса «Введение в политическую иконографию» (в рамках семинара по истории искусства в Гамбургском университете), где представлен обзор различных видов использования изображений политической тематики. Правители всегда считали изображения (*Bild*) наиболее действенным средством влияния: начиная от оформления резиденций до разработанной иконографии портрета государя. Да и в современных демократиях конкурирующие партии прибегают к визуальной пропаганде – будь то плакаты, фильмы или телевизионные дебаты. С одной стороны, задачи новы, но с другой – средства массовой информации работают со старыми стратегиями изобразительной риторики. Поэтому задача курса – разработать методы анализа изображений в политическом контексте. Основой учебного курса и исследовательской программы является «Справочник по политической иконографии» (*Index zur Politischen Ikonographie*), который содержит около 400.000 карточек с изображениями (распределенных по 500 ключевым словам). Архив семинара хранится в доме Варбурга в Гамбурге. В настоящее время издан двухтомник «Пособие по политической иконографии».⁸³

Возвращение к Варбургу для немецкого искусствознания – это еще и обращение к собственной истории. В 90-е гг. вновь восстанавливается дом Варбурга в Гамбурге (как научное учреждение) – в стенах того самого здания на Heilwigstrasse, 116, возобновляется серия «Докладов дома Варбурга» (*Vorträge aus dem Warburg-Haus*). В 1998 г. переиздаются два тома сочинений Варбурга, в 2000 г. вышло издание атласа «Мнемозина». Всего академическое собрание сочинений Варбурга будет включать 7 разделов (некоторые разделы состоят при этом из нескольких томов): 1 – собрание изданных при жизни сочинений, 2 – атлас Мне-

⁷⁸ Für uns ist es eine Forderung intellektueller Selbsthaltung, die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein paar Zielpunkten zu ordnen. – *Wölflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 3. Auf., München 1918. S. 244, цит. по: *Warnke M.* Op. cit. S. 84.

⁷⁹ σοφροσύνη (греч.), то есть рассудительность, благоразумие.

⁸⁰ Magie und Logik, Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne, kultische Praktik und mathematische Kontemplation... von monstrosen Komplex und ordnendem Symbol. – *Ibid.*

⁸¹ *Warnke M.* Vier Stichworte: Ikonologie-Pathosformel—Polarität und Ausgleich—Schlagbilder und Bilderfahrzeuge // Hofmann W., Syamken G., Warnke M. Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg. Frankfurt/Main, 1980. S. 53–83.

⁸² Последняя пара – неологизмы Варбурга. В слове *Schlagbilder* – тот же корень, что и в слове «шлягер», то есть это своего рода образы-шлягеры. В *Bilderfahrzeuge* определяемым словом является *Fahrzeug*, то есть транспортное средство, а определяющим – *Bild*, образ, так что это скорее «изобразительный/образный носитель».

⁸³ *Fleckner U., Warnke M., Ziegler H.* (Hg.) Handbuch der politischen Ikonographie. München, 2011.

мозина и выставочные проекты, 3 – неопубликованные доклады и небольшие сочинения, включая новое издание лекции о змеином ритуале, 4 – фрагменты к сочинению «Изучение выразительности (Ausdruckskunde) на антропологическом основании», 5 – Письма, дневники и автобиографические заметки, 6 – каталог культурологической библиотеки Варбурга, 7 – дневник культурологической библиотеки Варбурга (последний том также уже издан).

В этой перспективе издатели (в том числе авторы предисловия Михаэль Дирс и Хорст Бредекам⁸⁴) сравнивают роль Варбурга в истории искусства с тем значением, которое имели Макс Вебер для социальных наук, Зигмунд Фрейд для психоанализа, Альберт Эйнштейн для современной физики и Фердинанд де Соссюр для лингвистики. Ведь если 20 в. был веком образа (Bild), то никто не может сравниться с Варбургом в интенсивности и тщательности изучения визуального материала. Варбург рассматривает роль и место образа в цивилизационных процессах (Stellenwert des Bildes im Zivilisationsprozeß), помещая его между магией и логосом (in der Mitte zwischen Magie und Logos).

Хорст Бредекам обращается к этой теме в связи с рассмотрением вопроса о статусе науки об образах (Bildwissenschaft) в контексте истории искусства.⁸⁵ Одним из лидеров новой науки считается Ханс Бельтинг, утверждающий, что история искусства в 20 в. не могла состояться как Bildwissenschaft, так как следовала традиции 19 в. и предпочитала заниматься «высоким искусством», оставляя в стороне широкий пласт изобразительной экспрессии более массовых медиа. Шанс развития Bildwissenschaft давал иконологический метод, но, как полагает Бельтинг,⁸⁶ иконология в начале своего пути концентрировалась в основном на анализе ренессансных аллегорий. Полемизируя с Бельтингом, Бредекам замечает, что внимание к новым медиа можно отметить уже у историков искусства 19 в., увидевших в фотографии не только средство воспроизведения, но и самостоятельный вид художественного выражения: здесь Бредекам ссылается на Альфреда Вольтмана, Антона Шпрингера, Германа Гримма, Генриха Вельфлина. Эрвин Панофский, как известно, обожал кинематограф, причем не только как зритель; его работа «Стиль и медиум в кино» – тоже страница Bildwissenschaft. И Варбург, в свою очередь, называл себя «историком образов, а не историком искусства» (Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker).⁸⁷ Но в его случае, замечает Бредекам, это противопоставление скорее превратилось в счастливый союз. Собирая материалы по визуальной пропаганде в годы Первой мировой войны (то есть в то время, когда немецкий главнокомандующий Людендорф признал кино важнейшим средством просвещения и пропаганды в армии), Варбург одновременно изучал гравюру эпохи Реформации – средство массовой пропаганды 16 в., утверждая, что именно в сравнении с практикой прошлого можно будет лучше понять, каких «монстров» изображает современная военная пропаганда.⁸⁸ Так что эта статья Варбурга, по мнению Бредекама, может считаться основополагающим текстом не только для политической иконографии, но и также для истории визуальных медиа. Именно эта методология привела к концепции истории искусства как «лаборатории культурологической истории образа».⁸⁹ Варбург всячески подчеркивал ценность изображений за пределами высокого искусства; для него они были чем-то вроде нервных окончаний, воспринимающих

⁸⁴ Bredekamp H., Diers M. Vorwort zur Studienausgabe // Warburg A. Gesammelte Schriften / Hg. H. Bredekamp, M. Diers, K. W. Forster, N. Mann, S. Settis u. M. Warnke. Abt. 1, Bd. 1. Berlin, 1998. S. 5*–27*.

⁸⁵ Bredekamp H. A Neglected Tradition? Art History as „Bildwissenschaft“ // Critical Inquiry, Vol. 29, No. 3 (Spring, 2003). P. 418–428.

⁸⁶ Belting H. Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München, 2001.

⁸⁷ Bredekamp H. Op. cit. P. 423.

⁸⁸ Denn ganz abgesehen von dem Stück Aufstellung über Luther und seine Zeit, ist und bleibt ohne eine bildgeschichtliche Untersuchung des Monstra-Glaubens die Funktion der Greuelphantasie im jetzigen Krieg unfassbar. – Цит. по: Bredekamp H. Op. cit. P. 423.

⁸⁹ Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte. – См.: Bredekamp H. Op. cit., S. 423.

импульсы внешней и внутренней жизни современников.⁹⁰ Да и атлас «Мнемозина» был для Варбурга способом выхода за пределы «чистой» истории искусства к науке о формировании образов (*bildlichen Gestaltung*).⁹¹ Если Варбург принимает и рассматривает одинаково серьезно как работу Рафаэля, так и обычную журнальную фотографию, тем самым он представляет суть истории искусства как *Bildwissenschaft*, которая вправе включать в поле своего внимания даже, казалось бы, маргинальные и не имеющее художественной ценности явления.⁹²

Интересно, что на фоне общего интереса к идеям Варбурга сэр Эрнст Гомбрих спустя много лет вновь возвращается к нему в своей речи⁹³ 1999 г., решив «*sine ira et studio*»⁹⁴ рассказать, как Варбург понимал цели и методы истории искусства.

Во-первых, Гомбрих отталкивается от «детали» – заключительного абзаца в докладе о палаццо Скифаноия, где Варбург подчеркивает отказ от односторонней иконографической задачи – «разрешить изобразительный ребус» – и говорит о том, что традиционная история искусства, концентрирующаяся на «старых мастерах», с ее недостаточно развитыми «категориями развития» (*Entwicklungskategorien*), не может предоставить материал для изучения «исторической психологии человеческой выразительности» (*der historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks*).

С этим связаны две важные темы в творчестве Варбурга – жизнь образов в социальной памяти и вопросы их рецепции и трансляции в свете творчества отдельных художников. Образы достаются по наследству, но художник-гений – это не только получатель, он еще должен обладать энергией критического взаимодействия (*Auseinandersetzungenergie*; по-английски Гомбрих приводит перевод Бритта: *conscious dialectical energy*, сознательной диалектической энергией). Гений художника – это сочетание благодати и его собственной работы: «*Dass Genie Gnade ist und zugleich Arbeit erfordert*».

Далее, отмечает Гомбрих, в докладе о фресках палаццо Скифаноия Варбург говорит об «освобождении художественного гения от иллюстративной услужливости средних веков» – что это? Противопоставление Ренессанса и средних веков? Никто же не сомневается, что фрески виллы Фарнезина, например, представляют собой иллюстрации (к Апулею). Но дело в том, говорит Гомбрих, что именно во время написания статьи Варбурга, то есть между 1908 и 1912 гг., происходит стилистическая революция, рождение модернизма – и определение «иллюстративный» в смысле «нарративный», «иллюстрирующий», становится негативным термином по отношению к изобразительному искусству: оно относится к салонной живописи.

Как с удивлением обнаружил Гомбрих много лет спустя, сам он, сравнивая в 1953 г. картину Бугро «Рождение Венеры» и работу Пикассо «Авиньонские девицы», не замечая того, обратился именно к варбургской идее диалектического взаимодействия – у Пикассо как раз обнаруживается эта сила (и воля!) реагировать на буржуазный вкус. Но, с другой стороны, подобно Пикассо в искусстве, Варбург – новатор в искусствознании, и его методо-

⁹⁰ *Nervöse Anfangsorgane des zeitgenössischen inneren und äußeren Lebens.* – Ibid.

⁹¹ *Über die Kunstgeschichte zur Wissenschaft von der bildlichen Gestaltung.* – Ibid.

⁹² Финал у Бредекампа – в защиту единства истории искусства и *Bildwissenschaft*: «The separation of visual studies from art history and the retreat of the more conservative members of this discipline onto precious little islands would put an end to art history as *Bildgeschichte*. Seen through the lens of, say, 1930, the success of the turn to the visual in our epoch seems to depend on whether art history projects its precision of description, its formal and contextual analysis towards all fields of historical *Bildwissenschaft* or if it turns itself into a splendid second archeology”. – Ibid. P. 428.

⁹³ *Gombrich E. Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 62 (1999). P. 268–282.

⁹⁴ Без гнева и пристрастия (лат.).

логия – не что иное, как стремление (и способность) реагировать на опыт предшествующей науки об искусстве в поисках новых путей.

В 1988 г. на немецком языке впервые публикуется доклад Варбурга о путешествии к индейцам пуэбло (тот самый, который он читал в клинике Бинсвангера), с комментариями и послесловием Ульриха Раульфа. Эта работа, связанная с фундаментальными мотивами исследований Варбурга, занимает совершенно особое место в его жизни. Варбург читает свой доклад и демонстрирует слайды перед весьма необычной публикой – персоналом и пациентами психиатрической клиники. Доклад представляет собой исследование на тему взаимоотношений архаики и современности; здесь излагается теория образования символов в культовой практике и искусстве. В то же время Раульф называет доклад «драматической инсценировкой собственного выздоровления».⁹⁵ История двух путешествий Варбурга – поездки в Америку к индейцам Колорадо и возвращения из Кройцлингена в Гамбург – по-прежнему привлекает многочисленных интерпретаторов. В числе последних изданий – публикация переписки Варбурга с владельцем клиники и лечащим врачом доктором Людвигом Бинсвангером.⁹⁶

Среди авторов, уделяющих значительное внимание личности и методологии Варбурга – Жорж Диди-Юберман; в своей книге «Выживший образ. История искусства и время призраков по Аби Варбургу»⁹⁷ он делает ключевым слово «образ» – *image*. Образ рассматривается в трех аспектах: «образ-фантом» (*image-fantome*) – образы и образные формулы, которые вечно возвращаются, не поддаваясь историографии «расцвета-заката» в духе Вазари и Винкельмана. Таким образом, настоящее всегда оказывается соткано из множества прошедших. Во втором аспекте образ рассматривается как «образ-пафос» (образ-носитель пафоса – *image-pathos*). Не только сам образ рассматривается в рамках оппозиции аполлоническое-дионисийское, но и тот, кто улавливает передаваемые им «мнемические волны» прошлого, кто оказывается перед выбором двух путей – отстраненного ученого и взволнованного пророка (оппозиция Буркхардт – Ницше). В определенном смысле это двойной портрет самого Варбурга: подобно Буркхардту, он – ученый в башне из слоновой кости (или своей библиотеке), но, подобно Ницше, оказывается в плену у увиденных им призраков. В третьей главе «образ-симптом» (*l'image-symptome*), автор рассматривает идеи Варбурга о продолжении античности и формуле пафоса, а также его проект «Мнемозина» в связи с психоаналитической теорией Зигмунда Фрейда и понятием симптома. Центральным пунктом у Диди-Юбермана становятся взаимоотношения понятий симптома и символа. Сопоставляя идею продолжения античности (*Nachleben*) у Варбурга и концепцию *survival'a* у британского антрополога Эдварда Б. Тайлора, Диди-Юберман отмечает, что пафос знаменитого доклада Варбурга 1912 г. заключался в стремлении создать новую хронологию в истории искусства, освободиться от представлений о «прогессе» и «эволюции» в этой области. Автор замечает, что понятие «продолжение» (античности) – *Nachleben* связано с памятью, таким образом, можно говорить о периодах забвения и сокрытия, в то время как темы и образы продолжают свое существование.

Филипп-Ален Мишо рассматривает творчество Варбурга в кинематографическом и протокинематографическом контексте.⁹⁸ Кино при этом понимается не как вид представления (*Schauspiel*), а как форма мышления (*Denkform*). Проблема движения у Варбурга как бы интериоризируется: здесь и исследование «подвижной детали», и опыт американской

⁹⁵ Warburg A. Schlangenritual. Ein Reisebericht / Nachwort U. Raulf. Berlin, [1988] 1996. S. 54.

⁹⁶ Binswanger L. Warburg A. Die unendliche Heilung / Hg. Ch. Marazia, D. Stimilli. Zürich-Berlin, 2007.

⁹⁷ Didi-Huberman G. L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris, 2002.

⁹⁸ Michaud Ph.-A. Aby Warburg et l'image en mouvement. Paris, 1998. (англ. Aby Warburg and the image in motion. New York, 2004.)

поездки, а логика связи между физическим движением и эмоциональной подвижностью напоминает автору о логике кинематографического монтажа. Тем самым Мишо проводит параллели между появлением нового вида медиа и связанного с ним нового типа мышления, с одной стороны, и логикой научной мысли Варбурга, с другой.

В других посвященных Варбургу исследованиях ключевыми словами становятся «культура»,⁹⁹ «символическая форма»¹⁰⁰ и «память».¹⁰¹ Творчество Варбурга рассматривается и в контексте исследований медиа.¹⁰² Появляются и новые биографические работы: Бернд Рек пишет о молодых годах Варбурга,¹⁰³ Карен Михельс – о семье, окружении Варбурга и формировании его научных идей.¹⁰⁴ Династия Варбургов давно привлекает внимание историков, например, работы Рона Чернова¹⁰⁵ и Хорста Гюнтера.¹⁰⁶ Словно восполняя пробелы, на которые сетовал Винд, в последнее время появляются работы, посвященные научному окружению Варбурга: Паулю Рубену¹⁰⁷ (специалисту по Ветхому Завету и старшему товарищу Варбурга по университету), Адольфу Гольдшмидту;¹⁰⁸ публикуются материалы о последней поездке Варбурга в Италию в сопровождении Гертруд Бинг.¹⁰⁹

В двухтомном издании посвященной Варбургу библиографии,¹¹⁰ Дитер Вуттке, а затем Бьорн Биестер пытаются проследить, что именно стало предметом рецепции последующих поколений.

Количество работ, обращенных творчеству и личности Варбурга, в последние десятилетия значительно возросло. Работы Варбурга изучают японские и итальянские ученые. Внимание итальянцев к Варбургу и по прошествии ста лет сосредоточено на двойной линии Германия-Италия в его жизни и творчестве. См. напр. сборник статей 2009 г. «Аби Варбург и итальянская культура» и др.¹¹¹ В ближайшее время в серии издательства Junius «Zur Einführung», т. е. «Введение», должна появиться публикация, посвященная Варбургу,¹¹² а совсем недавно вышло очередное переиздание «Интеллектуальной биографии».¹¹³ Полный список публикаций, в которых имя Варбурга упоминается в качестве ключевого слова, можно найти на сайте: <http://aby-warburg.blogspot.com/2009/12/aby-m-warburg->

⁹⁹ Maikuma Y. Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burkhardt. Königstein, 1985; Villhauer B. Aby Warburgs Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont. Berlin, 2002.

¹⁰⁰ Jesinghausen-Lauster M. Die Suche nach der symbolischen Form: der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Baden-Baden, 1985.

¹⁰¹ Ferretti S. Cassirer, Panofsky, and Warburg: symbol, art, and history. New Haven, 1989.

¹⁰² Sierek K. Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker. Hamburg, 2007.

¹⁰³ Roeck B. Der junge Aby Warburg. München, 1997. Id. Florenz 1900: die Suche nach Arkadien. München, 2001.

¹⁰⁴ Michels K. Aby Warburg: im Bannkreis der Ideen. München, 2007.

¹⁰⁵ Chernow R. The Warburgs: The Twentieth Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family. New York, 1993. на нем. языке: Warburgs. Odyssee einer Familie. Berlin, 1994.

¹⁰⁶ Günther H. Aby Warburg und seine Brüder // Deutsche Brüder. Zwölf Doppelportraits, Hg. T. Karlauf, Berlin, 1994. S. 254–286.

¹⁰⁷ Biester B. Der innere Beruf zur Wissenschaft: Paul Ruben (1866–1943); Studien zur deutschjüdischen Wissenschaftsgeschichte. Berlin, 2001.

¹⁰⁸ Kref Ch. Adolph Goldschmidt und Aby M. Warburg: Freundschaft und kunsthistorisches Engagement. Weimar, 2010.

¹⁰⁹ Michels K. Mit Bing in Rom, Neapel, Capri und Italien: auf den Spuren einer ungewöhnlichen Reise. Hamburg, 2010.

¹¹⁰ Wuttkke D. Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995: Werk und Wirkung; mit Annotationen. Baden-Baden, 1998; Biester B., Wuttkke D. Aby M. Warburg-Bibliographie 1996 bis 2005: mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866 bis 1995. Baden-Baden, 2007.

¹¹¹ Cieri Via C., Forti M. (a cura di). Aby Warburg e la cultura italiana. Roma, 2009; Bertozzi M. (a cura di). Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei. Modena, 2002; Cieri Via C. Introduzione a Aby Warburg. Roma, 2011. Особо следует отметить заслуги Клаудии Чьери Виа в популяризации наследия Варбурга: она является автором книги «Варбург. Введение» (2011), работ по иконологии, редактором тематических сборников.

¹¹² Forster K. W. Aby Warburg zur Einführung. Hamburg, 2014.

¹¹³ Gombrich E. Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg, 2012.

bibliograne-2006-bis.html В социальных сетях существуют блоги и сообщества, посвященные Варбургу: Aby Warburg Appreciation Society в сети Facebook объединяет более 1000 человек.

Издание избранных трудов Варбурга в русском переводе «Великое переселение образов» появилось в 2008 г. В качестве предисловия книга содержит биографический очерк, написанный И. А. Доронченковым. К творчеству Варбурга в контексте проблематики, связанной с социальной памятью, обращается в своих работах историк А. Г. Васильев.¹¹⁴ Л. Ю. Лиманская рассматривает творчество Варбурга в контексте развития методологии искусствознания в 20 в., обращая внимание на такие аспекты, как образная память.¹¹⁵ Биографическая статья о Варбурге в культурологической энциклопедии написана М. Н. Соколовым,¹¹⁶ в Большой российской энциклопедии – О. Б. Дубовой, автором статьи в Православной энциклопедии является прот. С. Ванеян.¹¹⁷

Идеи и жизненный путь Варбурга часто рассматривают в сопоставлении с творческой и личной судьбой его учителей и современников: Буркхардтом, Вельфлиным, Ницше; Генрих Лютцелер, как мы отмечали выше, сравнивает позиции Варбурга и Зедльмайра. Интерес Варбурга к эпохе Возрождения и флорентийскому семейству Медичи связывают в том числе и с его собственной принадлежностью к гамбургским патрициям – банкирам. Но если говорить о значении и судьбе Варбурга и его трудов, то напрашивается и еще одна параллель с эпохой, занимавшей его внимание. Можно сказать, что положение Варбурга в науке чем-то похоже на то, которое занимает Леонардо да Винчи в истории искусства; ученый (и художник – вспомним проект «Мнемозина») словно воспроизводит судьбу художника и ученого из своей любимой эпохи. У Варбурга не так много работ, зато гениальных, и вдохновивших многих других авторов, его отличает широчайшая эрудиция, интерес как к гуманитарным, так и к естественным наукам, у него множество незавершенных проектов. Отчасти совпадает и географический пафос: жизнь Леонардо проходит между Флоренцией и Миланом, а Варбурга – между Гамбургом и Флоренцией; и даже заточение в швейцарском Кройцлингене напоминает об одиночестве Леонардо в замке Клу.

С другой стороны, в отношении Варбурга оказывается актуален и художественный принцип той эпохи – потенциал *non-finito*. В частности, Гертруд Бинг говорит о том, что именно фрагментарность, незавершенность работ Варбурга способствовала расширению возможностей их толкования.¹¹⁸ Каждый находит в них что-то свое: при этом интерпретация оказывается связана с личностью, мировоззрением, системой ценностей и интересами самого интерпретатора.

В нашей работе мы будем в некоторой степени ориентироваться на подход, предложенный Гертруд Бинг, и опираться на ключевые слова, которыми в данном случае будут «икология» и «символ».

¹¹⁴ Васильев А. Г. теория социальной памяти Аби Варбурга в интеллектуальном контексте эпохи // *Время – история – Память: ист. сознание в пространстве культуры*. М., 2007; Id. *Философия культуры и теория социальной памяти Аби Варбурга* // *научные труды МПГУ. Серия: Социально-исторические науки*. М., 2005.

¹¹⁵ Лиманская Л. Ю. история искусства как живая система: методологические аспекты в искусствознании 20 в. <http://articult.rsu.ru/article.html?id=1555132>

¹¹⁶ <http://www.cultureslov.com/culturology-20c/492-varburg-3/>.

¹¹⁷ <http://www.pravenc.ru/text/154083.html>.

¹¹⁸ One is drawn to a conclusion, that Warburg's work has become so consequential because it was left as a fragment, with a fragment's power of testifying to a larger edifice and of challenging the imagination to supplement its details. – *Bing G. A. M. Warburg...* P. 302.

Иконология

*Ratselbilder zu schaffen, lag niemals in der Absicht des Mittelalters.
Anton Springer¹¹⁹*

Слова «иконография» и «иконология» образованы от общего корня εἰκών – образ и слов γράφειν – писать и λόγος – мысль, учение. Соответственно иконография означает описание образа, а иконология – его интерпретацию, толкование. Традиционно иконография занимается описанием не самого образа (то есть его формы, композиции, цвета или пропорций изображения), а описанием мотива, то есть тематической составляющей или сюжета произведения искусства. Как верно заметил Антон Шпрингер, художники прошлого чаще всего не стремились создать в своих работах загадки или ребусы – просто они говорили на языке своего времени, источниками их изобразительных мотивов были тексты и идеи, известные современникам. К специалистам по иконографии пришлось обратиться тогда, когда язык образов прошлых веков стал непонятен для зрителей нового времени.

Понятия «иконография» и «иконология» в контексте изучения произведений изобразительного искусства существуют уже с 16 в. «Иконология» – так назывался компендиум Чезаре Рипы 1593 г., пояснявший, каким образом и с какими атрибутами изображаются аллегории различных понятий и человеческих качеств. В то время это были рекомендации для художников,¹²⁰ и, несмотря на название, этот необычайно популярный труд¹²¹ в современном понимании относится как раз к иконографии. Книга Рипы вдохновляла мастеров маньеризма и барокко, а для ученых последующих веков послужила словарем, с помощью которого можно было растолковать современному зрителю содержание картины. Расшифровывать содержание сложных изобразительных нарративов 17 в. помогали и современные им авторы. Так, Джованни Пьетро Беллори возводил содержание картин Пуссена к классическим или современным литературным источникам. Кроме того, он стремился определить общую символическую идею произведения, и поэтому Ян Бялостоцкий называет его одним из пионеров не только иконографии, но и иконологии.¹²² Иконографический анализ

¹¹⁹ Средневековые никогда не намеревались создавать загадочные изображения. – Springer A. Ikonographische Studien, 1860, цит. по: Lützel H. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Freiburg/München, 1975. S. 955.

¹²⁰ Вслед за установившейся традицией (начало которой было положено, вероятно, статьей Я. Бялостоцкого в Encyclopedia of the World Art) историю иконологии начинают с книги Рипы. Но и у него были свои предшественники и источники: «Genealogia deorum gentilium» («Происхождение языческих богов») Дж. Боккаччо, «Emblematum liber» Андреа Альчато (1531), изданная в Базеле «Hieroglyphica» Пьеро Валериано (1556), а также «Иероглифика» Горapolloна, написанная во второй половине 5 в. (несмотря на название, книга посвящалась не иероглифам, расшифровать которые удалось лишь Шампольону в 1822 г., а именно египетской символике); греческое издание Горapolloна появилось в Италии в 1417 г., а латинский перевод был сделан в 1517 г. Кроме того, Рипа изучал античных классиков: в своем тексте он ссылается на Гомера, Аристотеля, Овидия и Плиния. Таким образом, его «Иконология» объединила библейские мотивы, средневековые аллегории, античную мифологию и древнеегипетскую традицию. Среди предшественников Рипы можно упомянуть также «Le Imagini degli Dei degli Antichi» («Изображения богов древних») Винченцо Картари, которые были напечатаны впервые в 1556 г. в Венеции, но иллюстрировались, начиная с третьего издания (вышло в 1571 г. с 88 гравюрами Б. Дзальтери). – Прим. ред.

¹²¹ Книга Рипы неоднократно переиздавалась: за первым изданием последовало второе, расширенное, куда вошли еще 400 статей (1602), затем для издания 1603 г. были изготовлены иллюстрации – ксилографии, по рисункам предположительно Джузеппе Чезари, кавалера д'Арпино. При жизни Рипы вышло еще 4 издания, в том числе расширенные версии 1618 и 1620 гг. После смерти Рипы около 1623 г. последующие издания расширялись и дополнялись другими авторами. Книга неоднократно издавалась на французском (1644–1698), немецком языках (в том числе издание Хертеля с иллюстрациями Готтфрида Айхлера-мл. – в 1669/70), была переведена на английский в 1706 г. Издание Хертеля было выпущено Dover Publications в переводе на английский язык в 1971 и в 1991 гг.

¹²² Bialostocki J. Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie // Bildende Kunst als Zeichensystem. Bd. I, Ikonographie und Ikonologie. / Hg. E. Kaemmerling. 1984. S. 15–63.

считался важным и для атрибуции произведения: так, Андре Фелибьен утверждал, что следует изучать не только манеру письма художника, но и предпочитаемый им круг тем. Тем не менее достаточно рано появляются и критические замечания в адрес иконографических толкований: так Моланус (Molanus) в работе «De picturis et imaginibus sacris» (1570) пишет, что излишнее увлечение подробностями может привести к бессмысленным (widersinnig) выводам.¹²³



Огюст Роден. Мыслитель. 1881 г. Фрагмент

¹²³ Ibid., S. 44.



Альбрехт Дюрер. Меланхолия I. 1514 г. Фрагмент

Описание и интерпретация памятников искусства становится особенно распространенной практикой в связи с развитием археологии. В этом контексте «икконографией» называется метод идентификации и описания античных портретов (как скульптурных, так и в малой пластике – на монетах и медалях) – см. например, четырехтомное издание «Римская иконография»¹²⁴ посвященное знаменитым римлянам и императорам от Юлиев-Клавдиев до Феодосия, а также «Греческую иконографию»¹²⁵ Иоганна Якоба Бернулли.¹²⁶ Развивается иконография христианского искусства, особенно во Франции: см., например, работу Адольфа Наполеона Дидрона «История Господа нашего»¹²⁷ и Огюстена Кронье «Христианская иконография».¹²⁸ Впоследствии Эмиль Маль в своей четырехтомной истории религиозного искусства,¹²⁹ публиковавшейся с 1898 по 1932 годы, представит обширную и структурированную картину развития иконографии. В Германии выходят работы «Иконография святых»¹³⁰ Йозефа фон Радовица, «Иконографические исследования» Антона Шпрингера,¹³¹ «Христианская иконография» Генриха Детцеля.¹³²

¹²⁴ Bernoulli J. J. Römische Ikonographie. Bd. 1–4. Stuttgart [u.a.], 1882–1894.

¹²⁵ Bernoulli J. J. Griechische Ikonographie. Bd. 1, 2. München, 1901.

¹²⁶ Иоганн Якоб Бернулли (1831–1913) был родом из Базеля, происходил из семьи известных математиков Бернулли. Преподавал в Базельском университете, с 1895 г. – руководитель кафедры археологии, отделившейся от кафедры всеобщей истории искусства, которую возглавлял Якоб Буркхардт.

¹²⁷ Didron A. N. Iconographie chrétienne: histoire de dieu. Paris, 1843.

¹²⁸ Crosnier A. Iconographie chrétienne. Caen, 1848.

¹²⁹ Mâle E. L'art religieux du XIIe au XVIIIe siècle: extraits choisis par l'auteur. Paris, 1946, на русском языке перевод одной из книг: Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М., 2008.

¹³⁰ Radowitz J. von Ikonographie der Heiligen. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte. Berlin, 1834.

¹³¹ Springer A. Ikonographische Studien. Wien, 1860.

¹³² Detzel H. Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst. Bd. 1: Die bildlichen Darstellungen Gottes, der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, der guten und bösen Geister und der göttlichen Geheimnisse. Anhang: Die Weltschöpfung. Die Sibyllen. Die apokalyptischen Gestalten. Judas Iskariot. Bd. 2: Die bildlichen

Классическими работами по иконографии византийского и русского искусства являются «Очерки памятников христианского искусства» Н. В. Покровского (1894), «Иконография Богоматери» Н. П. Кондакова (1911) и др.

Таким образом, в течение 19 в. иконографические исследования играют значительную роль в изучении памятников искусства. Заметим, что усиленное внимание к иконографии происходит на фоне развития т. н. реалистического направления в живописи, а также появления импрессионизма и других течений в изобразительном искусстве, уделяющих большее внимание стилистике изображения, манере (тональная живопись), нежели предметному содержанию или сюжету. Действительно, предметный мотив изображения – фрукты на столе, вид Парижа или жанровая сцена из современной жизни – уже не требовали (по крайней мере, от современника и соотечественника художника) ответа на вопрос, что именно изображено на картине. В то же время изображения прошлых веков – от лиц римских императоров до образов раннехристианского искусства, и от вдохновленных гуманистами картин Ренессанса до сложных аллегорий эпохи барокко – как раз нуждались в идентификации персонажей и расшифровке содержания.

С другой стороны, распространению иконографических изысканий способствовал и интерес романтизма к мифологии, символам и символике. Одним из наиболее влиятельных текстов у немецких романтиков был труд Фридриха Кройцера «Символика и мифология у древних народов» (о понятии символа у Кройцера см. следующую главу).

В конце 19 в. международное сообщество историков искусства предпринимает попытку регламентировать иконографические исследования и содействовать их развитию. На V Международном конгрессе историков искусства¹³³ в 1898 году в Амстердаме слушается доклад французского историка Эжена Мюнтца (Eugen Müntz) о необходимости иконографических исследований. Следующим шагом становится обсуждение предложения Августа Шмарзова о создании «Комиссии по содействию иконографическим исследованиям в области искусствознания» (1900 г., VI Конгресс в Любеке). Председателем комиссии Шмарзов предложил избрать Эжена Мюнтца, занимавшегося вопросами иконографии светского содержания, а его заместителем – Франца Ксаверия Крауса, специалиста по христианской иконографии.¹³⁴ По мнению Шмарзова, Комиссия должна была заниматься рекомендацией наиболее актуальных тем для исследования, содействовать назначению стипендий (то есть грантов), присуждению премий и контролировать публикации по данной тематике. Предполагалось также создать Иконографическое общество и финансировать исследования за счет взносов его участников, при этом руководить работой Общества должна была та же Комиссия. На VII конгрессе в 1902 г. Конрад де Мандах зачитал доклад от имени Мюнтца; в этом докладе излагалась программа Общества и была сделана попытка разграничить понятия иконографии и иконологии: «Международное общество изучения иконографии видит своей задачей содействие любым мероприятиям, направленным на развитие иконографии в рамках искусствознания. Основное внимание Общество уделяет изучению изображаемых предметов (*Darstellungsgegenstände*) и образно представляемого содержания (*Vorstellungsinhalte*) всех произведений изобразительного искусства. <...> Прежде всего необходимо договориться о содержании (*Sinn*) понятия „иконаграфия“ и границах работы общества (*die Grenzen des Arbeitsfeldes der Gesellschaft*). Согласно словарю Французской Академии 1879 г., это понятие означает описание произведений изобразительного искусства, живописи и т. д. и относится прежде всего к описанию античных памятников, бюстов,

Darstellungen der Heiligen. Freiburg, 1894–96.

¹³³ Конгрессы проводились с 1873 г., первый проходил в Вене.

¹³⁴ В комиссию вошли также Й. Тикканен (Tikkanen) из Финляндии, Юлиус фон Шлоссер (Вена) и Конрад де Мандах (Conrad de Mandach) (Париж). Шмарзов предлагал также кооптировать в комиссию Н. П. Кондакова, Карла Юсти и Адольфо Вентури, но по итогам голосования Комиссия кооптировала самого Шмарзова.

рельефов, произведений живописи. Оно обозначает также собрания изображений известных людей из классической древности, например, „иконография Висконти“. Таким образом, мы в первую очередь должны установить, что слово „иконография“ имеет двойное значение. Оно может, в узком смысле, относиться к изучению портретных изображений, а с другой стороны, в широком смысле, означает изучение различных используемых в изобразительном искусстве тем. Слово „икология“ для употребления в этом последнем значении могло бы помочь избежать недоразумений с двойным значением: однако нововведения всегда опасны; поэтому мы пока отказываемся от того, чтобы ввести это обозначение. Поскольку данные выше объяснения уже исключают непонимание, следует сохранить исконное обозначение „иконография“, при том что мы понимаем под этим прежде всего изучение изображаемых предметов (*Darstellungsgegenstände*) и образно представляемого содержания (*Vorstellungsinhalte*) во всех произведениях изобразительного искусства». ¹³⁵

В докладе говорится и о том, что художники прошлого, как правило, опирались на какие-либо тексты. Поэтому в качестве источников иконографы должны рассматривать Священное Писание, а также легенды, мифы, хроники, философские и поэтические произведения, моралите, энциклопедии, включая листовки, памфлеты и сатирические произведения. Что же касается религиозного искусства, то особое внимание следует уделять изучению литургики. Особенно важным следует считать изучение иконографии иллюстраций к библейским текстам, житиям святых (сам Мандах – автор работы об Антонии Падуанском), а также морализаторским текстам и историческим трудам.

Предполагалось, что иконографы должны изучать произведения как высокого, так и народного искусства (с обязательной оговоркой, что подобные исследования не должны мешать специалистам из соседних областей). И наконец, особым направлением в работе становится изучение орнамента – если раньше в этом виде изображений видели только чистую игру форм (*Formenspiel*), то теперь можно проследить развитие орнамента из предметных изображений (*gegenständliche Darstellungen*) или по крайней мере намеков на некое содержание (*Andeutungen von Vorstellungsinhalten*).

Иконографические штудии могли бы быть полезными не только в рамках истории изобразительного искусства, но и обогатить другие гуманитарные дисциплины; литературоведы смогут проследить, каким образом поэтическая мысль нашла отражение в творчестве художников. А также восстановить источник, а иногда и дать новую оценку литературным произведениям, которые могли считаться незначительными, но на самом деле оказали в свое время влияние на изобразительную фантазию.

Основное внимание Общество собиралось уделять иконографии раннего христианства, средних веков и Возрождения, не исключая также и предшествующих и последующих эпох. Но интерес к иконографическим штудиям был, как ни странно, все же довольно вялым: даже во Франции, где была объявлена премия за иконографическое исследование по теме «Пороки и Добродетели» в течение двух лет не объявилось ни одного соискателя. Что же касается Иконографического общества, то на IX конгрессе в 1909 г. этот проект был закрыт.

Но уже на X конгрессе историков искусства 19 октября 1912 г. Варбург выступил со своим знаменитым «иконологическим» докладом о фресках палаццо Скифаноия (см. более подробно главу «Аби Варбург. Иконология и отмена границ»), и эта дата считается днем второго рождения иконологии. В 20 в. иконологический метод, по определению М. Варнке, станет «интернациональным стилем» истории искусства.

Этому способствовал, в частности, круг ученых, связанных с Варбургом и его библиотекой, в том числе и уже в лондонский период: его ученики и младшие коллеги Фриц Заксль

¹³⁵ Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses, Innsbruck, 9. bis 12. September 1902. S.24.

и Эрвин Панофский, а впоследствии Эдгар Винд, Эрнст Гомбрих, Рудольф Виттковер, Кеннет Кларк, Ян Бялостоцкий и другие. В частности, именно Эрвин Панофский предложил ставшую классической трехчастную схему интерпретации произведения искусства, включающую доиконографическое описание, иконографический анализ и иконологическую интерпретацию.

Традиционно принято противопоставлять иконологию и иконографию формально-стилистическому подходу к изучению произведений искусства, но это в значительной мере историко-теоретическая абстракция. В частности, сам Панофский уделял большое внимание вопросам формы, в том числе и в контексте своей трехступенчатой схемы анализа произведения искусства, а отец-основатель формально-стилистического направления, Генрих Вельфлин, одну из своих работ посвятил сопоставительному иконографическому анализу «Меланхолии I» Дюрера.

Иконографическо-иконологический метод вызывал и критику, в том числе из-за явного предпочтения, которое отдавалось предметному мотиву и сюжету произведения искусства. Тем самым иконография оставляла в стороне его эстетические качества: в самом деле, произведения второго ряда и даже декоративно-прикладного искусства рассматривались как равноправные источники (но, разумеется, не равноценные – возразят иконографы). И наконец, иконография, казалось, пренебрегала самой спецификой визуального образа, по определению несводимого к простой иллюстрации некоего текста или даже идеи. Кроме того, возникали опасения относительно слишком бурного воображения интерпретаторов: уже сам Панофский призывал сдерживать фантазию с помощью здравого смысла. Тем не менее в 20 в. иконография и иконология получили широкое распространение: иконографическое описание как потребность в отчетливой «научной» документации досталось в наследство от позитивизма 19 в., а техника интерпретации совершенствовалась параллельно с развитием философской герменевтики.

Особенно активно иконография и иконология развиваются после Второй мировой войны. В этой связи Я. Бялостоцкий даже говорит о том, что период послевоенного развития истории искусства можно в целом назвать «иконографическим», по сравнению со «стилистическим» довоенным. Разумеется, до 40-х гг. появлялись значительные работы по иконографии (Маль, Вильперт, ван Марле, Закслъ и Панофский), а исследования, посвященные стилистическому анализу, продолжались и в более позднее время. Бялостоцкий имеет в виду именно количественный рост работ по иконографии, в том числе публикации словарей, справочников и энциклопедий. А также отмечает возросший интерес к политической или социологической тематике в рамках иконографических штудий: Андреас Альфельди, «Рождение кайзерской символики», «Формы искусства и гражданское общество поздней Римской империи», Перси Эрнст Шрамм «Регалии правителя и государственная символика»¹³⁶ Сюда же можно отнести и переиздание 1971 г. «Иконографии императора» 1936 г. Андре Грабара. Из последних значительных работ в этом ряду можно назвать двухтомник «Пособие по политической иконографии».¹³⁷ В этом смысле иконографические работы выходят за рамки истории искусства (как описания и систематизации художественных памятников) и вносят свой вклад в историю идей, прежде всего в том, что касается их (идей) визуального выражения.

Изучение эмблем и аллегорических символов стало темой исследований, объединившей историков искусства и филологов – историков литературы: таковы, например, исследования по эмблематике Марио Праца,¹³⁸ книга Артура Хенкеля и Альбрехта Шене «Эмблемы.

¹³⁶ Alföldi A. Die Geburt der kaiserlichen Symbolik // Museum Helveticum 9, 1952. S. 204f.; *Id.* Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire. Princeton, 1965; Schramm P. E. Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Stuttgart, 1954–56.

¹³⁷ Handbuch der politischen Ikonographie / Hg. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler. München, 2011.

¹³⁸ Praz M. Studies in Seventeenth-Century Imagery (1939), 2. Auf. Rom, 1964.

Справочник по символам изобразительного искусства 16–17 вв.». ¹³⁹ В Принстоне издается «Каталог христианского искусства». ¹⁴⁰ В 1950 г. Г. ван де Вааль собирается создать «Каталог нидерландского искусства» – каталог, составленный по иконографическому принципу. ¹⁴¹ Иконографические картотеки существуют и в других институтах: например в Иконологическом институте университета в Утрехте (Голландия), в Институте Варбурга в Лондоне, а также в Доме Варбурга в Гамбурге (проект по политической иконографии).

В целом ряде исследований разбираются иконографические программы отдельных произведений – например, росписей Корреджо в Камера ди Сан Паоло в Парме, галерее Франциска I в Фонтенбло (Э. Панофский), фресок Рафаэля в папских покоях Ватикана (Э. Винд, А. Шастель), работ Карраччи в Камерино Фарнезе и в галерее палаццо Фарнезе (Дж. Р. Мартин). С другой стороны, иконографический подход применяется в изучении творчества отдельных художников: Микеланджело (в исследованиях Панофского, Ш. Де Тольная, Г. фон Айнема и Дж. Поуп-Хеннеси, анализируется в том числе влияние неоплатонической философии на творчество мастера). Благодаря иконографическому анализу были раскрыты новые аспекты творчества Брейгеля (Тольная, Стридбек), Рембрандта (Ротермунд, ван де Вааль, ван Гелдер, фон Айнем), Пуссена (Гомбрих, В.Фридлендер, Панофский, Блант, Бэчманн), Бернини (Виттковер, Кауфман). Мифологическая и аллегорическая тематика фламандского и голландского искусства 16–17 в. исследуется в работах Ю.СХельда ¹⁴² и В.Ш-техова. ¹⁴³ Иконографии классицизма и романтизма посвящены работы В. Хофманна ¹⁴⁴ и Р. Розенблюма. Символический язык и иконографию Ван Гога изучает Ж. Сезнек, ¹⁴⁵ др., иконографию Сезанна – М. Шапиро. ¹⁴⁶

Уже в 1970–80 гг. ощущается и необходимость обобщить методологический опыт. В книге Г. Лютцелера «Познание искусства и наука об искусстве», ¹⁴⁷ опубликованной в 1975 г., в ее седьмой части «Самостоятельная наука об искусстве» иконографии и иконологии посвящена первая глава – «Мотив». ¹⁴⁸ Издаются хрестоматии и справочники по вопросам иконологии и иконографии (например, сборник «Изобразительное искусство как знаковая система» под редакцией Э. Кеммерлинга, ¹⁴⁹ со статьями Я. Бялостоцкого, К. Кюнстле, Г. Хоогверфа, В. Хекшера, О. Пэхта, М. Либмана и самого Э. Панофского).

Появление в этом сборнике, впервые изданном в 1979 г., статьи М. Я. Либмана вполне символично. Именно Либман в 1964 г. ввел в научный оборот в СССР термин «иконология».

¹³⁹ Henkel A., Schöne A. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und des XVII Jahrhunderts. Stuttgart, 1967, weitere Auf. 1978, 1996.

¹⁴⁰ Index of Christian Art.

¹⁴¹ Он разработал систему (www.iconclass.nl), которая позволяет описывать различные виды изображений: все они объединены в пять основных групп: (1) сверхъестественные явления, (2) природа, (3) человек, (4) общество, (5) абстрактные понятия; и четыре дополнительных: (6) история, (7) Библия, (8) мифы, легенды и истории (кроме классической античности), (9) мифы и легенды классической античности. Комбинируя индексы первой и второй группы, ван де Вааль получает в своей системе следующие обозначения: для Христа – 11D, где 1 – сверхъестественное, 11 – христианство, D – Христос. И если «пастух, пастырь» – это 47 1 22.1, то иконографическая формула Христос Добрый пастырь описывается как 1 ID = 47 1 22.1. Благовещение с изображением ангела и Бога-отца описывается по формуле 73 A 5 (+1 +41), где 1 – Бог-Отец, а 41 – ангел. H. van de Waal, Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding: 1500–1800. Den Haag, 1952. – См.: Bialostocki J. Op.cit. S. 56.

¹⁴² Held J. S. Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies. Princeton, 1969.

¹⁴³ Stechow W. Northern Renaissance Art, 1400–1600: Sources and Documents. New York, 1966.

¹⁴⁴ Hofmann W. Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München, 1995.

¹⁴⁵ Sez nec J. Literary Inspiration in van Gogh // Magazine of Art, XLIII (December 1950). P. 282–288.

¹⁴⁶ Schapiro M. Apples of Cezanne: A Essay on the Meaning of Still-Life // Art News Annual 34 (1968). P. 35–53.

¹⁴⁷ Lützel er H. Op.cit.

¹⁴⁸ Ibid. S. 937–1012. Всего в этой части пять глав: 1) Мотив, 2) Между мотивом и формой, 3) Форма, 4) Материал, 5) Произведение искусства как единое целое.

¹⁴⁹ Bildende Kunst als Zeichensystem. Bd.1. Ikonographie und Ikonologie / Kaemmerling E. (Hg.). Köln, 1984

Разумеется, статья была критической – настолько, что последующие критики немало удивлялись – как можно упрекать иконологию в том, что она якобы не рассматривает идейное содержание произведения искусства? Но даже если автор в те годы и искренне критиковал западную науку, он по крайней мере предоставлял читателю информацию о том, что существуют различные методы обращения к памятнику искусства. Однако «пионером» иконологического метода в советском искусствознании, по определению С. С. Ванеяна, следует считать М. Н. Соколова, тексты которого являют собой «пример историософского и отчасти психоаналитического расширения классической иконологии» (см. статьи «Иконология» С. С. Ванеяна в Большой российской энциклопедии). Сам М. Н. Соколов, написавший в 1977 г. вторую (по хронологии, после Либмана) аналитическую статью об иконологии, впоследствии опубликовал целый ряд книг, посвященных искусству Возрождения и Нового времени, в которых ключевым словом стала «иконалогия» (см. библиографию); он же является автором статьи «Иконология» в энциклопедии «Культурология. XX век». Отметим также, что в отечественном искусствознании слово «иконалогия» получило еще одно значение – это систематическое и историческое знание об иконописи и иконописании, о чем подробно пишет С. С. Ванеян в статье «Иконология» в Православной энциклопедии.

Отдельная тема – роль и возможности иконологического метода в исследовании архитектуры. Среди зарубежных лидеров в этом направлении можно назвать Г. Бандманна,¹⁵⁰ а из новейших значительных отечественных работ, обобщающих и творчески перерабатывающих опыт предшественников в отношении сакральной и светской архитектуры, можно назвать труды С. С. Ванеяна¹⁵¹ и И. И. Тучкова.¹⁵²

Логично, что многие сторонники иконографического и иконологического метода не только занимались изучением памятников, но размышляли и над теоретическими проблемами, рефлексировав по поводу собственно методов истории искусства и методологии науки в целом.

Рудольф Виттковер, например, говорит о буквально-репрезентативном (literal representational), буквально-тематическом (literal thematic), аллегорическом (букв. множественном – multiple) и выразительном (expressive) значении визуальных символов в искусстве.¹⁵³ Наша среда обитания переполнена визуальными сообщениями, и мы выбираем приоритетные – полезные, важные или жизненно необходимые для нас (это касается как сигнала светофора, так и картины Рембрандта, утверждает Виттковер). Выбранный образ (или символ) может сообщать нам определенное содержание, значение. Даже сам процесс восприятия уже есть интерпретация; если бы это было не так, мы «видели» бы только линии и цветовые пятна. Буквальное или репрезентативное значение, отсылающее к изображенному объекту, в той или иной степени доступно всем: мы можем узнать человека даже на детском рисунке, хотя, оговаривается Виттковер, нашим современникам легче «узнать» море на картине художника-импрессиониста, чем на миниатюре Бамбергского апокалипсиса – во втором случае, чтобы *узнать*, нам нужно *знать*, что волнистая линия обозначает море. Но в произведении искусства «прямое» значение редко присутствует. Художник не изображает обнаженного бородатого мужчину с трезубцем в руке – он изображает Посейдона. На этом уровне тематическое значение как узнавание определенной темы, мотива, требует знакомства с текстовыми источниками. Но и этим пониманием не исчерпывается интерпретация художественного образа. Следующая ступень – переносное, аллегорическое значение: фреска Рафаэля, на которой изображена встреча папы Льва I и Атилы в 452 г. и появляю-

¹⁵⁰ Bandmann G. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin, 1951.

¹⁵¹ Ванеян С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010.

¹⁵² Тучков И. И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. М., 2007.

¹⁵³ Wittkower R. Interpretation of visual symbols // Allegory and the migration of symbols. London, 1977. P. 174–216.

щиеся при этом свв. Петр и Павел, на самом деле символически отображает силу Церкви и победу папских войск над французами в 1513 г. Образованные современники, замечает Виттковер, считывали это содержание без труда. Исторiku искусства необходимо представлять себе взаимоотношения художественного творчества с другими, в том числе политическими и религиозными событиями того времени.

Но даже такое содержание остается доступно и пересказу, а в изобразительном искусстве большую роль играет то, *как* изображено то, *что* изображено (или, если поиграть словами – *каким образом*). Здесь мы снова возвращаемся к истории форм и стилей, причем на этом этапе описание, понимание на самом деле будет включать и оценочное суждение.

И хотя первые три этапа Виттковер объединяет как рациональные уровни интерпретации, он все же уточняет, что каждый следующий уровень доступен все более узкому кругу интерпретаторов, и при этом все труднее контролировать правильность, т. н. объективность интерпретации. Чем глубже пытаемся мы проникнуть в значение художественного образа-символа, тем больше усложняется наш подход и тем шире допустимые пределы погрешности интерпретации. Но прохождение трех уровней – условная задача: современное искусство вполне может обходиться без литературного содержания, но при этом сохранять выразительную форму и аллегорическое значение.

Четвертый, «экспрессивный» уровень переживания самой художественной формы (в которую облечено определенное содержание), кажется подчеркнуто субъективным – ведь речь идет об эмоциях. Здесь от интерпретатора требуется интуиция, со-творчество. Но все же, замечает Виттковер, и эмоциональные реакции в значительной мере определяются различными социальными факторами: обычаями, моральными табу, модой. В этих условиях профессиональные интерпретаторы – арт-критики, историки искусства – становятся проводниками в мире искусства (Виттковер называет их также «знахарями» или «шаманами» – *medicine-man*, то есть «врачевателями»), управляющими эмоциями «современных племен», создающими символы в искусстве; они и сами отчасти становятся символами: от Дени Дидро до Джона Рёскина и Кеннета Кларка.

Схема Виттковера во многом похожа на схему Панофского, с одним отличием: третий уровень (по Панофскому, иконологической интерпретации) подразделяется у Виттковера на два (аллегорический и экспрессивный). При этом и Панофский, и Виттковер практически закольцовывают схему, возвращаясь на самой «высокой» ступени вновь к вопросам формы и стиля изображения. Виттковер формулирует это более явно, подчеркивая эмоциональное воздействие интерпретатора на аудиторию и произведения искусства – на интерпретатора.

Попытки дать подлинную интерпретацию символов никогда не прекращались; с одной стороны, это дает автору повод для риторического вопроса – где заканчивается намеренный символизм художника и начитается символизм бессознательного? Принципиальная неисчерпаемость интерпретации связана и с самой спецификой визуального образа – если бы мы могли его верно и полно интерпретировать, то есть «перевести» в слова, то изобразительное искусство мог бы заменить текст. И уровни интерпретации, абсолютно условные, нужны в первую очередь самому интерпретатору для рефлексии по поводу собственного аналитического процесса. Важно другое – все попытки интерпретации говорят о том, что в 20 в. в изучении визуальных символов произошел переход от описания и классификации к изучению их функции и значения. Для Виттковера это еще и подтверждение «научности» искусствознания: *For the arts, visual and non-visual, and the sciences, are moving in the same direction. Our concern is no longer description and classification of phenomena, but investigation of function and meaning.*¹⁵⁴

¹⁵⁴ Wittkower R. Op. cit. P. 187.

Действительно, интерпретация художественных (и шире – визуальных) образов оказывается связана с другими областями научного знания – лингвистики, семиотики, риторики, теории коммуникации, этнологии, социологии, психологии, а также более поздних исследований в области медиа и экранных искусств. В частности, приводимая нами статья Витткова была впервые опубликована в 1955 г. в сборнике «Вопросы коммуникации».¹⁵⁵ С другой стороны, изучение содержательного, смыслового аспекта произведений искусства и художественных форм как симптомов, «критических форм» предоставило возможности наглядной диагностики ментальных и духовных процессов в обществе в исторической перспективе – см., например, «Возникновение собора» и особенно «Утрату середины» Х. Зедльмайра или работы В. Хофмана об искусстве 19 и 20 вв..¹⁵⁶

Одним из вариантов развития иконологии в рамках истории искусства стала попытка Макса Имдаля основать иконикку¹⁵⁷ – специальное направление, которое уже в самом названии заявляет о родстве с иконографией и иконологией. В основе иконики – поиск прямых соответствий структуры смысла (икнологический уровень) и композиции изображения. Сама работа зрения понимается как смыслопорождающая (это относится как к процессу творчества художника, так и к процессу восприятия). Необходимость обоснования такого, более непосредственного и конкретного соединения формальной стороны визуального образа и его смысла была связана в первую очередь с абстрактным искусством, где линия может рассматриваться как выразительное движение, жест руки. Логика иконики вполне применима и к фигуративной живописи. Но в случае с интерпретацией оттоновской миниатюры, где изображены поцелуй Иуды и взятие Христа под стражу, главным будет не идентификация сюжета, а акцент на принципиально различных возможностях текста и изображения: последовательно изложенные в тексте события обретают в изображении сценическую simultaneität. Несмотря на это, мы можем описать миниатюру и пересказать события в их временной очередности, сопоставив изображение с известным сюжетом, а также, благодаря структуре изображения, мгновенно «считать» такие смыслы, как превосходство Христа над предателем и мучителями. Содержание в этом случае понимается не столько как потенциальный нарратив, сколько как структура, что отвечает самой специфике изобразительного искусства.

Оскар Бэчман в работе «К вопросу о переходе от иконологии к герменевтике истории искусства»¹⁵⁸ говорит не только о необходимости возвращения иконологии герменевтического измерения, но и о специфике герменевтики произведения искусства. Бэчман также отказывается от понимания зрения как обыденной способности и говорит о «познающем созерцании» (*erkennende Anschauung*), справедливо подчеркивая в своей работе необходимость рефлексии по поводу самого метода анализа, или выяснения, цитируя Г. Гадамера, «тех условий, при которых осуществляется понимание».¹⁵⁹ Книга О. Бэтчмана «Введение в герменевтику истории искусства» с 1984 по 2009 г. была переиздана 6 раз.

Знаменитая «Иконология» В. Дж. Т. Митчелла¹⁶⁰ – пример обращения к иконологической теме филолога, литературного критика и философа. Митчелл рассматривает как визу-

¹⁵⁵ *Studies in Communication*. London, 1955.

¹⁵⁶ *Hofmann W.* Das Irdische Paradies: Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München, 1960; *Id.* Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart, 1966. (Рус. перевод: *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб., 2004); *Id.* Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750–1830. München, 1995; и др.

¹⁵⁷ *Imdahl M.* Giotto: Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München, 1980.

¹⁵⁸ *Bätschmann O.* Beiträge zu dem Übergang von der Ikonologie zu der kunstgeschichtlichen Hermeneutik // *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd. 1. Ikonographie und Ikonologie... S. 460f.

¹⁵⁹ ...die Bedingungen aufzuklären, unter denen Verstehen geschieht. – *Gadamer G.* Wahrheit und Methode, цит. по: *Bätschmann O.* Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. [1984]. Darmstadt, 2009. S. 6.

¹⁶⁰ *Mitchell W. J. T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986.

альные, так и текстуальные аспекты художественного образа. Риторика образа рассматривается в двойном ключе: с одной стороны, традиция текстов об образах и текстов об искусстве, а с другой – изучение того, что описывают, сообщают или в чем убеждают нас сами образы. Расширению понимания образа способствует историческая перспектива; человек был создан по образу и подобию Бога, но и сам он выступает как *image maker*, т. е. создает образы, символы, да и себя самого и свой мир «собственным образом» (*in their own image*): т. е. понятие образа включает очень широкий диапазон: от архетипа до симулякра. Если Панофский, на которого Митчелл ссылается, отделяет иконографию от иконологии, различая изучение каталога отдельных символических мотивов и интерпретацию широкого символического горизонта образа, то сам Митчелл ставит перед собой задачу обратиться к образу, который понимается прямо как *idea*. Учитывая, что *idea* происходит от греческого глагола «видеть», автор еще и оговаривает, что более точными были бы термины «концепция» или «понимание». Иконология при этом понимается как интерпретация, то есть процесс перевода идеи на язык изображения или текста и его особенности в разных медиа.¹⁶¹ Как ни странно, в этой работе Митчелл ни разу не упоминает имя Варбурга, однако подчеркивает заслуги Панофского и Гомбриха, сравнивая их роль в искусствознании с заслугами Соссюра и Хомского в лингвистике. Намеренно или случайно, подзаголовок его книги «Иконология» – «Образ, текст, идеология» – напоминает о стратификации Панофского, хотя и с несколько смещенными акцентами (образ как репрезентация или феномен, текст как дискурсивная расшифровка значения, идеология как отсылка к области смыслов). Спустя двадцать лет Митчелл вспомнит в своей статье,¹⁶² что ко времени написания его книги иконология казалась лишь несколько устаревшей дисциплиной в рамках истории искусства, в качестве отцов-основателей которой Митчелл теперь называет Аби Варбурга, Алоиза Ригля и Эрвина Панофского. Сейчас, пишет Митчелл, междисциплинарные исследования вербальных и невербальных медиа стали центральным направлением в гуманитарных науках. Современный изобразительный, или иконический переворот (*pictorial turn* или *iconic turn*) означает не просто численное увеличение визуальных медиа (к тому же они все равно остаются смешанными со звуком или текстом); он связан не только с изменением в способе репродукции (в этом случае можно привести примеры и других *turn*, таких как изобретение и распространение центральной перспективы или фотографии). Изобразительный переворот можно понимать и как поворот от слова к образу, от логоса к магии, суеверию – но и это не основное содержание *pictorial turn* нашего времени. Главное, что отличает современный *iconic turn*, это то, что образ – как визуальный, так и словесные метафоры – стал актуальным топосом не только в политике или массовой культуре, но и в самой структуре знания. Здесь Митчелл ссылается на Жюль Делеза и его высказывание о том, что философия всегда занималась проблемой образа и тем самым была своего рода иконологией. С другой стороны, ключевой становится цитата из Л. Витгенштейна: *ein Bild hielt uns gefangen* (Образ держал нас в плену).¹⁶³ Осмысляя этот плен, наука пытается вырваться из него – с помощью семиотики, структурализма, деконструкции, а также *Bildwissenschaft*, которую Митчелл называет «критической иконологией».

¹⁶¹ Но здесь есть еще одна трудность: как изобразительная традиция, так и естественные языки выступают не просто в роли прозрачных и нейтральных по отношению к содержанию медиа, а представляют собой вполне сложные и загадочные структуры. Поэтому Митчелл не претендует на новое понимание образа, а предпочитает исследовать употребление термина «образ» в ряде дискурсов – литературная критика, история искусства, теология и философия.

¹⁶² *Mitchell W. J. T. Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft // Bildtheorien / Hg. K. Sachs-Hombach. Frankfurt/Main, 2009. S. 319–327.*

¹⁶³ *Ein Bild hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen. (Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, § 115).*

Bildwissenschaft, image science, или наука об образах, стремится к расширению возможностей интерпретации изображения, в том числе и благодаря опыту смежных дисциплин; при этом художественный образ оказывается лишь одной из форм визуальной экспрессии. Вопросы о взаимоотношениях истории искусства и новой науки Bildwissenschaft мы уже касались ранее, обсуждая полемическую реакцию Х. Бредекампа на книгу Х. Бельтинга). Пафос нового направления, озабоченного pictorial turn, скорее можно сравнить с «лингвистическим» подходом к художественным и другим образам – в отличие от «филологической» направленности истории искусства, изучающей шедевры. Заметим только, что в равноправии (иногда понимаемом превратно) всей и всякой, а не только художественной выразительности можно увидеть и попытку уйти от «субъективности» интерпретации, оценки эстетического качества и этических коннотаций – попытку, которая легко превращается в опасность.

Причина этой опасности – не только в отказе от «эстетической вертикали», но и в том, что, как замечает С. С. Ванеян, «сдержанный объективизм сродни равнодушному вещиизму», т. е. предполагает скорее архивацию, фиксацию и хранение фактов, а не их уразумение.¹⁶⁴ Тем самым он возвращает изучение образной экспрессии в рамки дескрипции, формализма и историзма, понимаемых как «сознательное самоограничение»¹⁶⁵ ученого перед лицом исторического, а иногда и современного материала. Автор отмечает сомнительность историзма «по отношению к материалу художественному, феноменология которого предполагает непрестанную и неустанную актуализацию в опыте непосредственного контакта, диалога, где инстанция пользователя – это позиция вовлеченного, увлеченного, если не разоблаченного соучастника».¹⁶⁶

На основании представленного довольно краткого обзора можно резюмировать, что иконология есть метод, обращенный прежде всего к содержанию конкретных изображений, художественных образов. При этом художественный образ выступал не только как изображение, которое можно соотнести с определенным текстом (что соответствовало бы иконографической интерпретации). Образ признается носителем определенного смысла – и в расшифровку этого смысла включалось, в разных традициях, влияние различных факторов – художественной традиции, авторской интенции, Kunstwollen, мировоззрения эпохи. Но иконология никогда не удовлетворялась простыми ответами и установлением однозначной связи, будь то вытесненные желания, воспоминания детства, климат или среда. В отличие от дескриптивного, аналитического пафоса иконографии, иконологическая интерпретация требует, по выражению Панофского, «синтетической интуиции». Тем самым здесь учитывается и присутствие самого интерпретатора – ведь речь идет именно о *его* интуиции.

С другой стороны, художественный образ, если понимать его как требующий интерпретации (т. е. перевода) знак, есть именно знак-символ (не лишенный, впрочем, качеств иконического знака и даже индекса). В случае с символом речь идет как раз о возможности бесконечного раскрытия содержания. Однако интерпретация знака-символа хотя и «не допускает конечных процедур и однозначной „расшифровки“, но в то же время предполагает существование конкретного смысла и исключает произвольность толкования».¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ванеян С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010. С. 14.

¹⁶⁵ Как считает С. С. Ванеян, современный материал «вполне жив и обладает, как всякий нормально функционирующий организм, средствами саморегуляции и неким подобием иммунитета по отношению ко всякого рода внешним и необязательным проникновениям, концептуальным инфекциям и методологическим инфильтрациям». – См.: Ibid. С. 7. Соглашаясь с этим утверждением, заметим, что одной из таких «инфекций» можно считать попытки вписать современный материал в историю – с помощью эпитетов, напр. «барочная» (стилистика), «социалистический» (реализм), или приставок «нео»– и «пост»–.

¹⁶⁶ Ibid. С. 13.

¹⁶⁷ Новая философская энциклопедия / Ред. В. С. Степин и др. Т. 3. М., 2010. С. 532. (Автор статьи «Символ» – А. Л. Доброхотов.)

И в этом случае методы иконологии и взгляды иконологов различаются как раз по тому, в каком «направлении» и насколько «далеко» они заходят в своих интерпретациях художественных образов как наглядных символов.

Поэтому прежде чем переходить к рассмотрению иконологии как варбургинской темы, мы обратимся к той традиции понимания символа, которая существовала в немецких науках о духе (и душе) в те годы, когда формировались научные взгляды Варбурга и его младших современников.

СИМВОЛ

Die Wahrheit gelangt im Bilde, zusammengedrängt in den Moment eines Blickes und in den Brennpunkt des Augenblicklichen und Augenscheinlichen, am sichersten zum Ziel.
Friedrich Creuzer¹⁶⁸

Alles was geschieht ist Symbol.
Johann Wolfgang Goethe¹⁶⁹

Символ является предметом самых разных дискурсов – теории языка, теории познания, теории искусства, социальной теории. В рамках истории и теории искусства обращение с понятиями «символ» и «символический» может быть достаточно вариативным. Символ может противопоставляться аллегории, эмблеме (от Шеллинга до Виттковского) или объединяться с ними (в современных словарях символов в искусстве); Гегель обозначает доклассическую ступень развития искусства как «символическую», Панофский говорит о «перспективе как символической форме», а Сьюзан Лангер считает символической художественную деятельность в целом, различая символ в искусстве (symbol in the art) и искусство как символ или символическую деятельность (symbol of art). В более широком популярном и популяризаторском контексте к эпитету «символический» охотно прибегают как критики, так и сами художники: начиная от символизма как направления в искусстве к. 19 – нач.20 в., толкования символов индивидуального и коллективного бессознательного в контексте психоанализа и аналитической психологии, и вплоть до создания собственной, авторской «символики» как системы намеков, ассоциаций и эмблем в современном искусстве. В своем определении символа Ханс-Георг Гадамер подчеркивает, что значение символа основано на присутствии (презенции), а важнейшей функцией его является репрезентация – символ присутствует и указывает на что-то.¹⁷⁰ В самом общем смысле можно сказать, что символ является чувственно воспринимаемым объектом (знаком), который способен соотноситься с чем-то *иным*. Можно также сделать допущение, что каким-либо другим образом это *иное* не может (или не может достаточно адекватно) быть репрезентировано в рамках человеческой коммуникации, культуры или в более узком смысле – изобразительного искусства. Вопрос заключается в том, что именно представляет собой и как понимается это *иное*, каким образом возникает или формируется репрезентирующий его символ, и в какой мере он (символ) открывает *иное* тому, кто обращается к символу, воспринимает и изучает его. И здесь возникает широкий контекст различных теоретических обстоятельств.

Границы понятия «символ» можно попытаться очертить, обратившись к семантике и этимологии и самого слова. Греческое слово σύμβολον (symbolon) происходит от глаголов symballein – связывать, соединять, воссоединять, встречаться, заключать сделку, а также symballesthai – сравнивать, (мысленно) приводить в соответствие, сопоставлять, заключать, находить разгадку чего-то таинственного (в смысле толкования речи богов или прорицаний). Символом называли знак, по которому участники соглашения или сделки узнавали

¹⁶⁸ Истина наиболее верным способом достигает своей цели в образе, будучи сжата в момент взгляда и сконцентрирована в точке мгновения и внимания. – Фридрих Кройцер, цит. по: Dittmann L. Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München, 1967. S. 85.

¹⁶⁹ Все, что происходит, есть символ. – Гёте в письме Карлу Эрнсту Шубарту от 2 апреля 1818 г., цит. по: Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft / Hg. Berndt F., Drügh H. J. Frankfurt/Main, 2009. S.238.

¹⁷⁰ Ob es ein religiöses Symbol ist oder im profanen Sinne auftritt, als ein Abzeichen oder ein Ausweis oder ein Lösungswort, in jedem Falle beruht die Bedeutung des Symbolon auf seiner Präsenz und gewinnt durch die Gegenwart seines Gezeigt- oder Gesagtwerdens erst seine repräsentierende Funktion. – Gadamer H. G. Wahrheit und Methode // Symbol. Grundlagentexte... S. 294.

друг друга, соединив две половинки в изначальное целое – например разрубленную монету, кольцо или разбитый черепок. Тем самым уже здесь намечается семиотическая триада: означаемое (дружба), означающее (осколок) и их соединение в знаке. Важным обстоятельством является то, что символ доступен чувственному восприятию. Символ – это одновременно знак узнавания, признания и принадлежности к чему-то большему соотносительности с более высоким понятием.

Еще одна сторона понимания символа раскрывается при обращении к одному из текстов Платона. В «Пире» Аристофан рассказывает, что изначально человек представлял собой целый шар, который затем был поделен надвое, и с тех пор каждый индивидуум (*in-dividuum*, то есть «неделимый») находится в поисках второй половины, своего «символа», вместе с которым они образуют единство. В этом смысле представление о символе связано не столько с теорией знака: символ является необходимой частью, способной образовать единство, целое вместе с другой половиной. Для понимания символа важна и такая деталь, как указание на динамику: процесс символизации есть процесс соединения, символ понимается в движении.

Своя история понимания символа существует и в немецкой традиции *Geisteswissenschaften* – наук о духе (или, как их принято именовать в англоязычной традиции, гуманитарных наук) и в особенности – в эстетике и истории искусства. Именно этот теоретический контекст и будет определяющим для нашей работы.

Например, Кант говорит о красоте как об этическом символе, символе нравственно доброго (*Symbol der Sittlichkeit*), с другой стороны, он понимает символическое как интуитивное, не прямое представление, созерцание, которое формирует понятие при помощи аналогий.¹⁷¹ Фридрих Кройцер рассматривает символ прежде всего как образ. Источником образов, которые соотносились с некой этической истиной, для человека могли быть сновидения, различные природные явления (полет птиц, расположение камней); человек, живущий в едином пространстве с богами и духами, учился воспринимать их откровения в неожиданных знаках самого различного вида: «Только самое важное должно облекаться в достоинство символа. Там где мы предчувствуем и где страшимся, то, что заставляет нас задуматься, что захватывает человека целиком, что напоминает о тайне нашего бытия, что наполняет и движет жизнь, самые дорогие узы и отношения, союз и разлука, любовь и ненависть, или по

¹⁷¹ Таким образом, все созерцания, которые подводятся под априорные понятия, суть или схемы, или символы; первые содержат прямые, а вторые – косвенные изображения понятия; схемы делают это путем демонстрации, а символы – посредством аналогии (для которой пользуются и эмпирическими созерцаниями), в которой способность суждения выполняет два дела: во-первых, применяет понятие к предмету чувственного созерцания, во-вторых, применяет правило рефлексии об этом созерцании к совершенно другому предмету, для которого первый есть только символ, [государство как одушевленное тело, если управляется по внутренним законам или как ручная мельница – если отдельной абсолютной волей. В обоих случаях – представлено *символически*.] ... хотя между деспотическим государством и ручной мельницей нет никакого сходства, но есть сходство между правилами рефлексии о них и об их каузальности... прекрасное есть символ нравственно доброго; и, только принимая это во внимание, оно и нравится (в том отношении, которое естественно для каждого и которого каждый требует как долга от других) с притязанием на согласие каждого другого, причем душа сознает и некоторое облагораживание и возвышение над восприимчивостью к удовольствию от чувственных впечатлений и судит по такой же максиме своей способности суждения о достоинстве других. Это то *умопостигаемое*, на что обращает внимание вкус... именно с этим умопостигаемым и согласуются даже наши высшие познавательные способности, и без него между их природой и теми притязаниями, которые имеет вкус, возникли бы сплошные противоречия. В этой способности способность суждения видит себя (в отличие от эмпирического суждения) неподчиненной гетерономии законов опыта; в отношении предметов такого чистого удовольствия она сама устанавливает закон, так же как это делает разум в отношении способности желания; и в силу этой внутренней возможности в субъекте и внешней возможности соответствующей этому природы она видит себя относящейся к чему-то в самом субъекте и вне его. что не есть ни природа, ни свобода, но тем не менее связано с основой свободы, а именно со сверхчувственным, в котором теоретическая способность общим и неизвестным (для нас) способом соединяется в одно с практической способностью, [примеры аналогии:] 1. Прекрасное нравится *непосредственно* (но только в рефлектирующем созерцании, а не в понятии в отличие от нравственности) 2. Оно нравится *без всякого интереса*... 3. Свобода воображения (следовательно, чувственности нашей способности)... представляется как согласующаяся с закономерностью рассудка... 4. Субъективный принцип суждения о прекрасном представляется как всеобщий, то есть значимый для каждого... Кант И. Критика способности суждения. СПб., 2001. С. 277–279.

крайней мере то, от чего зависит внешнее благополучие жизни – это те вещи, которые нуждаются в символе. Символ хочет сказать многое и должен сказать многое. Без уверток и путаницы. Он должен обращаться напрямую к чувствам, особенно в искусстве. С искусством и религией он неизбежно расширяется до безграничного: он принимает либо мистический характер, либо становится прекраснейшим плодом, символом божественного. Он высказывает все, что свойственно этому виду: сиюминутное, всеобщее, необходимое, непостижимое – и поднимается на высшую ступень. Через одно это слово обозначается явление божественного и преобразование земного образа».¹⁷²



Эмблема института Варбурга в Лондоне («Четыре стихии» из гравюр к изданию «De natura rerum» Исихора Севильского. Аугсбург, 1472 г.)

Вслед за Кройцером Гёте представляет символ как возможность представить нечто всеобщее, не поддающееся исследованию и пониманию: «Символические предметы... это исключительный случай, они, благодаря своей характерной разноликости, представляют за многих других, заключают в себе некую целостность, влекут за собой определенный ряд [ассоциаций], пробуждают в моем духе родственное и чуждое, и тем самым как извне, так и изнутри претендуют на определенного рода единство и всеобщность».¹⁷³

О подлинной символике речь идет в том случае, когда частное представляет всеобщее не как сон или как тень, а как живое мгновенное откровение непостижимого.¹⁷⁴ Божественную истину невозможно понять напрямую, а лишь в отражении, параболы, символе – в част-

¹⁷² Цит. по: Dittman L. Op. cit. S. 85.

¹⁷³ Es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fördern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen. – Goethes Werke, Hamburger Ausgabe XII, 1953, S. 471, цит. по: Dittmann L. Op. cit. S. 85.

¹⁷⁴ Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen. – Reflexion 752 // Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, XII, 1953, S. 471, цит. по: Dittmann L. Op. cit. S. 85.

ных явлениях; при этом мы, с одной стороны, отдаем себе отчет в непостижимости подлинной жизни, а с другой, не можем не стремиться постичь ее.¹⁷⁵ Собственно, Гёте как поэт и мыслитель понимает возможности символического очень широко: метла, которой подметают улицу, и бегающие вокруг дети – для него символы вечно старящейся и обновляющейся жизни.

Можно отметить, что и Кройцер, и Гёте подчеркивают важное качество символа – несравнимость формы и сущности, большее содержание по сравнению с возможностями выражения. Это одно из важнейших отличий символа от аллегии: в то время как аллегория тоже выражает через образ некую идею, связь между содержанием и образом в ней запрограммирована, намеренна, рационально-иллюстративна (лиса – хитрость, весы – правосудие и т. д.). Символ же предполагает диалектические и синтетические отношения: образ в символе находится в процессе восхождения к идее.¹⁷⁶

Другой аспект диалектического качества символа отмечен у Гердера: символическое восхождение к идее и символическое понимание образа характерно для ранней стадией развития человечества. В частности, изображения индийских богов представляют собой воплощения символических понятий. Но при этом символическое мышление мешает, как считает Гердер, развитию собственно художественного аспекта образа: когда речь идет о символе, искусство играет лишь вспомогательную роль.

Символическая стадия искусства у Гегеля означает такую ступень развития, при которой идея находится в поиске своего художественного воплощения, поскольку она еще абстрактна и неопределенна, и ищет соответствия себе во внешних природных вещах и явлениях. Таким образом, вместо полного и совершенного тождества возникает только сходство, которое не может быть доведено до совершенства, а характеризуется лишь внешним подобием и несовпадением¹⁷⁷ (*Unangemessenheit*) идеи и образного воплощения.¹⁷⁸ Страной символа является Египет, произведения египетского искусства загадочны в своей символике, а символ символического – это сфинкс.¹⁷⁹

Но символическая стадия искусства заканчивается там, где вместо общих абстрактных представлений содержание и форму изображения (*Darstellung*) определяет свободная индивидуальность. Изображения греческих богов, по сравнению с египетскими, представляют собой пример единства образа и содержания. Они понимаются уже не как символы, а как свободные и самодостаточные индивидуумы.

Таким образом, можно отметить две определяющие характеристики символа в контексте изобразительного искусства: его моментальную, мгновенную явленность, с одной стороны, и несовпадения формы и содержания, с другой. Содержание и наполнение символа имеет отношение к внешнему, непознанному, непознаваемому, тому, что еще не открыто рациональному освоению.

¹⁷⁵ Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, lässt sich niemals von uns direkt erkennen: Wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen. – Цит. по: *Dittmann L.* Op.cit. S.86.

¹⁷⁶ Подробно об этом см.: *Свасьян К. А.* Проблема символа в современной философии. М., 2010. Глава «Природа символа». С. 100–207.

¹⁷⁷ Буквально – несоизмерность, неадекватность; в русском переводе Гегеля это «частичное несовпадение между образом и смыслом».

¹⁷⁸ "[Die Idee kann die Gestalten] nur willkürlich ergreifen und kommt deshalb statt zu einer vollkommener Identifikation nur zu einem Anklang und selbst noch abstraktem Zusammenstimmen von Bedeutung und Gestalt, welche in dieser weder vollbrachten noch zu vollbringenden Ineinanderbildung neben ihrer Verwandtschaft ebenso sehr ihre wechselseitige Äußerlichkeit, Fremdheit und Unangemessenheit hervorkehren". – Цит. по: *Dittmann L.* Op.cit. S.87.

¹⁷⁹ Die Werke der ägyptischen Kunst in ihrer geheimnisvollen Symbolik sind deshalb Rätsel: das objektive Rätsel selbst. Als Symbol für diese eigentliche Bedeutung des ägyptischen Geistes können wir die Sphinx bezeichnen. Sie ist das Symbol gleichsam des Symbolischen selbst. – *Hegel G. W. F.* Vorlesungen über die Ästhetik, цит. по: *Dittmann L.* Op. cit. S.87.

Одной из наиболее влиятельных фигур, сформировавших понимание символа в немецкой науке об искусстве, был Фридрих Теодор Фишер, работы которого внимательно изучал в том числе и Аби Варбург, о чем свидетельствуют многочисленные заметки в сохранившихся черновиках и конспектах и что подтверждает также Э. Винд.¹⁸⁰

Само понятие символа Фишер определяет как соединение образа и значения на основании сравнения (*Verknüpfung von Bild und Bedeutung unter einem Vergleichspunkt*), причем под словом образ¹⁸¹ он понимает какой-либо наглядно данный предмет (*Gegenstand*), а под значением – понятийно уловимый смысл (*begriffllich fassbarer Sinn*). Например, связка стрел как символ единства, звезда – судьба, корабль – христианская церковь, меч – сила и разрешение-разделение (*Scheidung*), лев – отвага и великодушие (*Mut und Großmut*).¹⁸² При этом Фишер объясняет, что соединение образа и значения должно быть несоответствующим, несовпадающим (*unangemessen*). И это естественно: образ обладает многими качествами, и смысл также включает различные аспекты значения – поэтому поле образа и поле смысла не могут полностью совпадать. В этом представлении о несовпадении (*Unangemessenheit*) прослеживается связь с мыслью Гегеля.¹⁸³ Фишер приводит пример со львом и великодушием: великодушие как понятие подразумевает преодоление эгоизма ради любви к ближнему. Лев определяется многими качествами: сила, красота, смелость, пышная грива – по сравнению с этим многообразием понятие великодушия просто (однозначно).

Фишер различает три вида символического формообразования, в зависимости от времени их появления в истории человечества. Он дифференцирует их по образу и способу соединения между образом и значением. В качестве первого Фишер выделяет более раннюю с точки зрения истории развития стадию символики, которую он называет религиозной

¹⁸⁰ Warburg hat sich sein begriffliches Rüstzeug im Studium der psychologischen Ästhetik seiner Zeit erarbeitet, vor allem aber in der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Friedrich Theodor Fischers. – *Wind E.* Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik // *Idem.* Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie / Hg. J. M. Krois, R. Ohrt. Hamburg, 2009. S.93.

¹⁸¹ Тут можно еще уточнить, что Фишер различает образ (*Bild*) как непосредственно образ-воплощение и *Bild* как представление, которое затем будет воплощено в материальную форму образа. В определении символа используется слово *Bild* в первом значении. См.: *Fischer F.Th.* Das Symbol // *Symbol. Grundlagentexte...* S.200.

¹⁸² Как замечает Фишер, все дело в том, насколько точно выбрана точка сравнения; если с отвагой применительно ко льву понятно, то как быть с его великодушием – он же хищник?

¹⁸³ К вопросу об этой характерной для символа "Unangemessenheit von Idee und Gehalt" см. "Символическая форма искусства" и раздел "О символе вообще" в *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. СПб., 2001, т. 1 С. 350–354. Гегель в отношении символа говорит: 1) Символизм (в отличие от притчи и аллегии) всегда скрыт: эта двусмысленность выступает в символе как таковом тем в большей степени, что образ называется символом лишь в том случае, когда этот смысл не выражен особо и не ясен сам по себе, как это бывает в сравнении. Правда, подлинный символ также лишается своей двусмысленности благодаря тому, что вследствие самой этой неопределенности соединение чувственного образа и смысла становится привычным и превращается в нечто более или менее условное (необходимое требование для простых знаков), тогда как притча представляется чем-то придуманным для данного случая, чем-то единичным, которое ясно само по себе, так как само приводит с собою свой смысл. 2) Символ хотя и безусловно существует как чувственно (зрительно) воспринимаемый объект, тем не менее конвенционален, в том смысле, что для кого-то, кто обладает знанием, исторической дистанцией или воспитан в христианской вере (в случае с треугольником), то есть для того, кто знает, он может открыться – но для других он, хотя и существует, все же закрыт. Однако если определенный символ благодаря привычке и ясен тем, кто существует в таком условном круге представлений, то дело обстоит совершенно иначе по отношению ко всем тем, кто не возвращается в том же круге представлений или для кого он лежит в прошлом. Им дано сначала лишь непосредственное чувственное изображение, и для них каждый раз остается сомнительным, должны ли они довольствоваться тем, что предлежит им, или это непосредственно подлежащее указывает еще и на иные представления и мысли. Если мы, например, замечаем в христианских церквях на видном месте стены треугольник, то для нас тотчас же становится ясным, что здесь не имеется в виду чувственное созерцание этой фигуры как простого треугольника, а что дело заключается в ее смысле. Если же эту фигуру мы увидим в другом помещении, то нам будет столь же ясно, что ее не следует принимать за символ или знак триединства. Но другие, нехристианские народы, у которых нет такой привычки и такого знания, всегда будут находиться в сомнении, и даже мы сами не всегда можем с одинаковой уверенностью определить, следует ли понимать находящийся перед нами треугольник символически или просто как треугольник. И далее – примеры из искусства. Древние народы стремились выразить что-то, их искусство не просто игра образами – это мы чувствуем, пишет Гегель. Классическое искусство – не символично, поскольку образ тут равен смыслу.

или «темно-несвободной» (*dunkel-unfreie* – в другом варианте темно-запутанной (*dunkel-verwechselnde*), где образ и значение соединены воедино) символической формой, и противопоставляет ей относительно позднюю ступень, которую он называет рациональной или светлой и свободной символической ступенью. В последнем случае символ не исполнен магической силы, а представляет собой описательный аллегорический знак. Между ними (исторически и структурно) находится искомая эстетическая ступень или форма символизации: эта та стадия, которую Фишер называет «условной» (*vorbehaltend*). В этом случае образ уже лишен в сознании воспринимающего своей магической силы, и тем не менее человек подсознательно принимает его магическую ауру.

В ранней или религиозной форме символики, в которой образ происходит из сферы внеличного (*Unpersonliches*), а значение из области священного (*Heiliges*), у человека сильная аффективная связь с образом, соединенная с еще не слишком отчетливо осознанным понятием, что он совершает с ним определенные (религиозные) ритуалы, при том что он подчиняется образу – идентифицируемому со значением – или стремится воссоединиться с ним. В качестве примера Фишер использует фигуру «быка», который в египетской религии с точки зрения таких характеристик, как физическая мощь и способность воспроизводства, понимается в качестве символа силы (*Urkraft*), но при этом происходит подмена, вследствие которой непосредственно бык становится предметом культового поклонения. В этом смысле, замечает Фишер, куколка бабочки могла бы стать символом бессмертия, и мог бы возникнуть обычай есть куколок (то, что такой обычай не возник, Фишер считает случайностью).

Более сложный случай рассматривается на примере причастия. Здесь когда речь идет о приобщении-присвоении (*Aneignung*) к тому (того), что было достигнуто благодаря жертвенной смерти – «к отпущению греха» (так у Фишера). Это удачный символ для «присвоения» – вино и хлеб усваиваются нашим телом, превращаясь в силу и кровь. Но телесное приобщение не есть буквальное присвоение бесконечной благодати. Здесь, замечает Фишер, необходим человек, слово которого обладает магической силой, и посредством слова которого осуществляется транссубстанцирование: нисхождение сущности, на которую указывает символ, в предмет, который представляет собой символ.¹⁸⁴

В поздней, т. н. рациональной форме символа аффективная связь человека с символом уже настолько мала, что он может свободно наблюдать и отчетливо различать образ и значение. Ярким примером такой формы является для Фишера аллегория, в которой неличный образ (*unpersönliches Bild*) соединен с ясно очерченным смыслом, или же сочиняется персонификация, подчиненная определенной идее.

В том, как образованные европейцы воспринимают и перерабатывают в литературе и искусстве античные мифы, а также тексты Ветхого и Нового Завета, Фишер видит рациональную форму отношения к символу. Просвещенный, современный человек уже не верит больше в мифические или религиозные образы (*Gestalten*). Он не готов признать за ними исторической правды, а только лишь внутреннюю, «общечеловеческую правду» (*allgemeinmenschliche Wahrheit*), понимая, например, Сикстинскую Мадонну Рафаэля не как изображение сверхъестественного, не как Мать Бога, но как образ «невыразимой небесной радости» (*unaussprechlicher Himmelsfreude*).

Средняя, переходная, или эстетическая форма символики состоит в акте одалживания-предоставления, когда человек – непроизвольно и, тем не менее, свободно – предоставляет «душу и ее настроения» в качестве опоры неодушевленному объекту (*[wir] dem Unbeseelten unsere Seele und ihre Stimmungen unterlegen*), причем в этот момент он не отдает себе в этом рационального отчета. Таким образом, как в религиозной, так и в эстетической

¹⁸⁴ *Fischer F. Th. Ibid. S. 205.*

форме символизации присутствует аффективная связь с образом. Однако если у религиозного, верующего человека она еще так сильна, что он не может различить образ и значение, и вследствие этого должен реагировать на аффективно заряженный образ, совершая практические, т. е. культовые действия, то у того, кто погружен в эстетическое созерцание, это соединение (*Bindung*) благодаря устойчивому знанию о том, что образ на самом деле неодушевлен (*tatsächliche Unbeseeltheit des Bildes*), оказывается несколько смягченным. Тем самым он уже идентифицирует образ и значение только в момент эстетического созерцания, и даже в случае сильной увлеченности-захваченности (*Ergriffenheit*) не прибегает к реальным действиям, а может свободно и спокойно оставаться в состоянии созерцания (*frei und besonnen in rein kontemplativen Haltung verharren mag*). В языке, поясняет Фишер, одушевляющее действие эстетической символики особенно очевидно в риторических фигурах, например, в метафоре, и он приводит такие обороты разговорной речи, как «утро улыбается» или «гром рычит» (*der Donner drollt*). Как объясняет Фишер, каждый понимает, что при описанном поэтом феномене речь идет о бездушных, чисто физических явлениях. Но читатель, как подчеркивает Фишер, охотно допускает подобные метафоры и одобряет их как удачные иллюзионистические находки. И это действие (одушевление) Фишер понимает как акт, лежащий в основе эстетического символообразования. Происходит одолжение-вложение-перенос человеческой души в безличное (*Unpersönliches*) – но уже с оговоркой (*Vorbehalt*). Этому действию Фишер пытается найти определение: формальная символика (*Formsymbolik*)? – или внутренняя символика? – или, обращаясь к латыни – интимная символика? Наилучший вариант, как считает Фишер, предлагает Фолькельт (*Volkelt*): вчувствование (*Einfühlung*).

И здесь Фридрих Теодор Фишер мыслит в одном направлении со своим сыном Робертом Фишером, который в начале 70-х гг. писал о том, что не только эстетическое наслаждение содержанием прекрасного в искусстве и природе, но и наслаждение т. н. чистой формой в действительности основано на принципе выразительности (*Ausdrucksprinzip*), а именно на вчувствовании.¹⁸⁵ Символ для Фишера – способ изучать эстетику не как науку о прекрасном, а как науку, изучающую формирование и образование значения в искусстве. Не существует чистой, пустой формы. Не продукт искусства, а активное, вчувствующее (*einfühlende*) познание искусства становится символическим.

Большую роль в толковании сюжетов и символов изобразительного искусства сыграла и активно развивающаяся в начале 20 века психология, в частности, психоанализ и аналитическая психология.

Зигмунд Фрейд не занимался специально историей искусства, но популярность его трудов способствовала распространению представления о произведении искусства как сублимированной и социально приемлемой форме выражения бессознательного и пониманию символа как симптома – индикатора вытесненных желаний и фантазий. При этом сам Фрейд не был фрейдистом; он указывал на то, что его подход открывает лишь один из механизмов творческой деятельности и не претендует на полноту охвата художественного произведения (однажды он даже отказался анализировать произведение искусства по той причине, что ему не хватало необходимого биографического материала в отношении его автора).

Но в тех случаях, когда он обращается к художественным произведениям, он расшифровывает их как сновидения. Хотя на самом деле Фрейд скорее использует примеры из жизнеописаний известных личностей (Леонардо да Винчи)¹⁸⁶ и памятники искусства (напри-

¹⁸⁵ Это представление формируется в полемике с формалистической школой эстетики (Роберт Циммерман). У формалистов было дуалистическое обоснование эстетики, т. е. наряду с принципом выразительности (*Ausdrucksprinzip*), на котором основано эстетическое удовольствие от прекрасного в произведении искусства и природе, существовал также не менее древний принцип формы (*gleichursprüngliches Formprinzip*), в основе которого – эстетическое удовольствие от игры чистых форм. – См.: *Visher R. Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik* (1873) // *Symbol. Grundlagentexte...* S. 176–190.

¹⁸⁶ Известно, что в интерпретации Леонардо Фрейд опирается на роман Д. Мережковского – то есть это, скорее, ана-

мер фигуру Моисея у Микеланджело),¹⁸⁷ чтобы проиллюстрировать положения собственной теории.

В топографической модели психики Фрейд различает три уровня: Подсознание (Оно) производит первичные импульсы, связанные с агрессией или сексуальными желаниями (либидо); эти импульсы подвергаются цензуре Сверх-Я, а в центре конфликта Оно и Сверх-Я (а вернее, в качестве тонкой пленки-границы между ними) оказывается Эго (Я), которое и вытесняет в виде образов (во сне или художественной деятельности) те события и желания, которые являются запретными. Так импульсы обретают образ, появляются на пороге сознания и оказываются доступны в процессе коммуникации (с врачом-психоаналитиком или со зрителем).

В сновидениях Фрейд различает содержание сна (Trauminhalt) и реализуемую во сне идею (Traumgedanken), причем содержание понимается как перевод идеи на другой язык или на язык образов и знаков. Их сочетание во сне может быть абсурдным с точки зрения здравого смысла, так что для толкования сновидения нужно буквально прочитывать последовательность образов и знаков как шараду, открывая за ними смысл и содержание сна.¹⁸⁸ Механизмы работы сна Фрейд обозначает как сгущение (Verdichtung)¹⁸⁹ и смещение (Verschiebung), что примерно соответствует работе языка по созданию тропов: метафоры и метонимии. Анализируя сновидения, Фрейд истолковывает слова, которые используются для описания событий сна; а поскольку слова многозначны, толкование-понимание осложняются. Сам он специально подчеркивает, что достаточно трудно решить, в каком смысле истолковать элемент сна: он может быть использован в негативном или позитивном смысле (Gegensatzrelation); может быть истолкован исторически (как реминисценция), а также символически; еще один вариант – толкование связано со словом, которое обозначает увиденный во сне образ. В этом смысле Фрейд сравнивает свой метод разъяснения сновидений с чтением старинных иероглифов – ведь иероглифы могут быть прочитаны как непосредственные знаки (человек, птица – или как часть звучащего слова). Однако в отличие от иероглифов сны создаются не для прочтения – они, как считал Фрейд, как раз не желают быть понятыми, поэтому и шифруют себя.¹⁹⁰

Подобно сновидению, художественное произведение в целом выступает как проводник оформленных подсознательных импульсов. Фрейд касается этого вопроса в том числе и в работе «Воспоминание детства Леонардо да Винчи»: художественная, как и любая дру-

лиз литературного персонажа. С точки зрения толкования произведений искусства можно напомнить одно из объяснений Фрейда: то, что Леонардо рос в доме мачехи и одновременно помнил о родной матери (то есть был как бы ребенком двух матерей), нашло отражение в картине Мадонна с Младенцем и св. Анной. Кстати, книга Мережковского о Леонардо в немецком переводе была и у Варбурга; как вспоминает Карл-Георг Хайзе, она хранилась у него в «шкафу с ядами» (Giftschrank). – См.: Heise C. G. Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg [1947]. Wiesbaden, 2005. S.15.

¹⁸⁷ Скульптурное изображение Моисея Фрейд анализирует скорее как некоего персонажа, почти как актера в образе, у которого мимика, жесты и поза являются симптомами внутренних душевных движений. Позже исследователи обращали внимание на то, что эта работа, описывающая состояние крайней взволнованности и одновременно сдержанности, была написана Фрейдом после тяжелого разрыва с любимым учеником – Карлом Густавом Юнгом.

¹⁸⁸ Например, в интерпретации сна самого Фрейда о том, что он написал монографию по ботанике, следует прочитывать «ботанический» и «монографию» по отдельности, при этом в целом «монография по ботанике» может иметь отношение к действительно существующей работе Фрейда о кокаине, а отдельные ассоциации связывать прилагательное «ботанический» с профессором Гертнером (букв. «садовник»), с цветущей женщиной, а также с его пациенткой по имени Флора; от «женщины» и «цветения» нить ассоциации идет к любимым цветам жены Фрейда, от любимого цветка – к шутке самого Фрейда об артишоке, от артишока – к Италии, а также к детским воспоминаниям и т. д. Таким образом, элемент «ботанический» представляет собой целый клубок пересекающихся ассоциаций. Как пишет Фрейд, каждый элемент содержания сна оказывается сверхдетерминированным (überdeterminiert). – См.: Freud S. Die Traumdeutung – Über den Traum // Gesammelte Werke, Bd. 2 und 3. Frankfurt/Main, 1999. S. 287–289.

¹⁸⁹ Сам этот термин уже представляет собой возможность игры слов – Verdichtung как dicht, то есть плотный, густой – и Verdichtung как Dichtung, то есть поэзия. Verdichtung можно понимать и как «поэтизацию».

¹⁹⁰ Вот здесь и начинается полемика Фрейда и Юнга – Юнг как раз считал, что сны даются для того, чтобы их читать и понимать.

гая духовная деятельность замещает подлинную активность инстинктивной жизни. Энергия индивидуума направляется на новый объект, который замещает неудовлетворенные чувства и объект желания. В случае художественного произведения этот объект обретает форму, которая может быть принята обществом. Произведение искусства тем самым не только служит незаинтересованному эстетическому «удовольствию», но и одновременно скрывает собственно биологическое содержание (например сексуальное желание или агрессию). Соответственно, не только художнику, но и зрителю предоставляется возможность испытать удовлетворение, поддавшись запретным чувствам в цивилизованной форме обращения к искусству.

Таким образом, произведение искусства становится в интерпретации Фрейда тоже символом, но только в более узком смысле – то есть симптомом, указывающим на психические конфликты, на темную сторону человеческой личности, которая, однако, может преодолеваться. Преодоление (сублимация) при этом понимается как движущая сила творческого процесса и искусства в целом.¹⁹¹ В определенном смысле Фрейд здесь оказывается близок немецким романтикам: только то, что раньше описывалось в виде туманных предчувствий и представлений об укорененности символа в бессознательном, снах и природе, у Фрейда подверглось рациональной интерпретации в духе позитивизма. Томас Манн обозначил это как «романтику, лишенную мистики и ставшую естественной наукой».¹⁹² И хотя Фрейда часто обвиняют в том, что он сводит все к неудовлетворенной агрессии и сексуальным желаниям, не нужно забывать, что Фрейд полемизирует с предшественниками, в том числе Ч. Ломброзо и М. Нордау, в работах которых биологическая детерминация была гораздо более жесткой и существовала в виде диагноза. В отличие от них Фрейд как раз говорит о возможности исцеления-преодоления путем анализа и формирования осознанного отношения к собственной психике. Символ, произведение искусства и человеческая культура в целом – симптомы неразрешенного конфликта, а диагностика и просвещенное сознание способствуют выходу из замкнутого круга.

Ученик и оппонент Фрейда Карл Густав Юнг признавал, что Фрейд был первым, кто обратился к эмпирическому изучению бессознательной стороны человеческой психики – но одновременно, как полагал Юнг, Фрейд дискредитировал представление о человеческой психике, превратив ее в склад вытесненных примитивных желаний.¹⁹³ По мнению Юнга, то, что Фрейд называет символами, на самом деле – просто знаки или симптомы процессов бессознательного, которые определены и описаны самим Фрейдом. Подлинный же символ, по Юнгу, надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным, более совершенным образом. Разницу в понимании символа Юнг остроумно иллюстрирует на примере платоновской пещеры, образа, который, как он абсолютно убежден, связан с проблемой гносеологии. Но если вести интерпретацию по Фрейду, то можно прийти к теме материнского чрева и т. д. – тем самым фрейдист мог бы доказать, что и Платон,

¹⁹¹ Эта позиция Фрейда встретила резкую критику, например, со стороны Роджера Фрая, считавшего, что предметом интереса художника является именно художественная форма как таковая. Напомним, что именно в это время Ригль говорит о *Kunstwollen* как имманентной движущей силе развития искусства, а Вельфлин формулирует основные понятия истории искусства.

¹⁹² Mann T. Humanismus // Psychoanalyse und Kultur / Hg. H. Meng. München, 1965, цит. по: Pochat G. Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft. Köln, 1983, S. 98.

¹⁹³ Die Ideen von Sigmund Freud bestätigen für die meisten Leute die bereits bestehende Verachtung der Psyche. Vorher war sie einfach übersehen worden; heute ist sie ein Abfallhaufen für moralisches Kehrlicht. Dieser Standpunkt ist ganz sicher einseitig und ungerecht. Unsere tatsächliche Kenntnis des Unbewussten zeigt, dass es sich dabei um ein natürliches, *neutrales* Phänomen handelt, das alle Aspekte menschlicher Natur – Hell und Dunkel, Gut und Böse – enthält. Das Studium der individuellen wie auch der kollektiven Symbolik steht erst in den Anfängen; aber die ersten Ergebnisse sind ermutigend und scheinen auf viele bisher unbeantwortete Fragen der heutigen Menschheit eine Antwort anzudeuten. – Der Mensch und seine Symbole / Hg. C. G. Jung u.a. Solothurn, 1995. S. 102–103.

подобно другим смертным, имел инфантильно-сексуальные фантазии, – но в этом случае он прошел бы мимо самого существенного.¹⁹⁴

Юнг полагает, что не следует ограничивать интерпретацию образов сновидения и творческой активности индивидуальным бессознательным. Ведь в этом случае образы оказываются привязаны к известным фактам (наличие сексуальных желаний, подавленная агрессия и т. д.), которые во сне выступают лишь «переодетыми». Юнг возвращает психоанализ к сакральным истокам и вводит понятие коллективного бессознательного, отличающегося от индивидуального своей принципиальной непознаваемостью. Коллективное бессознательное, с одной стороны, вполне реально, а с другой – существует как зона потенциальных возможностей индивидуального бессознательного, обеспечивая ему мистериальный опыт встречи с иным, трансцендентным, инородным, чужим, абсолютно непохожим – и определяя тем самым начало всякого религиозного чувства.

Можно отметить, что определение коллективного и индивидуального бессознательного, которое обосновывает Юнг, соотносится с дихотомией языка и речи (*langue et parole*), которую проводит (примерно в это время) Фердинанд де Соссюр. Тем самым и интерпретация символов из «речи» описаний снов, из синтагматической связанности может быть выведена на уровень парадигматики, «языка» коллективного бессознательного.

Коллективное бессознательное не есть некие врожденные и устойчивые представления, это скорее унаследованные в процессе эволюции психики (ведь если мы говорим об эволюции млекопитающих, формировании отдельных органов нашего тела, то можем говорить и об эволюции психики, замечает Юнг) категории деятельности воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых может быть установлено только через опыт их восприятия. Коллективное бессознательное имеет свою структуру, оно представляет собой систему взаимодействующих друг с другом архетипов. Архетип, или пра-образ, можно считать аналогом платоновской идеи, *eidos'a*. «Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру... эти образы... являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. <...> Борьба за адаптацию – мучительная задача, потому что на каждом шагу мы вынуждены иметь дело с индивидуальными, то есть нетипическими условиями. Так что неудивительно, если, встретив типическую ситуацию, мы внезапно или ощущаем совершенно исключительное освобождение, чувствуем себя как на крыльях, или нас захватывает неодолимая сила. В такие моменты мы уже не индивидуальные существа, мы – род, голос всего человечества просыпается в нас. Поэтому и не в состоянии отдельный индивид развернуть свои силы в полной мере, если одно из тех коллективных представлений, которые зовутся идеалами, не придет к нему на помощь и не развяжет в нем всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля одна найти не в состоянии. Все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа. <...> Архетип есть так называемая «мистическая причастность» первобытного в человеке к почве, на которой он обитает, и в которой содержатся духи лишь его предков».¹⁹⁵

Архетип дан в динамической возможности – это не устойчивая иконография, а скорее иконографический мотив, тема. Классические архетипы «мудрого старца» или «великой матери» имеют множество вариантов воплощения; также и представление о Христе Спаси-

¹⁹⁴ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // *Id.* Архетип и символ. М., 1991. С. 272.

¹⁹⁵ Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991, С. 283–284.

теле связано с дохристологической тематикой героя и спасителя. Для различения подходов Фрейда и Юнга показательна, например, фигура «отца»: если для Фрейда это репрезентация конкретной персоны, то для Юнга – образ, соединивший в себе понятия силы и авторитета.

Образный уровень воплощения архетипа – то есть его раскрытие нашему сознанию – это и есть символ.¹⁹⁶ Символы могут являться не только в сновидениях, они проявляются также в других видах психических манифестаций; Юнг говорит о символических мыслях и чувствах, символических действиях и ситуациях (один из примеров такой ситуации – часы, остановившиеся в момент смерти Фридриха Великого). Говоря о религиозных символах, Юнг объясняет их происхождение: с одной стороны, это рукотворные произведения, но с другой, их происхождение очень глубоко, они базируются на древнейших представлениях и творческой фантазии человечества – и в этом качестве они представляют собой спонтанные явления (*spontane Erscheinungen*), а не произвольные фантазии.

Символ показывает и доказывает, что психика функционирует как реальность, в которой преобладает нечто дорациональное, метафорическое и поэтическое. Образ по сути своей есть сгущенное, сконцентрированное выражение жизненной ситуации. И настоящий образ, то есть символ, характеризуется тем, что в нем концентрируются противоположные устремления, желания. То есть в нем существует конфликт, соединение противоположностей – и в отличие от Фрейда, который говорит о разрешении конфликта, в смысле интерпретации бессознательного и перевода его на язык рационального, Юнг настаивает на необходимости уважительного, вопрошающего отношения к нему, на диалоге. И образ в таком случае выступает уже как посредник между сознанием и непознаваемой по своей природе реальностью коллективного бессознательного.

Символ конкретен, это вещь, предмет (образ предмета). Но при этом существует зазор между образом и его содержанием, благодаря чему символ становится независимой величиной по отношению к содержанию и провоцирует в человеке реакцию интереса, увлеченности, желания разобраться. Символ представляет собой образ нуминозный и неотчетливый, но при этом емкий и красноречивый. Он стремится подчинить и в то же время отдать себя, наделить некой силой. И человек реагирует на нуминозное на уровне эмоциональном и иррациональном. Пытаясь истолковать символ, человек вступает в общение с бессознательным и в этом случае его психика функционирует символически, то есть связывает его личный опыт с опытом коллективного бессознательного.¹⁹⁷

Опыт искусства и его обращения с архетипами в этом смысле оказывается исключительно важным. Художник является тем, кто создает образы символической силы, воплощает архетипы в духе своего времени; социальная значимость искусства состоит именно в том, что оно работает над воспитанием духа времени.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Die Bildebene, auf der der Archetyp – gleichsam ein Urbild – dem Bewusstsein sichtbar wird, ist die des Symbols. Die Symbole sind die zu seiner latenten Unsichtbarkeit gehörende manifeste Sichtbarkeit des Archetyps. – Neumann E. Die große Mutter. Der Archetyp des Großen Weiblichen. Darmstadt, 1957. S. 23.

¹⁹⁷ Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, задевает нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праярхетипами говорит как бы тысячей голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь. – Юнг К. Г. *Op. cit.* С. 284.

¹⁹⁸ Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз больше всего не хватало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем сознании того праярхетипа, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и однобокость современного духа. Он прилепляется к этому образу и по мере своего извлечения из глубин бессознательного и приближения к сознанию образ изменяет и свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности. Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит реализм и натурализм для своей эпохи? Что значит романтизм? Что значит эллинизм? Это направления искусства, несшие с собой то, в чем больше всего нуждалась современная им духовная атмосфера. Художник как воспитатель своего века – об этом можно было бы сейчас еще очень долго говорить.

Мы не случайно позволили себе остановиться достаточно подробно на том, как можно интерпретировать образ и символ с точки зрения психоанализа и аналитической психологии. Дело в том, что Фрейд и его учение оказали достаточно заметное влияние на многие направления гуманитарной мысли в 20 в., в том числе и на интерпретацию художественных произведений. При этом мы совсем не обязательно увидим или услышим ссылки на самого Фрейда – его влияние распространилось настолько, что цитаты уже не ставятся в кавычки, а интерпретаторы не обязательно отдают себе отчет в связи своих выводов с учением лидера психоанализа.¹⁹⁹ С другой стороны, Юнг, будучи менее популярен, является одним из наиболее ярких оппонентов Фрейда как в подходе к вопросам искусства в целом, так и в понимании символа.

Среди теоретических трудов 20 в., посвященных обращению с символом, особое место занимает «Философия символических форм» Эрнста Кассирера. В своем подходе к понятию символа (см. например, работу «Проблема символа и ее положение в системе философии»²⁰⁰) Кассирер, с одной стороны, отмечает богатство и разнообразие применения этого понятия, а с другой – говорит о том, как трудно удержать это понятие в границах дефиниций. Переходя от философии религии к философии искусства, а затем к логике и истории науки, Кассирер обнаруживает, сколь значительна проблема символа для всех этих областей знания – но его универсальная значимость (*Bedeutsamkeit*) приобретает в том числе и за счет постоянного изменения значения (*Bedeutungswandel*). Символизация представляет собой процесс, в ходе которого символ может приобретать попеременно различные акценты: выражения, представления или значения (*Ausdruck, Darstellung und Bedeutung*). Ссылаясь на Фишера, который называет символ Протеом, меняющим свой облик, Кассирер отмечает, что понятие символа меняется в зависимости от того контекста (или той атмосферы, как говорит Кассирер), в котором он находится. Таким образом, само это понятие можно рассматривать как ключ к определению контекста, в котором он существует.

В религиозной сфере символ понимается в совершенно объективном смысле – это не метафора. Он представляет собой нечто непосредственно действительное и действенное (*unmittelbar Wirkliches, unmittelbar Wirksames*). Но в то же время символ – это мистерия, которой противостоит профанно-ясная реальность.

В эстетическом смысле символ, как отмечает Кассирер, наоборот, утрачивает свою вещную реальность – но зато на первый план выходит принадлежность к сфере идеального. «Во всей спекулятивной эстетике – от Платона до Гегеля – понятие и проблема символического возникает именно в том пункте, где речь идет о том, чтобы определить соотношение мира чувственного и мира умопостигаемого, соотношение *явления* (*Erscheinung*) и *идеи* (*Idee*). Прекрасное по своей сути и необходимо является символом, именно потому и в той степени, в которой оно разделено в себе самом (*in sich selbst gespalten*), поскольку оно всегда и везде является единым и двойственным (*weil es immer und überall eins und doppelt ist*). И в этой своей двойственности, в этой привязанности к чувственному и выходе за пределы чувственного оно не только выражает напряжение, которое проходит через мир нашего *сознания*, но в этом и раскрывается исходная и основополагающая полярность самого *бытия* – диалектика, которая существует между конечным и бесконечным, между абсолютной идеей

<..> Относительная неприспособленность художника есть по-настоящему его преимущество, она помогает ему держаться в стороне от протоптанного тракта, следовать душевному влечению и обречать то, чего другие были лишены, сами того не подозревая. И как у отдельного индивида односторонность его сознательной установки корректируется в порядке саморегулирования бессознательными реакциями, так искусство представляет процесс саморегулирования в жизни наций и эпох. – Юнг К. Г. *Op. cit.* С. 284–285.

¹⁹⁹ Так, например, одна из исследовательниц творчества Веры Мухиной замечает, что скульптура «Рабочий и колхозница» была создана как раз в тот период, когда у Мухиной были сложные отношения с мужем – так что в этом образе скульптор сублимировала свои собственные представления о счастливом союзе.

²⁰⁰ Cassirer E. *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie* // *Symbol, Grundlagentexte...* S. 92–108.

– и ее представлением и воплощением внутри мира единичного, эмпирически существующего (*des empirisch Daseienden*)».²⁰¹

В поисках той единой нити, которая могла бы связать различные понимания символа в ходе развития этого понятия, Кассирер прибегает к примеру: предположим, перед нами некая кривая линия – мы можем воспринимать ее как некую оптическую структуру, пространственное построение.²⁰² Однако в процессе наблюдения и изучения мы открываем в этом построении структуру орнамента и можем рассматривать данную линию как эстетическую структуру, с которой связан определенный художественный смысл (*künstlerischer Sinn*), определенная художественная значимость (*Bedeutsamkeit*). Но более того – орнамент представляет собой отрезок художественного языка, в котором мы узнаем *стиль* определенной эпохи. И за конкретным переживанием оптической структуры, орнамента нам открывается стиль как художественная воля времени (*Kunstwille der Zeit*). Но форма созерцания (*Betrachtung*) может измениться еще раз: та же самая линия-орнамент может быть носителем мистико-религиозного значения. Оно возникает, когда я не просто воспринимаю эту линию со стороны, а когда то, что я вижу, захватывает меня внутренне – в этот момент образ (*Gestalt*) оказывается наполнен и проникнут новым смыслом – и превращается в откровение из иного мира. То есть одна и та же линия, форма, гештальт по-разному открывается в зависимости от того, кто смотрит и видит. Здесь Кассирер ссылается на Платона, заметившего, что для астронома важны не созвездия сами по себе, а то, что они служат ему парадигмой, в которой открывается природа движения. За непосредственно данным образом (*Gestalt*) он открывает нечто, что закрыто для созерцания – ему отрывается внутренняя закономерность, закон, на котором построена его математическая мысль.

И пример с линией, и ссылка на Платона позволяют Кассиреру показать, что человек включает первичное чувственное переживание (*sinnliches Grunderlebnis*) в различные *символические формы* (курсив Кассирера) и благодаря этому может определять и оформлять его. Символические формы – это различные способы или модусы, с помощью которых человек понимает окружающий его мир. Здесь Кассирер расширяет проблему познания мира, как ее понимал Кант, до понимания мира. А символическими формами при этом выступают язык, миф и научное мышление; впоследствии Кассирер прибавит к ним искусство, а его ученик Эрвин Панофский будет рассматривать как частный случай символической формы прием, которым человек пользуется для изображения трехмерного пространства на плоскости – перспективу в живописи.

Тема символа будет занимать и современников Кассирера, и новые поколения: от Анри Бергсона до Сьюзан Лангер. Необыкновенная притягательность этого емкого понятия делает его своего рода обязательным элементом теоретического и критического дискурса. Но значения понятия «символ» могут быть различными. И возвращаясь к теме нашей книги, позволим себе предположить, что в таком случае и само понятие на пути превращения в термин (в конкретном дискурсе) может выступить в роли своеобразного символа, который выражает, представляет и обозначает мир своего интерпретатора.

²⁰¹ Ibid. S. 93.

²⁰² Как всегда, «простой» пример оказывается наиболее сложным – если на первом уровне мы определяем это как «просто» «пространственное построение», то это означает, что мы как минимум представляем себе, что такое пространство. Кассирер специально оговаривает, что оставляет вопрос о возможности «непосредственного восприятия» и структуры умозаключения в стороне, хотя позднее именно за это его и критиковали (см., напр. *Свасьян К. А. Op. cit.*). Уместно вспомнить, что и первый, до-иконографический, уровень интерпретации по Панофскому столкнулся с похожими проблемами: не все могут определить, что «это тукан», если никогда не видели этой птицы, и даже чтобы определить, что за столом сидят «13 мужчин», нужно хотя бы представлять себе, как выглядит «мужчина».

Аби Варбург и его символы «Dulebstund Tust Mir Nichts»



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. 1486 г. Фрагмент

Подвижная деталь

Indeed, I have found that it is usually in unimportant matters that there is a field for the observation and for the quick analysis of cause and effect which gives the charm to an investigation.

Sir Arthur Conan Doyle²⁰³

Caress the details!

Владимир Набоков²⁰⁴

В своей диссертации о Боттичелли 1891 г.²⁰⁵ Варбург вводит понятие «детали» как смысловоразличительной единицы. Анализируются две картины – «Весна» и «Рождение Венеры»; в обоих случаях речь идет о необычной для того времени (15 в.) иконографии. В поисках образца Варбург обращается не к живописи, а к текстам – и уже само по себе определение литературных источников для этих работ можно считать достижением Варбурга. Во вступлении к работе Варбург определяет свою задачу как попытку сопоставить изображение, с одной стороны, и с другой стороны, текст (выражающий соответствующие представления поэтов и теоретиков искусства) с тем, чтобы прояснить сам механизм заимствования образов из античных источников. В своем анализе он фокусируется не на главных персонажах, а на вспомогательных, вторичных мотивах, – способе передачи движения. Его интересует небольшая деталь – развевающиеся волосы. И с помощью этой детали он пытается показать, каким образом флорентийские художники и поэты усваивают и транслируют формообразования прошедшей эпохи.

Итак, в основе работ Боттичелли – тексты античных авторов (Гомера, Овидия) и современных итальянских поэтов, подражающих античным образцам (Полициано). При этом Варбург предполагает, что Полициано был одним из авторов иконографической программы картин. Обе работы, как считает Варбург, посвящены ушедшей из жизни красавице Симонетте Веспуччи – именно она изображена в образе богини весны, встречающей Венеру в «Рождении Венеры», и богини, несущей цветы в картине «Весна».

Мотив движения важен уже потому, что он по-разному описан в античном источнике и у Полициано. Если у Гомера в гимне Венере говорится о «бурном дыхании Зефира» (*des Zephyros schwellender Windhauch*),²⁰⁶ то у Полициано это – много ветров, дуновение которых мы видим – *mehrere Winde, deren Blasen man sieht* – «vero il soffiare di venti».²⁰⁷ Некоторые детали описания, как то, что ветер при этом «завивает ниспадающие волосы Венеры и сопровождающих ее Ор (богинь времен года), Полициано добавляет в описание самостоятельно. И именно у Полициано богиня выходит из раковины – у Гомера она просто появляется на волнах.

Боттичелли использует как основу текст Полициано, и вслед за ним подчеркивает передачу движения – некоторые элементы выглядят не натуралистично, а стилизованно: это развевающиеся волосы, взвихренные ветром одеяния. Варбург называет их «подвижные

²⁰³ Видите ли, я обнаружил, что именно незначительные дела дают простор для наблюдения, для тонкого анализа причин и следствий, которые единственно и составляют всю прелесть расследования. – Conan Doyle Arthur, Sir. A Case of Identity// The Adventures of Sherlock Holmes, 1892. P. 58.

²⁰⁴ Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе / Предисловие Дж. Апдайк. М., 1998. С. 17.

²⁰⁵ Warburg A. Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling» // *Id. Gesammelte Schriften. Abt. 1, Bd. 1* / Hg. H. Bredekamp, M. Diers. Berlin, 1998. S. 1-60. Диссертация была опубликована в 1893 г.

²⁰⁶ В русском переводе В. Вересаева – «в пене воздушной пригнало ее дуновение Зефира». Мы даем перевод с немецкого по тексту Варбурга. Ibid. S. 9.

²⁰⁷ Ibid. S. 9.

детали» – *bewegtes Beiwerk* (*bewegen* означает не только собственно движение, но еще и волнение, эмоциональное состояние; возможно, уже здесь начинается тема пафоса). Для развивающихся волос и одежд есть внешнее оправдание – дующие во все щеки Зефиры, которых Варбург характеризует как «компромисс между антропоморфно направленной фантазией и склонной к метафоре рефлексией».²⁰⁸



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. 1486 г. Фрагмент

Задача этих «подвижных деталей», по мнению Варбурга – подчеркнуть эмоциональный характер изображения, патетику происходящего. И именно в вопросе передачи страстных, эмоциональных моментов художники кватроченто обращались за материалом к античным образцам. Этот прием Варбург сравнивает с механизмом образования сравнительных степеней прилагательных. Сравнительная и превосходная степени от прилагательного *bonum* не будут образованы от корня *bon*, это будут *melior* и *optimum*. Так же и в живописи для усиления эмоционального воздействия используют «другие корни» выразительных средств в изображении. Здесь еще и взаимное влияние живописи и поэзии: поэты воспевали

²⁰⁸ ...die blasenden Jünglingsköpfe, die der Maler anbringen soll, um die Bewegung in Haar und Gewandung zu "begründen", sind ein rechtes Kompromißprodukt zwischen antropomorphistischer Phantasie und vergleichender Reflexion. – Ibid. S. 11–12.

и подчеркивали в своих описаниях те особенности известных им античных изображений, которые в наибольшей степени воздействовали на их воображение.

Обратим внимание, что с точки зрения анализа изображения «подвижная деталь» относится к доиконографическому уровню (по будущей классической схеме Панофского): обнаженная женщина с распущенными волосами, вышедшая из моря и стоящая на раковине на берегу, окруженная мужскими и женскими фигурами; волосы и одежды персонажей развеваются, на морской поверхности изображены волны. Как уже отмечалось, собственно иконография у Варбурга не является предметом исследования – он просто определил источник и продолжает свои рассуждения, сопоставляя лексико-морфологические особенности текста с формально-стилистическими деталями изображения. Но в анализе детали осуществляется прямой переход от формального элемента к содержанию.

Подобное заключение могло бы показаться слишком быстрым и поверхностным, но не в случае с Варбургом: он подробно изучает письменные и изобразительные источники (напомним, он расшифровывает и содержание обеих картин). Но анализ изображения у него не ограничивается идентификацией персонажей, он обращает внимание на формальные детали – и благодаря этому выходит на новый уровень.

Собственно, и у «подвижной детали» есть своя история: будучи студентом университета в Бонне, Варбург в одном из своих первых рефератов (по классической археологии у Р. Кекуле фон Штрадоница) изучал изображение группы кентавров на фризе храма Тезея в Афинах и уже тогда отмечал «изысканное использование» (*hübsche Verwendung*) одеяний, которые развевались «как бы в страстном возбуждении» (*gleichsam leidenschaftlich erregt*).²⁰⁹

В этом внимании Варбурга к детали – не только наблюдательность, воспитанная в классической школе истории искусства, но и вполне позитивистское стремление собирать и описывать факты. И как ни странно, интерес к математике: в Страсбурге Варбург слушает курс по теории вероятностей, в которой именно случай, акцидент, имеет особое значение.

Возможно, одним из прямых источников вдохновения для Варбурга послужил Леон Баттиста Альберти. Во II-й книге трактата «О живописи» он пишет об изображении волос: «Что до меня, мне безусловно хотелось бы видеть в волосах все семь упомянутых мною видов движений: пусть они закручиваются, как бы желая заплестись в узел, и пусть они развеваются по воздуху, подобно пламени, частью же пусть сплетаются друг с другом, как змеи, а частью – вздымаются в ту или другую сторону».²¹⁰ Но описанное Альберти движение Варбург рассматривает уже не как просто физическое, – в его собственном понимании «живописи как поэзии», эти линии передают представление об интенсивности внутреннего, душевного движения – и для этого понадобилась античная страстность (*Leidenschaft*). Варбург утверждает, что благодаря современному (для 15 в.) знанию об античности сформировалась склонность «использовать в качестве образца произведения искусства древности, если требовалось воплотить внешне подвижные (эмоциональные) проявления жизни».²¹¹

Анализируя отношения Боттичелли с античностью, Варбург пишет: «... внешняя подвижность безвольных деталей, одежды и волос, которые Полициано разъяснил ему как признаки античных произведений искусства, была удобным в обращении внешним признаком, который можно было применить повсюду, где следовало пробудить впечатление подвижной жизни, и Боттичелли охотно пользовался этим приспособлением, облегчающим образную передачу возбуждения или душевной взволнованности персонажа».²¹²

²⁰⁹ Gombrich E. Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg, 1992. S. 56–57.

²¹⁰ Альберти Л.Б. три книги о живописи // Он же. десять книг об архитектуре. т. 2. М., 1937. С. 52.

²¹¹ ...auf die Kunstwerke des Altertums zurückzugreifen, sobald es sich um die Verkörperung des äußerlich bewegten Lebens handelte. – Warburg A. Op. cit. S. 22.

²¹² ... die äußere Beweglichkeit des willenlosen Beiwerks, der Gewandung und der Haare, die ihm Polizian als Charakteristikum antiker Kunstwerke nahe legte, war ein leicht zu handhabendes, äußeres Kennzeichen, das überall da angehängt werden konnte,

При этом у художника всегда был выбор – но Боттичелли все же относился к тем, кто явно увлекался экспрессией: «Если при этом "влияние античности" приводило к бездумному повторению преувеличенно взволнованных внешне мотивов движения, то дело здесь не в «античности», в образном мире которой – после Винкельмана – обнаружены и не менее убедительные, но противоположные по содержанию образцы "тихого величия", а в отсутствии художественной рассудительности у самих художников. Боттичелли был одним из тех, кто были слишком податливы».²¹³

Вслед за Ницше Варбург видит не «благородную простоту и тихое величие» античности, а ее дионисийскую взволнованность. Это наглядный пример того, как реализуется знаменитый тезис «Бог в деталях»: рассматривая элементы изображения, интерпретация открывает за частным общее – сам механизм рецепции античности в эпоху Ренессанса, а именно то, как художники использовали прошлое, чтобы показать современную им реальность.²¹⁴

В дальнейшем Варбург будет особенно интересоваться художниками, способными оказывать сопротивление пафосу и умевшими в своих произведениях одновременно почувствовать и укротить взволнованность – примером здесь служит творчество таких мастеров, как Дюрер и Рембрандт.

С другой стороны, увлеченность Варбурга деталями предоставляла почти безграничные возможности сопоставления (что в частности найдет отражение в его будущей работе «Мнемозина») и особенно в сочетании с теми возможностями, которые предоставляла историке искусства фотография. Деталь можно было увеличить, а общий вид – наоборот, уменьшить и тем самым уравнивать их в правах с семантической точки зрения (*Ubiquität und Dimensionslosigkeit des Kunstwerks*). Впрочем, и Генрих Вельфлин тоже сравнивал силуэты готического собора и остроносых туфель.

Одновременно внимание к детали означало и развитие линии поэтического мышления в самой науке об искусстве: деталь, представляющая за целое – *pars pro toto* – часть вместо целого, – есть фигура речи, троп, синекдоха, которая реализуется в описании и понимании стиля эпохи.

wo es galt, den Schein gesteigerten Lebens zu erwecken, und Botticelli machte von dieser Erleichterung der bildlichen Wiedergabe erregter oder auch nur innerlich bewegter Menschen gern Gebrauch. – Ibid. S. 54.

²¹³ Führt dabei der "Einfluß der Antike" zu gedankenloser Wiederholung äußerlich gesteigerten Bewegungsmotive, so liegt das nicht an "der Antike", aus deren Gestaltenwelt man ja auch – seit Winckelmann – mit der gleichen Überzeugung für das Gegenteil, die "stille Größe", die Vorbilder nachgewiesen hat, sondern an dem Mangel künstlerischen Besonnenheit der bildenden Künstler. Botticelli war schon einer von denen, die allzu biegsam waren. – Ibid. S. 55.

²¹⁴ На это, в частности, обращает внимание Ульрих Раульф, он же пишет об аналогии с исследованием Фрейда о Градиве: Варбург понимает подвижную деталь не только как изображение движения (*Bewegungszeichen*), но и как знак, пробуждающий воспоминание (*Anzeichen von und für die Erinnerung – Gedachtniszeichen*). Как движение ноги в исследовании Фрейда о Градиве Йенсена не только означало движение в помещении, но и указывало на более сложное движение во времени, соотносённость с прошлым, так же и «подвижная деталь» у Варбурга связана с движением во времени – возобновлением античности. – См.: *Raulff U. Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen, 2003. S. 26.

Нимфа

Один сон приснился Гансу Касторпу в эту ночь даже дважды, притом повторился точно во всех подробностях, – во второй раз он увидел этот сон уже под утро: будто бы он сидит в зале с семью столами, и вдруг грохает застекленная дверь и входит мадам Шоша, в черном свитере, одна рука опущена в карман, другая поддерживает волосы на затылке.

Томас Манн. Волшебная гора

Нимфа, пожалуй, наиболее часто упоминаемый персонаж в работах о Варбурге и одна из самых романтических его метафор. Она появляется в переписке Варбурга с Андре Жоллем (Jolles) – эпистолярный жанр был выбран из-за большей стилистической свободы по сравнению с научным дискурсом. «Нимфой» они называли девушку, изображенную справа на фреске Доменико Гирландайо «Рождество Иоанна Крестителя» в капелле Торнабуони флорентийской церкви Санта Мария Новелла – скорее всего это служанка, несущая над головой корзину с фруктами. Друзья называют ее *Ninfa Fiorentina* – по аналогии с *Ninfa Fiesolana* Боккаччо. Она резко отличается от остальных действующих лиц своей подвижностью, а также костюмом – на ней не флорентийское платье 15 в., а развевающиеся античные одежды. Впрочем, иконографическая идентификация персонажа не слишком занимает исследователей (вероятно, это действительно служанка, но они предпочитают называть ее «богиней в изгнании» или «духом природы»): «Кто же такая эта «нимфа»? Судя по ее внешним данным, это может быть вольноотпущенная татарская рабыня. Но по своей сути она является духом стихии, языческой богиней в изгнании».²¹⁵

Происхождение «нимфы» важнее ее иконографической идентификации: это фигура из античного искусства, которая несет в себе свое историческое прошлое. Ее появление в картине означает проникновение античного (эмоционального и подвижного) в сферу визуальной культуры 15 в., в живопись Гирландайо. Этот экзотический элемент означает не просто произвольный выбор новой стилистики – то, что делал художник, соответствовало представлениям и пожеланиям заказчика, и вот теперь историк искусства должен «...устремить филологический взор в землю, из которой он [прекрасный цветок] вырос и удивленно спросить: действительно ли это необычайно нежное растение коренится в скудной флорентийской почве? – Может быть, хитрый садовник, (имеющий тайную склонность к высокому в ренессансной культуре) уговорил господина Торнабуони и навязал ему этот модный цветок, который следует иметь в каждом доме, это фантастически яркое пятно в его солидном зеленом садике? Или же купец и его садовник, вдохновленные одной и той же стихийной жизненной силой, отвоевали место для цветка на темной земле церковного двора вопреки упрямой серьезности фанатичных доминиканцев?»²¹⁶

²¹⁵ Wer also ist "die Nympha"? Ihrer leiblichen Realität nach mag sie eine freigelassene tartarische Sklavin gewesen sein... Ihrem wirklichen Wesen nach ist sie ein Elementargeist, eine heidnische Göttin im Exil. – Цит. по: Gombrich E. Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg, 1992. S.159.

²¹⁶ ...den philologischen Blick auf den Boden zu richten, dem sie entstieg, und staunend zu fragen: wurzelt denn dieses seltsam zierliche Gewächs wirklich in dem nüchternen forentinischen Erdboden? – Hat sie etwa dem eigentlich widerstrebenden Herrn Tornabuoni ein schlauer Gärtner (mit einer heimlicher Neigung für das Höhere der Renaissancekultur) als Modeblume, die jetzt jeder haben müsse, insinuiert, ein freudig phantastischer Fleck mitten in einem solide grünendem Hausgarten? Oder erkämpfe nicht vielmehr der Kaufmann und sein Gärtner, beseelt vom gleichen elementaren Lebenswillen, für ihre üppige Zierblume einen Platz in dunkler Kirchhofserde gegen den starren Ernst fanatischer Dominikaner? – Ibid. S. 149.

Нимфа в античных одеждах казалась воплощением язычества, и с ее появлением закономерно возникал вопрос о том, не являлось ли такое изображение кощунственным в стенах храма.

Флорентийские купцы и банкиры, замечает Варбург, не интересовались «искусством для искусства»; если они тратили деньги на художника, то его произведения должны были соответствовать практическим потребностям заказчика. С одной стороны, Торнабуони был скован рамками буржуазного этикета и самодисциплины – по мнению Варбурга, этому соответствовал тот стиль, который сложился под северным, фламандским влиянием и который он называет «костюмным реализмом».²¹⁷ С другой стороны, флорентиец искал способы выражения своей жизненной энергии, что было возможным именно благодаря обращению к античным мотивам. Оправданием для использования языческих образцов было их происхождение – они принадлежали предкам современных флорентийцев.

В то же время предпочтение античных моделей не означало отказ от христианской веры. Здесь Варбург предпочитает говорить скорее о двух художественных центрах притяжения, между которыми оказывался флорентиец 15 в.: «Флорентийская культура находится в состоянии своеобразного смущения: ей приходится отстаивать свою независимость как бы на два фронта. Против Фландрии и вторгающегося с севера реализма современности и против идущего с юга восставшего в Риме идеализма прошлого».²¹⁸

В такой ситуации наиболее ценной оказывалась именно способность ренессансного человека сохранять равновесие. Такой мастер, как Гирландайо, с одной стороны, внимательно смотрит на северные образцы – например, в работе «Поклонение пастухов» он во многом следует Гуго ван дер Гусу. Но там, где ему хотелось подчеркнуть эмоциональное напряжение, передать атмосферу движения, эмоционального подъема, он использует фигуру античной менады, Виктории или нимфы, помещая ее во флегматичный мир флорентийского дома. В другом случае Гирландайо использует в качестве моделей для фигур солдат, пораженных видом восставшего Христа (на фреске в церкви Санта Мария Новелла), фигуры с рельефа Траяна – будучи в Риме, художник сделал зарисовки с этого памятника. А в сцене избиения младенцев (тоже в Санта Мария Новелла) – фигуры с арки Константина. Причем, как считает Варбург, если в случае с нимфой стилистическое заимствование можно считать удачным, то в последнем случае можно говорить об инфляции, которую переживают античные формулы крайнего напряжения чувств²¹⁹ (эта тема будет более подробно рассмотрена в главе о формуле пафоса).

²¹⁷ Trachtenrealismus. «Костюмный» означает здесь не то же самое, что в случае с костюмным фильмом: не современные актеры переодеваются в исторические одежды, а наоборот, исторические персонажи для большей убедительности переодеты в современные (15 в.) платья.

²¹⁸ Die forentinische Kultur befindet sich in einer eigentümlichen Verlegenheit: sie hat ihre Unabhängigkeit gleichsam nach zwei Fronten zu verteidigen. Gegen den Flandern her aus dem Norden eindringenden Realismus der Gegenwart und gegen den von Süden kommenden in Rom wiedererstandenden Idealismus der Vergangenheit. – Цит. по: Gombrich E. Op. cit. S. 228.

²¹⁹ Ibid. S. 234.



Доменико Гирландайо. Рождество Иоанна Крестителя. 1486. Фрагмент. («флорентийская нимфа»).

Следует отметить, что нимфа Варбурга – это не только античная модель (менада или Виктория), которую Гирландайо перенес в обстановку флорентийского палаццо. С формальной точки зрения – это женская фигура в страстном порыве или стремительном движении, с которой связан целый шлейф ассоциаций. Историю нимфы в европейской изобразительной традиции бегло очерчивает Андре Жолль: она предстает то как танцующая Саломея, то как Юдифь, несущая голову поверженного военачальника, ее можно узнать в грациозной фигуре Товия, в серафиме, в архангеле Гаврииле, несущем благую весть, в радующейся подружке невесты, в молящей матери, ужасающейся убиению младенцев, – везде, где представлены жизнь и движение. Да, она и есть воплощенное движение, – заключает Жолль.²²⁰

²²⁰ Bald war sie Salome, wie sie mit todbringendem Reiz vor dem begehrliehen Tetrarch angetanzt kommt, bald war sie Judith, die stolz und triumphierend, mit lustigem Schritt das Haupt des ermordeten Feldherrn zur Stadt bringt; dann schien sie sich unter der knabenhafnen Grazie des kleinen Tobias versteckt zu haben... manchmal sah ich sie in einem Seraph, der in der Anbetung zu Gott gefogen kommt, und dann wieder in Gabriel, wie er die frohe Botschaft verkündet. Ich fand sie als Brautjungfer bei dem Sposalizio in unschuldiger Freude, ich fand sie als fiehende Mutter bei dem Kindesmord mit Todesschrecken im Gesicht... Ich verlor meinen Verstand. Immer wieder war sie es, die Leben und Bewegung brachte, in sonst ruhige Vorstellungen. Ja, sie schien die verkörperte Bewegung... – Ibid. S. 144.

Мотив вдохновенного движения-полета любили как барочные мастера, так и романтики 19 в. – вспомним «Свободу на баррикадах» Делакруа, где в сущности использован тот же прием, что и у Гирландайо: полуобнаженная нимфа-Свобода, словно сошедшая с классического рельефа, в окружении современников художника.

Тема нимфы появляется не только в изобразительном искусстве. Исследовательница Зигрид Вайгель комментирует цитату, в которой Варбург называет нимфу «духом природы» и «богиней в изгнании» (*Elementargeist, Göttin im Exil*). Вайгель видит здесь явную отсылку к двум текстам Г. Гейне: один называется «*Cötter im Exil*», другой – «*Elementargeister*». В «*Cötter im Exil*» (1853) Гейне пишет о «переменах, которые претерпели греко-римские боги, когда христианская религия стала мировой – и не только народная вера, но и церковная приписала им реальное, но проклятое существование».²²¹ При этом боги «не умерли, а лишь спрятались в горных пещерах и руинах храмов».²²²

Эта тема намечается у Варбурга еще в диссертации о Боттичелли, где развевающиеся волосы обозначаются как «прическа нимфы» (*Nyphenhaartracht*). В работе «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» (1907)²²³ нимфа появится в образе Фортуны. Она же, замечает Варбург, может выступать как амазонка, Ариадна, Медея, богиня победы с римской триумфальной арки. Появится нимфа и в знаменитом докладе об астрологических символах в палаццо Скифаноия.

Нимфа оказывается общим понятием для различных образов, воплощающих раскрепощенную женственность и энергию в движении: от воинственной охотницы за головами (*Korpfägerin*) – до ангелоподобной мечтательницы; в кройцлингенском докладе 1923 г. она обернется танцующей со змеями менадой.

Для начала 20 в. нимфо-мания оказалась явлением заметным: начиная от женских образов Климта, свободных платьев-«реформ», до нимфеток у Набокова, «Градивы» Йенсена и ее последующей интерпретации у Фрейда. Э. Гомбрих усматривает в этом зачарованность женским телом и любовь к стилистике модерна в целом, с его подвижным орнаментом и танцами босоногой Айседоры Дункан.²²⁴ В этом же ряду и персонаж Франка Ведекинда Дулу, и танцовщица Лои Фуллер, демонстрирующая на всемирной выставке «змеиный танец» (*serpentine dance*). Понятно, что для Э. Гомбриха, жившего в Вене, контекст был очевиден: искусство Сецессиона, живопись Климта и Мухи, психоанализ Фрейда. Если попытаться объединить «нимф» с точки зрения юнгианской теории архетипов – тогда иконографические варианты этой фигуры есть не что иное, как различные воплощения «анимы».

В рассуждениях Варбурга «нимфа» лишена своего «иконаграфического прошлого» – у Гирландайо она не может быть идентифицирована как персонаж: что делает нимфа-менада-Виктория в сцене рождества Иоанна Крестителя? Даже если допустить, что это Диана, помогающая женщинам при родах, то почему она несет корзину с фруктами? Гораздо важнее для методологии Варбурга то, что нимфа есть та же подвижная деталь, только персонифицированная. Ведь подвижные детали лишены самостоятельного иконографического существования, это атрибуты, имена прилагательные. А нимфа – имя существительное, но важно здесь

²²¹ Umwandlung, welche die griechisch-römischen Götter erlitten, als das Christentum zur Weltherrschaft gelangte und nicht bloß der Volksglaube, sondern sogar der Kirchenglaube ihnen eine wirkliche, aber vermaledeite Existenz zuschrieb. – Heine H. Sämtliche Schriften, Bd. VI/1, München, 1975. S. 399. Цит. по: Weigel S. Aby Warburgs «Göttin im Exil». Das «Nymphenfragment» zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine // Vorträge aus dem Warburg Haus. Band 4. Berlin, 2000. S. 83.

²²² Nicht tot sind, sondern sich nur versteckt haben in Berghöhen und Tempelruinen. – Ibid. S. 84.

²²³ Warburg A. Francesco Sassettis letztwillige Verfügung // Id. Gesammelte Schriften. Abt. 1, Bd. 1 / Hg. H. Bredekamp, M. Diers. Berlin, 1998. S. 127–158.

²²⁴ Gombrich E. Op. cit. S. 145. Впрочем, Гомбрих упоминает, что Варбург, посетив выступление Дункан, высказал иронические замечания по поводу ее внешнего вида и экспрессии ее танца. – Ibid. S. 146. Но заметим и еще одно странное трагическое совпадение: сама балерина впоследствии погибла от того, что ее развевающийся шарф (*bewegtes Beiwerk*) попал в колесо автомобиля.

не кто она, а каково ее происхождение. Она – представитель другой эпохи, античный элемент, который проникает в изображение 15 в., на фреску Гирландайо. Для Варбурга появление иного (нового, а скорее хорошо забытого старого) в визуальном поле соотносится с появлением нового в ментальной сфере. Таким образом, подвижные детали и фигура нимфы лежат в основе нового иконографического и иконологического подхода – где значение изображения расшифровывается не с помощью характерного атрибута или устойчивой типологии, а через интерпретацию второстепенных для сюжета деталей и стилистики изображения персонажей, то есть через формальные приемы. Можно сказать, что Варбурга интересует не сама тема «вечной женственности», но ее образ: взвихренные волосы и развевающиеся одежды, за которыми он открывает языческую динамику и первичные чувственные страсти. Связанные с ней эмоции могут описывать различные, вплоть до полярных, ситуации: с одной стороны, дикая страсть менады, убивающей Орфея, с другой – окруженная грациями Венера как образ эротической привлекательности и утонченной красоты. То есть «нимфа» вместе с открытой энергией могла воплощать как угрозу, так и надежду, как действие, так и мечту (ее образ ассоциировался и с *vita activa*, и с *vita contemplativa*).

Формула пафоса

Мы привыкли видеть в пафосе отличительную черту поэтического описания, и настроение, его производящее, обычно называем поэтическим, потому что оно исполнено страсти. При более внимательном отношении к делу увидим, однако, что величайшие поэты избегают этого рода лживости и упражняются в ней только поэты второстепенные.

*Джон Рёскин*²²⁵

Понятие «формула пафоса» (Pathosformel) впервые встречается в работе «Дюрер и итальянская античность» (1905).²²⁶ Варбург сравнивает рисунок Дюрера «Гибель Орфея» 1494 г. и гравюру круга Мантеньи, которая послужила образцом для Дюрера, отмечая, что оба эти произведения из коллекции Гамбургского Кунстхалле заинтересовали его не столько в силу своего высокого художественного качества, но как повод для размышлений о влиянии античности. Это влияние Варбург называет двойным – в античном искусстве художники ищут не только примеры «тихого величия», классического идеализированного покоя, но и образцы патетически усиленной мимики (Vorbilder für pathetisch gesteigerte Mimik). Далее, на основании сравнения рисунков с образцами античной вазописи подтверждается, что речь идет об иконографии гибели Орфея, в которой утвердилась совершенно определенная поза и жест защищающегося от нападения мужчины, – и этот устойчивый жест Варбург обозначает как «формула пафоса». Этот жест – не просто удачно найденный художниками композиционный мотив, он прочно связан со своим содержанием, вернее, со своим историческим прошлым – с темными страстями дионисийских мистерий. И это античное прошлое оживает не только в изобразительном искусстве Ренессанса: в 1471 г. в Мантуе была поставлена драма Полициано «Орфей» – античные сюжеты и античный пафос оказались востребованы именно в том случае, когда было необходимо изобразить то, что Варбург называл «подвижной жизнью» (или эмоционально насыщенной – bewegtes Leben) – моментов, наполненных эмоциями и страстями.

Итальянские мастера воспроизводят формы античности, а Дюрер использует в качестве образцов работы Мантеньи и Поллайоло, при этом вместе с заимствованной формой переходят и содержательные смыслы: экспрессия отчаяния, страстное напряжение. Сначала Дюрер копирует «Вакханалию» Мантеньи, а затем сцену похищения, вероятно, с утраченного оригинала Поллайоло. И вот здесь происходит очень показательное переименование оригинала. То, что скорее всего изображало легенду о похищении Зевсом Антиопы, в версии Дюрера получает название «Ревность» – ведь для него важен не сюжет, а темпераментный образ, экспрессия как таковая.

²²⁵ Рёскин Дж. Искусство и действительность. Избранные страницы / Пер. О.М. Соловьевой. М., 1900. С. 90.

²²⁶ Warburg A. Dürer und die italienische Antike // Id. Gesammelte Schriften. Abt. 1. Bd. 1 / Hg. H. Bredekamp, M. Diers. Berlin, 1998. S. 443–451.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.