

На правах рукописи

Торопыгина Марина Юрьевна

ПРОБЛЕМА СИМВОЛА У АБИ ВАРБУРГА

И В ИКОНОЛОГИИ ЕГО КРУГА

Специальность 17.00.04 –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2013

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель	Ванеян Степан Сергеевич доктор искусствоведения, профессор
Официальные оппоненты	Доброхотов Александр Львович доктор философских наук, профессор НИУ Высшая школа экономики
	Лукичева Красимира Любеновна кандидат искусствоведения, доцент заведующая кафедрой всеобщей истории искусства Российского государственного гуманитарного университета
Ведущая организация	Санкт-Петербургский государственный университет

Защита состоится 29 мая 2013 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.81 по искусствоведению при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, МГУ, Шуваловский корпус, аудитория__

С диссертацией можно ознакомиться в Фундаментальной библиотеке МГУ имени М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан _____ апреля 2013 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения

доцент

Е.А.Ефимова

В заглавии нашей работы, обращенной к истории искусствознания – одно имя и два ключевых понятия. 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 переживает 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 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 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, издается журнал «Доклады библиотеки Варбурга», где публикуются ученые различных специальностей (это были не только искусствоведы, но и филологи, востоковеды, историки, философы). Активная деятельность «гамбургской школы» была не столь продолжительна, как в случае с венской или берлинской, но ее 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. Эрвин Панофский работает и публикуется в Америке, там же (и даже чуть раньше) начинает свою карьеру Эдгар Винд. Фриц Заксль и Гертруд Бинг заново обустривают библиотеку 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 «иконология»? Каков был опыт общения с символом для самого Варбурга и как понимали «символ», «символическое» и «иконологию» 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 темы исследования связана с тем, что наука об искусстве в наше время все больше внимания уделяет осмыслению собственной истории и методологии. Это и учебники, посвященные истории искусствознания (из последних русскоязычных изданий можно вспомнить, напр. Шестаков В.П. История истории искусства. От Плиния до наших дней, М., 2008), и обширные хрестоматии (Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison, Paul J. Wood. Oxford, 2002), и другие исследования, посвященные отдельным школам (Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s. Ed. by Christopher.S. Wood. New York, 2003), вплоть до Словарей-тезаурусов по терминологии художественной критики (The Penguin Dictionary of Critical Theory by David Macey. UK, 2002). 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 теоретического освоения.

В отечественном искусствознании иконологический метод стал объектом научного дискурса благодаря появлению критической статьи М.Я. Либмана в 1964 г. В дальнейшем к этой проблематике обращались М.Н.Соколов, В.Н.Гращенко и др. исследователи. В числе последних работ – статьи С.С.Ваняна по иконографии и иконологии в Большой российской энциклопедии и Православной энциклопедии. Надеемся, что наша диссертация, не претендуя ни на широту энциклопедического взгляда, ни на полемическую интонацию ученых, более близких к 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.

В нашей работе мы обращаемся к самому началу развития иконологии в современном смысле слова (подробнее о понимании «иконологии» см. в 3 части Введения), 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 и 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 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.

Иконология занимается интерпретацией содержания произведения искусства. Искусство, по определению Гегеля, «изображает истинное вообще, или идею, в форме чувственного существования, образа»¹. 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 возможностей самого 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 пра-образом. Но и процесс понимания, приобщения к смыслу тоже связан с образом – это образование (или Bildung, по-немецки). Через мир образов, также 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

¹ 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 –Толстых В.И.).

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»².

Иконология, обращенная к интерпретации, 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 исследования стала научная традиция, связанная с Варбургом, его библиотекой и кругом идей, выработанных им самим, его учениками и последователям. 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 Варбуга, 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 Варбуга – его принято считать одним из основателей иконологического метода; и наконец, еще один представитель ближнего круга, Эдгар Винд, ученик и друг – время их

² Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010. С. 14.

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 с изучения архива рукописных заметок, а спустя годы стал директором института Варбурга и Курто 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 – варбургянец уже в третьем поколении, он ученик Э.Панофского, автор энциклопедических статей об иконологии; с одной стороны, он обобщает предыдущих поколений опыт на законных правах «внука», с другой стороны, как мы увидим в дальнейшем, в его работах некоторые идеи Варбурга переживают второе рождение.

Таким образом, речь идет уже не об узком «круге Варбурга», а о нескольких кругах и поколениях. По 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. Мы предполагаем ограничиться тремя вышеуказанными «волнами», во-первых, потому что такой состав кажется нам вполне представительным и логичным, а во-вторых, потому что расширение состава участников привело бы к дополнительному увеличению объема работы, ограниченной все же рамками диссертационного исследования.

Степень научной разработанности темы связана в первую очередь с тем, что количество работ, посвященных творчеству Аби Варбурга, в последнее время стремительно растет. Такая популярность этого имени в научном мире в известной мере компенсирует долгие годы забвения и полузабвения, 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, предвосхитившие многие современные темы исследований, стали предметом обширной рефлексии. Традиционно исследования, посвященные творчеству 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, работу японского исследователя Йошико Майкумы или Берндта Фильхауэра. Филипп-Ален Мишо рассуждает о связи между логикой научного мышления у Варбурга и появлением нового вида медиа – кинематографа. Более подробно мы рассматриваем тематический круг варбургских исследований во второй части Введения.

Мы же решили обратиться к теме иконологии. Во-первых, потому что это одно из ключевых направлений в искусствознании – метод, ставший как источником вдохновения, так и поводом для критики. Во-вторых, потому что здесь мы можем проследить влияние Варбурга как отца-основателя на последующие поколения историков искусства, а в-третьих, потому что иконологическая интерпретация связана с пониманием символического характера художественного образа, а одна из последних работ Варбурга – доклад о змеином ритуале – как раз и посвящена теме символа.

Продолжение темы иконологии, символа, а также возможностей и границ интерпретации в творчестве ученых варбургского круга будет

предметом рассмотрения во второй части нашей работы. Немецкое (и шире – немецкоязычное) искусствознание было, несомненно, ярким явлением в науке в начале 20 века, влияние которого широко распространилось во всем мире. Это также одна из наиболее актуальных тем в современных работах по истории науки, см. например, работу Карен Михельс о трансплантации немецкого искусствознания. (Michels K. *Transplantierte Kunstwissenschaft: deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*. Berlin, 1999). 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 (*Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte [1922]*. Hamburg, 2011) и др. Мы также коснемся 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, см. напр. «Старые мастера современной истории искусства» (Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hrsg. Heinrich Dilly. Berlin, 1999), «Историки искусства о самих себе» (Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen. Hrsg. Martina Sitt. Berlin, 1990) «Классики истории искусства. От Винкельмана до Варбурга» (Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg. Hrsg. Ulrich Pfisterer. München, 2007) а также интервью: напр. беседы Д. Эрибона с Э. Гомбрихом (Gombrich, Ernst. *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen: ein Gespräch mit Didier Eribon*. Stuttgart, 1993) или монументальное издание переписки Э.Панофского (Panofsky, Erwin. *Korrespondenz 1910-1968*. Hrsg. Dieter Wuttke. Wiesbaden, 2001- 2011).

Цель и задачи нашего исследования – 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 символа и иконологии как метода интерпретации, сложившегося в немецком и мировом искусствознании благодаря Аби Варбургу и его кругу. Надеемся, что наше диссертационное 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.

Методика исследования прямо связана с его проблематикой и предполагает историографический и науковедческий подход на основе изучения текстов самих авторов, биографических материалов, переписки, а также посвященных им критических работ. Мы будем обращаться к жанру интеллектуальной биографии, предваряя 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 с тем, что многие из используемых нами текстов не переводились ранее на русский язык. С другой стороны, обширное цитирование текстов, 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 «иконология», 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. Выводы будут сделаны в Заключении.

Научная новизна исследования связана с рядом обстоятельств. Наша работа представляет собой пока единственное в российском искусствознании диссертационное исследование, обращенное к личности и идеям Аби Варбурга и его круга и обобщающее разнообразный фактический и теоретический материал. Многие из цитируемых нами работ еще не переведены на русский язык, а оригинальные издания не всегда можно найти в отечественных книжных собраниях, - таким образом, наше исследование может быть рассмотрено и с точки зрения введения в научный оборот новых имен и источников.

Новаторской можно считать и саму тему, впервые объединяющую в рамках одного исследования все эти блестящие имена, - актуальную в силу обращения к ключевым темам методологии искусствознания, и одновременно выстраивающую историческую перспективу, свидетельствующую о том, что научный дискурс в обязательном порядке включает и философские, и психологические, и экзистенциальные аспекты.

Особенность научного знания 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 старались соответствовать тем задачам научной работы, которые когда-то определил для себя сам Варбург: «А по поводу этих так высоко ценимых мной глобальных 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»³.

Практическое значение диссертации состоит в том, что собранный нами фактический и теоретический материал может быть использован для дальнейших исследований по истории и методологии искусствознания, а также 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 сам метод, путь исследования. Мы изучаем язык науки прошлого не для того, чтобы на нем говорить, но для того, чтобы лучше понимать, как устроен язык современной науки об искусстве и художественной критики.

Материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах по методологии искусствознания, теории искусства, спецкурсов и спецсеминаров по истории искусствознания.

Структура диссертации достаточно проста: она состоит из двух частей, каждая из которых поделена на главы, причем подробное оглавление, по нашему замыслу, должно способствовать большей

³ 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 unbekanntten Einzeltatsachen aufzuregen..., Aby Warburg, 8. April 1907, цит. по: *Gombrich E. Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie.* Hamburg, 1992. S.408.

прозрачности работы. Прежде чем переходить к основному материалу, нам кажется целесообразным во **Введении** обратиться к некоторым вопросам терминологии и историографии, связанными с личностью и творческим наследием Аби Варбурга, а также с традицией понимания целей и задач иконологии и определения понятия «символ». Задача обзорно-теоретического раздела, посвященного иконологии (и отчасти иконографии) - охарактеризовать исторический контекст сложения метода, обстоятельства, в которых формировались задачи иконологии, последующее развитие и критику этого направления, в том числе и в отечественном искусствознании. Раздел, посвященный теме символа, касается в основном многообразия использования этого понятия в работах ученых различных направлений гуманитарного знания на рубеже 19-20 вв. 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. 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 тождественные – 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 символ 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, немислимые 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»⁴. 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 «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 также вернемся в заключительной части нашей работы.

Итак, **Первая 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 собранию «энграмм», отпечатков памяти человечества в атласе «Мнемозина». Варбург следует за Я.Буркхардтом, полагая, что история художественных образов связана

⁴ *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. Киев, 2001. С. 155-161.

со всеобщей историей культуры. Но ему необходимо увидеть, как реализуют себя эти взаимосвязи. Поэтому он ищет, вполне в духе позитивистского мышления 19 в., очевидное и достоверное доказательство. И находит «подвижную деталь», на примере которой наглядно демонстрирует взаимоотношения мира идей, воплощенных в слове (поэзии) и мира образов (живописи). Но пока это всего лишь «деталь» – развевающиеся волосы и одеяния. Затем появляется фигура «нимфы» - так Варбург и его друг Андре Жолль назовут неизвестную девушку в античных (и тоже развевающихся) одеждах, изображенную на фреске Доменико Гирландайо «Рождество Иоанна Крестителя». Здесь перед нами образ, не поддающийся иконографическому анализу, но весьма симптоматичный как для своего времени (15 в.), так и для современного Варбургу мира. Следующей находкой станет «формула пафоса» – изображение поверженного Орфея, поднявшего руку в защитном жесте. С одной стороны, идет поиск некой элементарной частицы (деталь - фигура - формула), но с другой – Варбург никогда не теряет из виду ее значение и смысл, причем не в контексте изображаемого нарратива, а в контексте истории искусства, истории культуры и антропологии. Это тот самый «просвечивающий» смысл, или смысловая перспектива, которая открывается Варбургу. Поэтому вполне закономерно, что в конце концов он и приходит к пониманию образа как символа, и дает подробное объяснение своего понимания символа и его роли в культуре и художественной практике в работе о змеином ритуале.

Обращение к понятию символа и иконологическому методу для Варбурга было необходимо в связи с главной в его понимании задачей историка искусства – исследовать влияние античности на формирование языка образной выразительности в последующие эпохи. Огромное влияние античности на историю искусства было очевидно еще до Варбурга, но как

устроен механизм этого влияния? Как именно передаются образы? И главное, носителями каких смыслов они становятся?

Идеологически и исторически, по мысли Варбурга, образ как символ был связан с необходимостью для человека оформить, зафиксировать аффект. Но и оформленный аффект сохраняет определенную двойственность – это и «формула» и «пафос» одновременно. Пафос есть динамическая и эмоциональная характеристика изображения, связанная преимущественно с темной, дионисийской стороной античности, а в более широком смысле – с человеческими страстями и страхами. Варбург способен обнаружить античный пафос в развевающихся волосах и одеждах, в фигуре нимфы в легком платье и в жесте поверженного Орфея. К пониманию символической природы образа он приходит через анализ деталей и атрибутов. Как детектив, он усматривает значимые совпадения (поэтического описания и изобразительного решения) или несоответствия (античной нимфы и почтенных флорентийских дам). Формирование символического образа Варбург описывает и анализирует на примере змеиного ритуала индейцев и образа змеи в искусстве других времен и народов. Тот факт, что образ находится посередине между магией и логикой, позволяет дать еще одно определение человека: «человек символообразующий». Здесь Варбург оказывается близок Кассиреру: искусство и изобразительная деятельность в целом понимаются как символическая деятельность (или символическая форма), с помощью которой человек понимает, отстраняет и присваивает окружающий мир. Своеобразной «символической формой» можно считать и библиотеку Варбурга как систему знания; даже ее собственная форма была буквально символической: по решению хозяина центральный зал представляет собой в плане эллипс – арену или орбиту с двумя центрами. Именно благодаря библиотеке состоялось заочное знакомство Варбурга с Кассирером, перешедшее затем в научную и личную дружбу. В отличие от Кассирера,

философа и теоретика, Варбург – почти естествоиспытатель, эксперименты которого оказались небезопасны, в том числе и для него самого. Изучение темной дионисийской античности совпало с опытом переживания собственного экзистенциального ужаса, а сублимация этого опыта превратились в одну из важных страниц не только в истории искусствознания, но и в истории экзистенциальной психологии, основателем которой был врач и друг Варбурга Людвиг Бинсвангер.

Если собирание книг увлекало Варбурга с детства и ради этого он даже пожертвовал своим правом наследника банковской империи, то собирать и классифицировать образы он начинает значительно позже – после возвращения из клиники. В своем атласе «Мнемозина» он предпринимает попытку поменять способ систематизации памятников искусства и визуального материала в целом. Вместо привычного деления по географическому и хронологическому принципу, Варбург использует тематические поля и включает в сферу своего внимания произведения как высокого, но и декоративно-прикладного искусства. Проект «Мнемозина» останется незавершенным, что, впрочем, лишь стимулирует интерес исследователей вплоть до сегодняшнего дня. Понимая символическую природу образа, Варбург не только изучал их происхождение и роль, но пытался и создавать новые символы – об этом см. в главе об эскизе почтовой марки.

Во **Второй части** мы рассматриваем понятие «символ» в иконологическом дискурсе, который начинается с Варбурга и его знаменитого доклада о фресках палаццо Скифанойя, а затем в этот дискурс (в рамках данной работы) включаются Фриц Заксль, Эдгар Винд, Эрвин Панофский, Эрнст Гомбрих и Ян Бялостоцкий.

Говоря о необходимости иконологического подхода, Варбург в своем докладе 1912 г. обозначил такое направление исследований, где сама методика изучения материала предполагала «расширение границ» науки

об искусстве, обращение к опыту других гуманитарных дисциплин. Но расширяя поле исследования, Варбург не забывает о центре: он точен, экономен и начинает с детали. Анализ единственного памятника, помещенного в широкий контекст литературных и изобразительных источников, позволяет ему сделать программные выводы.

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 акцентируют собственные аспекты понимания «символа» и «символического», и их представление о глубине «просвечивания» смысла, а соответственно, задачах и возможностях иконологии как метода интерпретации также будет отличаться от предложенного Варбургом. Поскольку каждый из героев нашего исследования идет своим путем, творчеству каждого из них посвящена отдельная глава соответственно. И так как в отношении самого Варбурга мы уделяем достаточно большое внимание его жизненным обстоятельствам, каждая из следующих «персональных» глав для соблюдения композиционного единства включает небольшую биографическую справку.

Первый в этом ряду – воспитанник венской школы и ближайший помощник Варбурга Фриц Заксль. Он также занимается проблемой продолжения античности и миграции изобразительных символов. Одной из центральных тем у него становится жест, а вернее, его эволюция в

изобразительном искусстве и превращение в формулу пафоса. В изображении человека, который согнутым коленом упирается в тело быка, а руками наклоняет его голову, единоборство с животным представлено одновременно и как действие, и как результат. Визуальная практика следующих поколений опирается на изобразительный опыт предшественников не в меньшей (и даже в большей) степени, чем на непосредственное наблюдение природы. Формулы пафоса – это визуальные символы, которые Ренессанс берет у собственных античных предков. Заимствуя «удачную» форму, образ, жест, художник вместе с ними принимает и содержание, поэтому изучение этимологии образа способствует более правильной интерпретации смысла актуального произведения. Важно отметить, что Заксль был практически соавтором доклада о змеином ритуале и что именно один из его проектов подсказал Варбургу форму будущего атласа. И в своих более поздних работах Заксль постоянно ссылается на авторитет Варбурга. Но если для Варбурга был важен образный символ как гештальт, занимающий срединное положение между непосредственным магическим контактом и рациональным осмыслением, то для Заксля особое значение имеет совершенство оформления. Именно это качество и делает оформленный жест образцом для подражания. И здесь присутствует определенное расхождение: для Заксля важно, что совершенство форм есть свидетельство присутствия аполлонического начала, идеалом которого можно считать творчество Рафаэля и Беллини⁵; а Варбург предпочитает наблюдать саму динамику укрощения пафоса: в формуле, в гризайли, в атласе. Вслед за Варбургом Заксль понимает задачи истории искусства как исследование психологии выразительности в духе эволюции формул пафоса: формирование -

⁵ Этого не отрицал и Варбург, но как считает Заксль, он не писал о «светлой» стороне, потому что она была для него священной и потому что его больше интересовала сама динамика перехода.

развитие - распространение. Для Варбурга символ указывает на связь отдельного человека с миром, и путь осознания этого уже есть акт борьбы с магией и освобождения сознания. Для Закля образ есть материальный носитель идеального, матрица, по которой можно восстановить ментальность прошедших исторических эпох.

Эрвин Панофский считается «отцом иконологии». Впрочем, не умаляя его заслуг, следовало бы, на наш взгляд, сделать небольшую поправку и считать его крестным отцом⁶. Необходимость содержательной интерпретации произведений искусства уже была понятна, иконографическая практика существовала уже с начала 19 в. в церковной археологии, статья Варбурга «Работающие крестьяне на бургундских коврах XV в.» вполне может считаться образцом применения нового метода, да и книга самого Панофского (в соавторстве с Клибанским и Заклем) о Меланхолии уже увидела свет. Панофский в 1939 г. обобщает и систематизирует, то есть называет вещи (и термины) своими именами и объясняет значение имен. При этом уже в более ранней статье «К вопросу описания и толкования содержания произведений изобразительного искусства» (1931) он говорит о необходимости различать разные уровни интерпретации: феноменальный смысл (или смысл феномена), смысл-значение и документальный или сущностный смысл. Позднее, в работе 1939 г. эти уровни будут названы несколько иначе – первичный или естественный сюжет, вторичный или условный сюжет (мир образов, историй и аллегорий) и внутренний смысл или содержание, составляющие мир символических ценностей. Тогда же появится и обозначение самих уровней – видов, или даже «искусств» интерпретации», *art of interpretation: до-иконографическое описание (и псевдоформальный анализ)*,

⁶ Еще одно сравнение в отношении семейных связей ученых и их предмета – Панофский-Зевс и Варбург-Кронос, см. *Eberlein J. K. Inhalt und Gehalt: die ikonographisch-ikonologische Methode // Kunstgeschichte. Eine Einführung / Hrsg. H. Belting u.a. Berlin, 2008. S.175-197. Hier S. 188.*

иконографический анализ, иконологическая интерпретация. Иконологический уровень при этом подразумевает наличие у интерпретатора «синтетической интуиции» – знакомства с основными тенденциями человеческой мысли – обусловленной к тому же психологическими установками и мировоззрением. На каждом уровне интерпретатор имеет возможность опереться на объективный корректив: знание изобразительной традиции, знакомство с темами и сюжетами, а также понимание того, как в определенные исторические эпохи основные тенденции человеческой мысли находили выражение в специфических темах и концепциях. Впрочем, деление остается условно-методологическим, все три уровня взаимосвязаны, хотя бы потому, что субъект интерпретации одновременно обладает и непосредственным жизненным опытом, и знанием литературных источников, и основополагающими установками мировоззрения (пусть даже не всегда отдавая себе в этом отчет, особенно в отношении последнего). Иконологической называется не только третья ступень, но и сам метод анализа, охватывающий все три уровня. При этом различные компоненты произведения искусства могут рассматриваться как имеющие символическое значение, то есть как отсылающие, связанные с определенными установками, менталитетом, исторической ситуацией, эпохой. Собственно иконографическая идентификация сюжета, безусловно, является очень важной в рамках данного метода, но все же для Панофского очевидным приоритетом обладают феноменально-выразительные формы: сущностный (документальный) смысл перспективных построений в живописи раскрывается благодаря пониманию перспективы как «символической формы» – терминологию Панофский позаимствует у своего учителя Э. Кассирера. Символическое у Панофского тоже понимается как функция. Глава, посвященная творчеству Панофского, получилась в основном «теоретической» - мы рассматриваем

те его тексты, в которых он рефлексировал по поводу метода, а не демонстрирует его возможности и преимущества на практике. Как нам кажется, это оправдано по отношению к Панофскому как наиболее склонному к теоретическим обобщениям из всех рассматриваемых нами авторов. Но здесь важно отметить и еще одно обстоятельство: Панофского иногда упрекают в том, что сам он не практиковал собственный метод или остановился на расширенной иконографической интерпретации, поскольку историческое значение для него оставляло сокрытым вневременной, экзистенциальный смысл произведения искусства – подробно об этом см. например, главу «Возражение и возвращение» в фундаментальном исследовании С.С.Ванеяна «Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии». Признавая справедливость критики, заметим все же, что сам Панофский не считал возможным свести метод историка искусства к пошаговому алгоритму. Хотя и к вдохновенному фантазированию он относился отрицательно: напомним, Панофский говорил о том, что иконология должна относиться к иконографии также, как «астрономия» к «астрографии» – но ни в коем случае не становиться «астрологией». В этом контексте для него был важен пафос рефлексии о методе и статус искусствознания как строгой науки в ряду других гуманитарных дисциплин.

Эрнст Гомбрих рассматривает возможность толкования изображений в целом скептически. В том числе, возможно, и потому, что предпочитает действовать, условно говоря, опираясь на вторую строчку таблицы Панофского – знание тем и сюжетов – и соотносить изображение в первую очередь с известными текстами. В частности, он готов интерпретировать Венеру Боттичелли как аллегорическую фигуру человеколюбия (Humanitas), в духе моральных наставлений Фичино. Да и само понятие символа Гомбрих рассматривает скорее как аллегорическую фигуру, как нечто связанное прежде всего со словом, то есть условное. Он словно

возвращается к тому, что Варбург называл разгадкой иконографического ребуса. Для Гомбриха в произведении искусства есть загадка: то, что по-английски называется riddle – а присутствие в нем тайны (как enigma) остается на уровне подразумевания-предположения. Но возможно, причина скептицизма и настойчивого утверждения, что интерпретация есть всего лишь гипотеза, заключается в том, что «синтетическая интуиция» самого Гомбриха во многом обусловлена философией его друга и учителя Карла Поппера.

Полемизируя с современными формалистическими течениями и отчасти с Гомбрихом, Эдгар Винд подчеркивает необходимость изучения содержательной стороны произведений искусства. В работе «Искусство и анархия» он говорит о том, для правильного понимания эстетически прекрасного следует показать его укорененность в идее. И хотя официально научным руководителем Винда был Панофский (под наблюдением Кассирера), своими учителями он называл Варбурга и Чарлза Пирса. Вслед за Варбургом он обращается к понятию культуры, социальной памяти и символа: необходимо изучать весь комплекс представлений, который стоит за созданием образа – а также обратное влияние образа на другие формы интеллектуальной активности и ментальную деятельность в целом. Иконографическая интерпретация должна быть максимально «непрямой»: чем дальше наши тексты уведут нас от изображения, тем скорее они приведут нас к нему. В тезисе Винда о том, что необходимо расширять диапазон нашего опыта, есть прямая связь с условием третьего, иконологического уровня интерпретации у Панофского.

Ученик и последователь Панофского Ян Бялостоцкий в известной мере подводит итоги развития иконографического и иконологического метода и дискуссий вокруг него: он автор энциклопедических статей для

Всемирной энциклопедии по искусству⁷ и Словаря истории идей⁸. Бялостоцкий различает интендированную и интерпретирующую иконографию, и предлагает собственный термин – «рамочные темы», названия которых заставляют вспомнить заголовки таблиц варбурговского атласа. В работах Бялостоцкого, который никогда не был лично знаком с Варбургом, возникают варбургские персонажи и мотивы, как если бы научная «формула пафоса» вновь проявилась в текстах автора нового поколения.

В **Заключении** мы обобщаем содержание работы в краткой форме и излагаем выводы.

Читая тексты историков искусства варбургского круга, мы отмечаем общее направление мысли авторов. Наиболее очевидно сходство тематики: искусство Ренессанса и гуманистическая традиция, взаимные художественные влияния Италии и Северной Европы, миграция мотивов и сюжетов от античности до нового времени. Загадочная фигура нимфы, замеченная Варбургом на фреске Гирландайо, появится вновь у Винда в работе о Юдифи Донателло, сравнение атрибутов Юдифи и Саломеи – классический пример иконографической идентификации у Панофского, а у Бялостоцкого все эти героини объединены в одной рамочной теме с менадой. «Весна» и «Рождение Венеры» вдохновят Варбурга на поиски аналогий с поэзией 15 в., Винда – на анализ языческих мистерий Ренессанса, а Гомбриха – на разыскания в области дидактической интенции изображений. Особое внимание в круге Варбурга уделяется творчеству Дюрера и Рембрандта, их отношениям с классикой и укрощению дионисийского пафоса.

⁷ Iconography and Iconology//Encyclopedia of World Art. Vol.7. New York, 1963. P. 769-785.

⁸ Iconography//Dictionary of the history of ideas. Vol.2. New York, 1973. P. 524-541.

Всех этих ученых отличает удивительная тонкость анализа, способность рассматривать произведение искусства одновременно отстраненно и страстно-заинтересованно, стремление увидеть в образе не только про-, но и пра-образ, умение раскрыть смысл целого через деталь и формально-стилистические особенности изображения. В этом кругу неприемлемы разговоры о «декоративном характере» изображения или возможности «просто» наслаждаться искусством. Желание объяснить, найти «слово к образу» имеет целью не только интерпретировать произведения искусства прошлого, но и заставить более серьезно относиться к символическому содержанию образов вообще, в том числе и в современных визуальных практиках.

Отдельной темой становится рефлексия по поводу собственного метода, а также методологии искусствознания в целом. Для совершенствования терминологического аппарата и объяснения задач истории искусства (тогда еще относительно молодой науки) формируются новые понятия, напр. «формула пафоса», и актуализируются уже известные: символ, иконография, иконология. В лексиконе ключевых варбургских слов присутствуют выразительность (*Ausdruck*) и жест, магия и логос, продолжение античности (*Nachleben der Antike*) и пространство рассудительности (*Denkraum der Besonnenheit*), «символическая форма» и «рамочные темы», а также имена Меланхолия и Мнемозина.

Различия во взглядах ученых следовало бы объяснить в первую очередь влиянием близких к ним философов – Э.Кассирера, К.Поппера, Ч.Пирса. Но дело не только во «влиянии» как таковом. Каждый из них выбирает из символической формы философии свою «формулу пафоса». Ее выбор определяется интенцией самого исследователя, которую отчасти можно почувствовать и в его стиле, в манере и интонации изложения материала.

Пафос Варбурга укрощается в изысканной форме его длинных предложений, насыщенных иногда сложносоставными, иногда краткими и емкими неологизмами («варбургизмами»). Увлеченный идеей сохранения, продолжения и передачи наследия – будь то книги, которые хранят мудрость и опыт прошлого, или атлас образов, зафиксировавших выражения человеческих страстей – он стремился установить (а собственно говоря, восстановить) связи в системе гуманитарных наук, расширить рамки истории искусства до истории культуры. Отсюда и его интерес к работе с молодыми учеными, превращение библиотеки в институт и сотрудничество с университетом. Во многом научная интенция Варбурга оказалась связана с его жизненными обстоятельствами, что неоднократно подчеркивали и современники, и исследователи. Здесь будет справедливо заметить, что и для других ученых этого круга профессия была не только работой, но и призванием (по-немецки *Beruf*-профессия и *Berufung*-призвание – однокоренные слова). Достаточно почитать переписку Панофского, чтобы убедиться в этом. Но все же спокойно-рассудительный Панофский, которому «всегда есть, что сказать», – скорее классический тип университетского преподавателя, ученого, который наряду с исследованиями должен уделять внимание и систематизации знаний, методике их передачи. Это оказалось особенно актуальным в связи с эмиграцией. В 30-е гг. из Германии и Австрии эмигрировали ученые еврейского происхождения, среди них были и Гомбрих, и Заксль, и Винд. Трансплантированное немецкоязычное искусствознание в значительной мере повлияло на мировую науку, в том числе и благодаря английскому как языку международного общения. В этот период тексты Панофского становятся более прозрачными; дело здесь не в их «глубине», а скорее в структуре изложения. Он читает лекции не только студентам, но и ценителям искусства в музеях – так что в целом это уже публика с несколько иным background'ом, по сравнению с той, которая собиралась в

овальном зале Культурологической библиотеки Варбурга. Заксель и Витковер устраивают в Лондоне выставку «Британское искусство и Средиземноморье», Гомбрих пишет популярную «Историю искусства», Винд выступает с публичными лекциями в театре Оксфорда и по радио. Разумеется, умение говорить просто о сложном свидетельствует о высочайшем уровне знаний этих ученых. Но все же динамика и пафос открытия уступает место статике и этосу апологии⁹. Сейчас, когда прошло уже сто лет с момента знаменитого выступления на конгрессе в Риме, Варбург стал почти символической фигурой в истории искусства. Парадоксально, но в первом приближении мы говорим о Панофском – «иконолог», о Кассирере – «неокантианец», в то время как Варбург, написавший на порядок меньше, чем каждый из них, стал своеобразным центром научного круга, названного по его собственному имени, - кругу, к которому можно причислить и Панофского, и Кассирера, и всех остальных героев нашей работы. Вероятно, это связано еще и с тем, что в научном дискурсе тоже есть свои устойчивые правила и методы, своя иконография. Варбург меняет иконографию искусствознания, появляясь в ней со своими формулами пафоса, символом, магическими и рациональными отношениями с действительностью. Многие остались освещены лишь «лучом, брошенным из кинематографического аппарата»¹⁰, и возможно, ученики, последователи и соратники отчасти укротили пафос самого Варбурга, но дело, как нам представляется, не только в этом.

⁹ Здесь несколько напрашивается вывод о «снижении пафоса» науки об искусстве и гуманитарного (и даже естественнонаучного) знания. Популяризация и информатизация упростила доступ к знаниям, но одновременно значительно «упростила» сам взгляд на вещи. Впрочем, это уже тема другой диссертации.

¹⁰ “kinematographisch scheinwerfen” - еще один, удивительно удачный и наглядный неологизм Варбурга: ведь свет в кинематографе проходит через пленку и попадая на экран, оставляет на нем отпечаток того, что было на пленке. Научное исследование определенной области (экрана) по логике данной метафоры есть проекция того, что уже заложено в сознании (киноаппарате).

Иконология есть толкование, то есть объяснение. Но если мы что-то объясняем, то значит, имеет место и вопрошание, постановка задачи, сомнение. Или вызов, который бросает нам изображение. И символ соединяет, «связывает» изображение не с определенным значением, а с уровнем вопрошания (в конце концов, и половинка керамического черепка есть только осколок, если статус незнакомца, держащего его в руке, не актуален для нас). И продолжая эту тему – вторая половинка, та, что у нас самих, не менее важна для восстановления целого.

Для того, чтобы ответить на вызов, иконография предполагает обращение к прошлому, поиск источника или образца, изучение традиции. Иконология помнит о прошлом, но расшифровывает смысл для настоящего, обращаясь к современнику. В первую очередь – к самому исследователю. Таким образом, иконология не только предложила науке об искусстве расширить свои границы, но и изменила ее направленность: с предмета на исследователя, причем как на его метод, так и на актуальные для него смыслы. Варбург не только первым заговорил о необходимости иконологического метода, он изменил иконологию науки об искусстве, связав ее с экзистенциальным опытом самого исследователя. Иконология в этой версии становится символической формой науки, понятой в качестве способа не только мышления и интеллектуального творчества, но и существования как такового. Тем самым в образе Варбурга явился и новый тип исследователя – ученого, не закрывающегося материалом, будь то текст или изображение, а одновременно и открытого ему, и пристально вглядывающегося в себя, как Рембрандт и Дюрер на автопортретах.

Публикации по теме диссертационного исследования

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

1. Торопыгина М.Ю. Начало прекрасной дружбы – Аби Варбург и Эрнст Кассирер // Вопросы философии. №2, 2013. С. 158-169(1 п.л.).
2. Торопыгина М.Ю. Фриц Заксль: «Поскольку наш век –не век разума, но визуальный век» //Обсерватория культуры. №2, 2013. С.84-86 (0,6 п.л.).
3. Торопыгина М.Ю. Аби Варбург в 1912 г. К вопросу об основании иконологии //Личность.Культура.Общество. №2, 2013 (0,4 п.л.).

Публикации в других изданиях

4. Торопыгина М.Ю. Атлас «Мнемозина».Non finito в истории искусства // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Материалы международной конференции молодых специалистов на историческом факультете МГУ 24-27 ноября 2011 г., СПб., 2012 С. 314-320. (0,6 п.л.)
5. Торопыгина М.Ю. Эллипс как символ биполярности мира. К истории библиотеки Варбурга // Библиотечное дело. №3 (141), 2011. С. 12-16 (0,4 п.л.)
6. Торопыгина М.Ю. Между магией и логосом. История одного путешествия Аби Варбурга // Лазаревские чтения. Материалы научной конференции. М., 2008. С. 400-412 (0,5 п.л.)
7. Торопыгина М.Ю. Статьи «Гомбрих», «Дворжак», «Гращенко», «Искусствознание», «Лютцелер», «Панофский» и др. (всего ок. 80 статей) для Новой российской энциклопедии в 12 т., Ред.кол. В.И. Данилов-Данильян, А.Д. Некипелов. М., Энциклопедия, НИЦ Инфра-М, с 2007 г. по н.в.