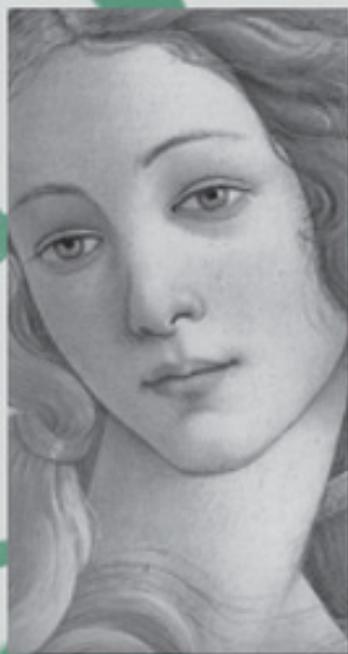


**М.Ю. Торопыгина**

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



Марина Торопыгина

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

«Прогресс-Традиция»

2015

## **Торопыгина М. Ю.**

Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга / М. Ю. Торопыгина — «Прогресс-Традиция», 2015

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

© Торопыгина М. Ю., 2015

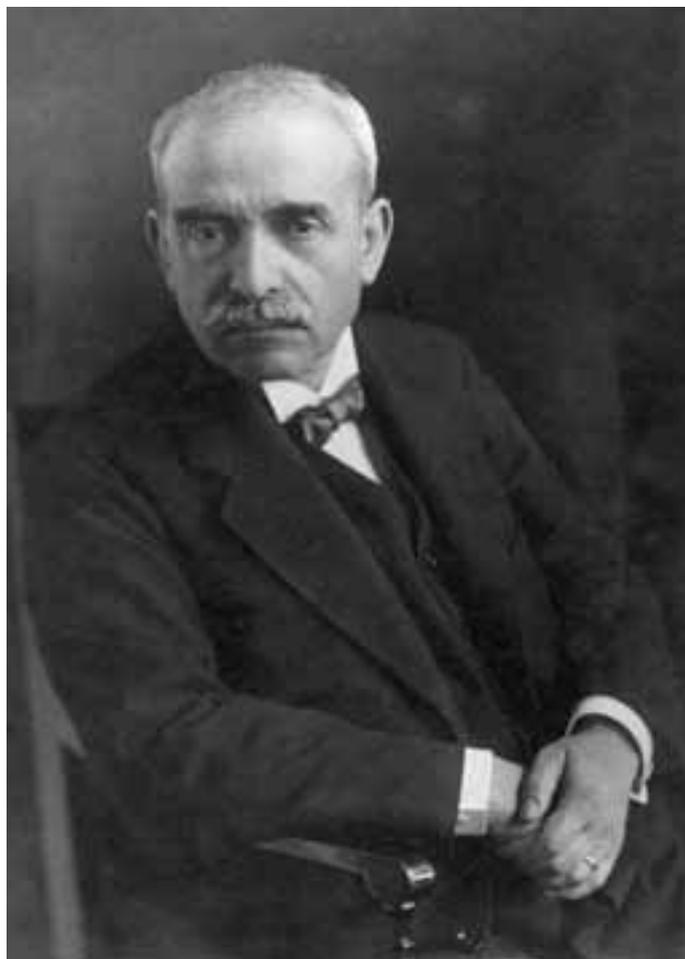
© Прогресс-Традиция, 2015

## Содержание

Введение	7
Темы и термины	14
Аби Варбург. Биография и биографы	15
Конец ознакомительного фрагмента.	32

## **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. Горжевской, 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 Скифанойя. 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»<sup>1</sup> 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 Заксль 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 Зедльмайре,<sup>2</sup> перевод его же «Искусства и истины»,<sup>3</sup> сборник статей В. Н. Гращенкова,<sup>4</sup> изданный его уче-

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Ванеян С. С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004.

<sup>3</sup> Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / Пер. С. С. Ванеяна. М., 1999. Еще одним

никами, учебник по истории искусствознания В. П. Шестакова,<sup>5</sup> а из зарубежных – обширные хрестоматии<sup>6</sup> и исследования, посвященные отдельным школам,<sup>7</sup> вплоть до словарей-тезаурусов по терминологии художественной критики.<sup>8</sup> 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. Либмана<sup>9</sup> 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.

Иконология занимается интерпретацией произведения искусства. Искусство, по определению Гегеля, «изображает истинное вообще, или идею, в форме чувственного существования, образа».<sup>10</sup> Искусство как «мышление в образах» есть одна из символических форм – способов познания и понимания мира по Э. Кассиреру. Художник понимает и описывает и тем

---

подтверждением актуальности методологических исследований можно считать тот факт, что книга Зедльмайра одновременно вышла и в переводе Ю. Н. Попова.

<sup>4</sup> Гращенков В. Н. История и историки искусства. М., 2005.

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

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

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

<sup>8</sup> The Penguin Dictionary of Critical Theory by David Macey. UK, 2002.

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

<sup>10</sup> 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).

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».<sup>11</sup>

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.

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 полузабвения, конец которым положила интеллектуальная био-

---

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

графия 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 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 Майкумы<sup>12</sup> или Берндта Фильхауэра.<sup>13</sup> Филипп-Ален Мишо рассуждает о связи между логикой научного мышления у Варбурга и появлением нового вида медиа – кинематографа.<sup>14</sup> 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».<sup>15</sup> Более подробно мы рассматриваем тематический круг варбургских 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.<sup>16</sup>

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 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 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, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла

---

<sup>12</sup> *Maikuma Y.* Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burkhardt, Königstein, 1985.

<sup>13</sup> *Villhauer B.* Aby Warburgs Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont. Berlin, 2002.

<sup>14</sup> *Michaud Ph.-A.* Aby Warburg et l'image en mouvement. Paris, 1998.

<sup>15</sup> 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.

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

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».<sup>17</sup> 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 «оживления» в символ, – к этому аспекту мы вернемся в заключительной части.

Немецкое и, шире, немецкоязычное искусствознание 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 искусствознания.<sup>18</sup> 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 искусствознания. К вопросу о методологии истории искусства»<sup>19</sup> 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»,<sup>20</sup> «Историки искусства о себе»,<sup>21</sup> «Классики истории искусства. От Винкельмана до Варбурга»,<sup>22</sup> а также интервью: например, беседы Д. Эрибона с Э. Гомбрихом<sup>23</sup> или монументальное издание переписки Э. Панофского.<sup>24</sup>

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 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.

---

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

<sup>18</sup> Michels K. Transplantierte Kunstwissenschaft: deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil. Berlin, 1999.

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

<sup>20</sup> Dilly H. (Hg.) Altmeister moderner Kunstgeschichte.. Berlin, 1999.

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

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

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

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

Мы будем обращаться к жанру интеллектуальной биографии, используя как научные публикации разных авторов, так и критические работы, биографические материалы, переписку, 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 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 «иконалогия», 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 палатцо Скифанойя – а затем в этот дискурс включаются Фриц Заксль, 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 варбургского 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».<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> 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 unbekannteten 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<sup>26</sup>*

Абрахам Мориц Варбург родился 13 июня 1866 г.<sup>27</sup> 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 Тодде – 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.<sup>28</sup> и публикует ее в 1893 г. с посвящением Яничеку и археологу Адольфу Михаэлису; в этой работе Варбург на примере «Весны» и «Рождения Венеры» Боттичелли, а также поэтических и теоретических

---

<sup>26</sup> ...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>

<sup>27</sup> 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 Фридендер в 1867). См. *Bing G. A. M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 28, (1965). P. 299–313.

<sup>28</sup> 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.

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 – флорентиец» (*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 Скифаноной. 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».<sup>29</sup> 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 жокеями или тренерами – у них же, напротив, есть библиотека – и он сам в качестве благородного наездника.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *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.*

<sup>30</sup> 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

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.

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

---

betrogen. Du hältst eine Bibliothek und hast den Vorteil eines Herrenreiters; der bin ich». – Цит. по: *Wutke 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.

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 г. он по настоянию семьи был вынужден лечиться: вначале в Гамбурге,<sup>31</sup> затем в Йене,<sup>32</sup> 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 Kunstgeschichtliche 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. Задуманные 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 «укрошения 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

---

<sup>31</sup> С ноября 1918 по июль 1919.

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

его, он нашел в себе мужество обратиться к обобщению итогов работы всей своей жизни».<sup>33</sup> 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 октября<sup>34</sup> – Варбург напишет: «Кто пропоет пеан, благодарственную песнь в честь плодоносного дерева, зацветшего так поздно?»<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> По иронии судьбы именно эта чрезвычайная ситуация способствовала большей известности имени Варбурга – в 1944 г. библиотека стала подразделением Лондонского университета,<sup>37</sup> 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, 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.

<sup>33</sup> *Bing G. A. M. Warburg... P. 304.*

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> *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.*

<sup>36</sup> 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 *Nettia* и *Jessica*. Это было весьма своевременно – книги из домашней библиотеки Варбурга впоследствии оказались в библиотеке концлагеря Терезиенштадт и затем бесследно пропали.

<sup>37</sup> 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.

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 сердцевинной собственного существования и собственной жизни.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> Как ученый, Варбург ясно видел необходимость объединить формальный анализ, иконографическое толкование и обращение к письменным источникам, чтобы дать образу речь, а слову – живое существование.<sup>40</sup>

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».<sup>41</sup> Еще в юности, отмечает Панофский, 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 Паноф-

---

<sup>38</sup> «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 bildende 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.*

<sup>39</sup> 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 dämonische Müssen so völlig in bewußtes Wollen zu verwandeln vermocht wie hier. См. *Mnemosyne: Beiträge... S. 29–33.*

<sup>40</sup> ...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.*

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

ский, 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»,<sup>42</sup> 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 искусства<sup>43</sup> отмечает необыкновенную любовь Варбурга к Италии, прекрасное знание страны, ее жителей, культуры и языка<sup>44</sup> и даже диалектов, что помогало ему глубже, чем другим ученым, занимающимся искусством Ренессанса, проникать в самую суть итальянской манеры формирования (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».<sup>45</sup> Умение Варбурга извлечь живое культурно-историческое понимание из так называемых «мертвых» документов, доказывает 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.<sup>46</sup> Многие знаменитые памятники Италии оказались представлены в новом свете: например, Варбург открыл влияние астрологических символов на программу фресок палаццо Скифанойя в Ферраре. Научный метод Варбурга Ветцольд определяет эпитетом «одухотворенный» (vergeistigt). Причем одухотворенной была как его иконология, как и библиофилия.<sup>47</sup> Нельзя представить Варбурга без библио-

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

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

<sup>44</sup> ...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.

<sup>45</sup> 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 Kunstwillens beim Bildnismodell und Auftraggeber bedarf, das zeigte Warburg in den Studien über «Bildniskunst und formentinisches Bürgertum» und über «Flandrische Kunst der Frührenaissance». Ibid.

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

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

теки. 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,<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup>

Дитер Вуттке пишет о том решающем вкладе, который библиотека внесла в английское искусствознание,<sup>50</sup> 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».<sup>51</sup> В статье «Изучение истории искусства»<sup>52</sup> Кларк оценивает роль Института как необходимого корректирующего фактора для формально-эстетического подхода к искусствознанию.

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 Заксль – 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

<sup>48</sup> 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». – *Middeldorf U. Kaufmann H. Donatello: Eine Einführung in sein Bilden und Denken*. // *The Art Bulletin*, Vol. 18, No. 4 (Dec., 1936). P. 570–585

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> См.: *Wuttke D. Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg...*

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

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

было помогать Закслю и Бинг 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, Заксль возражает: «Кому будет интересно это читать?». Скорее всего, Заксль 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. Бинг<sup>53</sup> 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».<sup>54</sup>

Как пишет Бинг, Варбург чувствовал, что существует возможность продемонстрировать, обращаясь к определенным историческим эпохам, каким образом формы, создаваемые 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*).<sup>55</sup> 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

---

<sup>53</sup> *Bing G. A. M. Warburg...*

<sup>54</sup> *Ibid.* P.301.

<sup>55</sup> *Ibid.* P.302.

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.<sup>56</sup>

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 написания 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 пред-

---

<sup>56</sup> Ibid. P.304.

посылки 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.<sup>57</sup> 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 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.<sup>58</sup> Его статья «Неоплаченные счета. Аби Варбург и его деятельность»<sup>59</sup> 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, небесполезные для тех, кто обращается к книге Гомбриха в поисках фактов и их интерпрета-

---

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

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

<sup>59</sup> 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.*

ций. 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. Уничжительная 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: вперемешку 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 (смещение 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 Amoroze*», 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»<sup>60</sup> 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 картину, что и произошло в «Интеллектуальной биографии», считает Винд – тем более, что та экономия и элегантность, которые отличают завершенные 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.<sup>61</sup> 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 поня-

---

<sup>60</sup> Diese lebendige Graft voll pensionierten Notitzen – выражение Винда, возможно, скрытая цитата из Варбурга.

<sup>61</sup> 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.*

тие 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 еще в предисловии к своей диссертации о Боттичелли, а в самой работе демонстрирует, какими сложными путями *Einführung* действует в качестве стилеобразующей силы. Гомбрих даже не использует *Einführung* 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 *Einführung*, 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 Скифанойя или к усмотрению остатков языческой прорицательской традиции в листовках лютеровской эпохи. Влияние Фишера сохраняется и в «деталях»: его подчеркнутые тонкости *Einführung*, *Anführung*, *Zuführung*<sup>62</sup> – находят отголосок в попытках Варбурга провести различия между способами магического присвоения – *Einverleibung*, *Anverleibung*, *Zuverleibung*.<sup>63</sup>

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 Паули<sup>64</sup> 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 *homage* 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 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.

---

<sup>62</sup> Что можно перевести как «в-чувствование», «присоединение-чувствование», «дополняющее чувствование».

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

<sup>64</sup> 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.

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 Чарльза 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 «иконаграфию» 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.<sup>65</sup>

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.<sup>66</sup>

У Лютцелера Варбург фигурирует также в главе «Проекты науки об искусстве» (*Entwürfe zur Kunstwissenschaft*):<sup>67</sup> здесь Лютцелер пишет о том, что в науке об искусстве, как и в

<sup>65</sup> *Lützel H. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Freiburg/München, 1975.*

<sup>66</sup> 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 Gesetzmäßigkeit 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.*

<sup>67</sup> *Ibid. S.538.*

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 идей<sup>68</sup> в том тематическом круге, который принято называть «продолжение античности» (Fortleben der Antike).<sup>69</sup> В то же время он отмечает «антимусическую» позицию Варбурга: его никогда не интересовала художественно-эстетическая сторона памятника искусства, скорее он был страстным любителем книг.<sup>70</sup>

Если вернуться к вопросу о взаимном влиянии художественного зрения и культуры определенной эпохи, то Варбург, по мнению Лютцелера, не вполне смог выполнить намеченную 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.<sup>71</sup> И здесь, как замечает Лютцелер, снова встает вопрос о границах иконографического метода.<sup>72</sup>

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 искусства<sup>73</sup> и Словаре по истории идей<sup>74</sup> является ученик Панофского Ян Бялостоцкий. Но

<sup>68</sup> Ibid. S.947.

<sup>69</sup> 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).

<sup>70</sup> Er war nie eigentlich musisch gestimmt, sondern eher ein besessener Bücherliebhaber. – Ibid. S. 947.

<sup>71</sup> 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 «Grenzwächertum», 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.

<sup>72</sup> Интересно, кстати, что Варбург и сам пытается создать классификацию историков искусства и определить там в том числе собственное место. В письме к Адольфу Гольдшмиду 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 преобладает 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 gleichmäeigen gegebenen Hemmungen), с которыми приходится сталкиваться и разбираться (auseinandersetzen) героическому индивидууму. И здесь подгруппы выстраиваются уже по тем ведущим обуславливающим факторам (Bedingheiten), 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?) D. 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) G. фактор обычаев и традиции (Лампрехт, Мюнтц, Гурилтт) 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.

<sup>73</sup> Encyclopædia of World Art. New York, 1963.

первооткрывателем метода всё же считается Варбург, на чем настаивают многие ученые, напр., Д. Вуттке.<sup>75</sup>

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),<sup>76</sup> 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 устаревшим<sup>77</sup> – 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 рассуждения и через которые выводится новое понимание.<sup>78</sup> 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 apollinisch-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 asthetische 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,<sup>79</sup> культовая практика и математическое размышление, монструозный комплекс и упорядочивающий символ<sup>80</sup> – в общем, эти пары понятий отличаются от «аккуратной искусствоведческой бухгалтерии» (*«wohlgeordneten kunstwissenschaftlichen Verbuchung»*).

В другой работе<sup>81</sup> и сам Варнке, анализируя основные понятия в текстах Варбурга, тоже выстраивает ключевые слова парами: иконология и формула пафоса, полярность и равнове-

<sup>74</sup> Dictionary of the History of Ideas. New York, 1973.

<sup>75</sup> 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.

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

<sup>77</sup> как выражается автор, «zum alten Eisen gemacht wird».

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

<sup>79</sup> σοφροσύνη (греч.), то есть рассудительность, благоразумие.

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

<sup>81</sup> *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.

сие, популярные образы (Schlagbilder) и мобильные изображения (Bilderfahrzeuge).<sup>82</sup> 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».<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> 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».

<sup>83</sup> Fleckner U., Warnke M., Ziegler H. (Hg.) Handbuch der politischen Ikonographie. München, 2011.

## **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.