

УДК 7.034(450)

ББК 85; 85.03

DOI:10.18688/aa155-8-83

В. Н. Захарова

## «Ренессансная античность» в работах Эрвина Панофского

Труды по искусству итальянского Возрождения занимают ключевое место в наследии Эрвина Панофского (1892–1968). Созданная им концепция ренессансного искусства в значительной степени может рассматриваться как продолжение традиции Я. Буркхардта, Г. Вёльфлина и А. Варбурга. В то же время она отражает полемику с другим взглядом на искусство Ренессанса, получившим распространение в европейском искусствознании первой половины XX в., восходящим к А. Риглю и М. Дворжаку.

Одной из важнейших составляющих концепции Панофского является представление о Ренессансе как о «возрождении античности», которое в наиболее полном виде было сформулировано в поздней работе ученого «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада» (1960) [4; 15]. Основанная на работах 1930–1940-х гг., книга Панофского задумана в значительной степени как апология Ренессанса, роль и само существование которого были поставлены под сомнение в трудах медиевистов (Й. Хёйзинга, Ч. Хаскинс) и неотомистов (Э. Жильсон) [8, р. 290–385]. Согласно Панофскому, в Средние века античные темы воплощались без использования античных изобразительных мотивов, которые, в свою очередь, применялись для передачи христианской символики. Такое разделение связано с отсутствием чувства исторической дистанции, а также «эмоциональным расхождением между христианским Средневековьем и языческой античностью» [5, с. 57]. Только итальянский Ренессанс смог вновь объединить классическое содержание с классическими мотивами, поскольку впервые взглянул на античность с определенной, фиксированной дистанции и осознал себя ее наследником. «Воссоединение классических *тем* с классическими *мотивами* стало прерогативой собственно Ренессанса с наступлением <...> нулевого момента отсчета», — отмечает исследователь [5, с. 54]. Ощущение исторической дистанции, характерное для эпохи Возрождения, возникает параллельно с появлением и развитием теории перспективы. Мысль о невозможности существования современной системы перспективного построения в искусстве Средневековья у Панофского опосредованно связана с отсутствием современной идеи истории, основанной на понятии ментального расстояния между прошлым и настоящим [5, с. 56].

В наиболее общем виде эта концепция оформилась гораздо раньше появления «Ренессанса и “ренессансов”», а именно не позднее 1930-х — начала 1940-х гг., когда были опубликованы одноименная статья Панофского [14], первое издание «Этюдов по иконологии» [13], а также исследование о классических образах в средневековом искусстве [17]. Последняя работа, написанная совместно с Ф. Заклем, представляла собой

попытку совместить варбургянскую идею «перерождения» классических фигур во фресках палатцо Скифаноя с ранней версией тезиса Панофского о единстве классических форм и мотивов в искусстве Ренессанса. Уже в этой статье Панофский и Заксль решительно разделяют «средневековый» и «современный» (то есть ренессансный) принципы изображения [17, р. 234]. Согласно Панофскому, «современный» принцип впервые оформился во флорентийской фресковой живописи XV в. (астрологические росписи капеллы Пацци и Старой сакристии Сан Лоренцо). Его отличительной чертой является иллюзионистическая манера передачи и расположения образа в пространстве в соответствии с требованиями линейной перспективы.

Проблема интерпретации античного наследия в культуре Ренессанса объединяет Панофского с Аби Варбургом (1866–1929). Тем не менее, несмотря на общность их научных интересов и близость методологических позиций, можно выделить существенные различия в подходах к этому вопросу. Принципиальная разница состоит в том, что Варбург не акцентирует внимание на «исторической перспективе» (ощущении дистанции) между Ренессансом и Античностью, тогда как в работах Панофского идея «разрыва» двух эпох приобретает определяющее значение. В отличие от Панофского Варбург далек от радикального противопоставления итальянского Возрождения ренессансам Средневековья. Даже незначительные на первый взгляд элементы выражают идею связи и перехода: поля рукописей Варбурга из архива лондонского Института искусств Курто испещрены набросками, в которых объединяются античные и средневековые мотивы, а «лабиринтоподобная» структура его гамбургской библиотеки (Kulturbibliothek Warburg), заимствованная из труда Исидора Севильского (ок. 560–636) «О природе вещей», выражает «органическую природу человеческой культуры и непрерывность культурной истории» [12, р. 265]. Тот же принцип был характерной особенностью варбурговского атласа «Мнемозина» [19, р. 191].

В своих работах Варбург обращается к дионисийскому лику (иррационализм, суеверия) ренессансной культуры. Он говорит не только о «разорванном сознании» представителей Ренессанса, но и (во многом транслируя свой личный опыт и переживания) о шизофрении всей европейской культуры: «Иногда мне представляется, что в своей роли психоисторика я пытаюсь диагностировать шизофрению западной цивилизации по ее образам в автобиографическом отражении. Экстатическая нимфа (маниакальная составляющая), с одной стороны, и траурный речной бог (депрессивная составляющая) — с другой» [9, р. 261].

В отличие от Варбурга Панофский ставит акцент на объективности и уравновешенности ренессансного разума, сглаживая возможные «темные стороны» [21, р. 82]. Главный носитель дионисийской составляющей европейской культуры XV–XVI вв. у Варбурга — «ренессансная античность» — в трудах Панофского становится «прирученной» и «безопасной», благодаря идее разрыва эпох: «“Дистанция”, созданная Возрождением, лишила античность ее реальности. Классический мир перестал быть одновременно одержимостью и угрозой. Он стал объектом страстной ностальгии, нашедшей символическое выражение в возникновении нового <...> чарующего видения Аркадии» [4, с. 188].

Идея «безопасной» античности может рассматриваться как одна из составляющих образа «нормативного Ренессанса», сконструированного в работах Панофского и дру-

гих ученых, эмигрировавших в США (Э. Винд, Р. Виттковер, Ш. Тольнай и др.). В основе этого образа лежит убежденность в исключительной роли ренессансного искусства, которая становится лейтмотивом американских исследований 1920–1950-х гг., посвященных итальянскому Возрождению [21, р. 66]: сформировавшаяся еще в XIX столетии (во многом благодаря Я. Буркхардту и Г. Вёльфлину) «героическая» модель Ренессанса с его возвышением отдельной личности оказалась созвучна либеральным ценностям американской культуры. Характерно, что широкое распространение этого взгляда на Ренессанс связано с работами исследователей, эмигрировавших в США (прежде всего из нацистской Германии). Тем не менее, как отмечает Томас да Коста Кауфманн, было бы неверным считать появление концепции «нормативного Ренессанса» исключительно результатом влияния Панофского и других ученых-эмигрантов: существовавшая в США и ранее, с приходом нового поколения исследователей она приобретает все большее значение [7, р. 16].

В более широкой исторической перспективе «нормативная» модель итальянского Ренессанса у Панофского имеет тесные связи с традицией немецкого искусствознания XIX в., в частности с работами Буркхардта (концепция ренессансной личности) и Вёльфлина (представление об «идеальной гармонии» произведений Чинквеченто).

Наряду с «идеализированной» версией Панофского в немецком искусствознании начала XX в. приобретает популярность «дегероизированный» вариант Ренессанса, восходящий к работам Алоиза Ригля (1858–1905). В своих исследованиях Ригль избегал «классических» периодов в истории искусства и стремился выстроить альтернативную модель, в которой практически не было места «титанам Возрождения», а сам итальянский Ренессанс выглядел как «разновидность мрачной прелюдии к барокко» [21, р. 71]. Ученый фактически отрицает самостоятельную ценность не только Раннего Возрождения, но и Чинквеченто. Качества, которые в системе Вёльфлина выступали как основополагающие для итальянского Ренессанса, — упорядоченность, ясность, величественность образов, в интерпретации Ригля трактуются лишь как искусная маскировка неразрешенных проблем. Позднейшие эпохи (прежде всего барокко) только лишь обнажают «противоречия, скрытые под покровом гармонического баланса в эпоху Возрождения» [18, р. 115]. В конечном счете отказ от прославления традиционных ценностей ренессансного искусства приводит Ригля к отрицанию роли античного наследия в культуре XV–XVI вв., принципиальной для работ Варбурга и Панофского.

Такая точка зрения на искусство Ренессанса роднит Ригля с его последователем Максом Дворжаком (1874–1921), который, хотя и в более имплицитной форме, отказывает произведениям мастеров Кватроченто и Чинквеченто в исключительном праве быть эталоном и «мерой всех вещей», отдавая предпочтение маньеристам. Однако именно в отношении к маньеризму кроется принципиальное различие: там, где Дворжак находит присутствие духовного начала, Ригль, следуя господствовавшей в искусствознании того времени традиции негативной оценки маньеристического искусства<sup>1</sup>, видит

<sup>1</sup> Негативная оценка искусства итальянского маньеризма характерна для работ Я. Буркхардта, Г. Вёльфлина, А. Ригля и В. Вейсбаха, а ее преодоление связано с трудами М. Дворжака, В. Фридлиндера и А. Хаузера.

его отсутствие [11, р. 64]: «Что мы называем маньеризмом? Поверхностная имитация характерных особенностей в искусстве Микеланджело, а также Рафаэля в его последней, микеланджеловской фазе. Однако духовное напряжение исчезло — не потому что художники больше не способны достигнуть его; оно больше не требовалось в суровое время Контрреформации» [18, р. 209].

В интеллектуальном наследии Панофского труды, связанные с искусством эпохи Возрождения, превалируют и в чисто количественном отношении. Научные интересы ученого редко выходили за пределы XVI столетия, он не скрывал своего настороженного отношения к современному искусству. Большинство методологически важных работ Панофского прямо или опосредованно связаны с искусством Ренессанса. Среди постренессансных и северных мастеров его внимание особенно привлекали рационалисты, такие как Дюрер и Пуссен. Фигура Дюрера приобретает особое значение для Панофского. Монография о нем была опубликована ученым в эмиграции в 1943 г. [16]. Однако в творчестве величайшего мастера немецкого Возрождения Панофский ценит прежде всего черты, связанные с итальянским влиянием и созвучные его собственному научному стилю: ясность, точность, рационализм<sup>2</sup>. По выражению С. Альперс, «в оценке Панофского Дюрер, который изображал обнаженное тело и был увлечен перспективой, пользуется предпочтением перед [Дюрером — автором. — В. З.] “Большого куска дерна”» [12, р. 260]<sup>3</sup>. Не менее показательна антипатия ученого к «нерациональным» художникам, таким как Ван Гог, которого он называл «гением, лишенным таланта», и У. Блейк, «сумасшедший гений, постоянно ходящий по краю пропасти» [10, р. 7]. В то же время образы, созданные А. Модильяни, который из всех современных живописцев был наиболее близок Панофскому, он сопоставлял с фигурами Микеланджело [10, р. 7]. Ученый восхищался творчеством П. Мондриана, что тем не менее не мешало ему считать абстракциониста «рабом самостоятельно наложенных ограничений» [10, р. 7].

Причины столь значительного интереса Панофского именно к искусству Возрождения, на наш взгляд, следует искать не только в личных симпатиях ученого, но и в мотивах более общего характера, связанных с ситуацией, сложившейся в европейском и американском искусствознании первой половины XX в. Возвращение к идее Ренессанса как периода «открытия мира и человека», к концепции ренессансной личности, возвеличиванию творца оказалось созвучным желанию защитить либеральные ценности, поставленные под угрозу исчезновения политическими и историческими событиями того времени.

<sup>2</sup> Ряд исследователей отмечают изменение научного стиля Панофского в лучшую сторону (четкость, ясность, объективность) после переезда в Америку: [6, р. 86; 10, р. 16; 7, р. 26]. Сам Панофский указывает причины, побудившие его к смене научного языка: большая точность искусствоведческой терминологии в английском языке по сравнению с немецким, с одной стороны, и необходимость обращаться к незнакомой и непрофессиональной аудитории — с другой [3, с. 375].

<sup>3</sup> Стремление видеть немецкое искусство (и в частности творчество Дюрера) сквозь призму итальянского Возрождения было характерно и для Г. Вёльфлина, посвятившего художнику лекцию, положенную в основу книги «Италия и немецкое чувство формы» (опубликована в СССР под нейтральным названием «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса» [1]). Ср. также исследования А. Варбурга [20] и Э. Панофского [2].

Представляется возможным установить определенную связь между методологическими принципами Панофского и его апологией Ренессанса. В предисловии к «Этюдям по иконологии» ученый декларирует основные принципы иконологического метода анализа художественного произведения. В интерпретации Панофского иконология предстает как инструмент, специально ориентированный на искусство итальянского Ренессанса — эпохи, нацеленной на выражение универсальных тенденций человеческого разума. Целью научного анализа произведения в иконологии является определение его внутреннего значения, или содержания. Внутреннее значение, или содержание, в свою очередь, «постигается через выявление присутствия тех основополагающих принципов, характерных для определенной нации, эпохи, общественного слоя, религиозных или философских убеждений, которые были невольно восприняты одной личностью и отразились в одном произведении» [5, с. 32]. Более того, сам иконологический метод устанавливал определенные границы: он подразумевал наличие в произведении аллегорического подтекста и не был приспособлен для анализа нефигуративного искусства. Таким образом, мы полагаем, что апология Ренессанса в работах Панофского должна рассматриваться в тесной связи с разрабатываемыми им методологическими проблемами.

Сформулированное в работах Панофского представление о «ренессансной античности» является важным звеном его концепции итальянского Возрождения. Конструируя идеализированный, нормативный образ итальянского Ренессанса, Панофский тем самым продолжает традицию классического немецкого искусствознания в версии Буркхардта и Вёльфлина. В то же время его позиция отражает полемику с современной ему западноевропейской историей искусства в лице Ригля и его последователей.

## Литература

1. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. — Л.: ОГИЗ, 1934. — 388 с.
2. Панофский Э. Альбрехт Дюрер и классическая античность // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Под ред. А. К. Лепорка. — СПб.: Академический проект, 1999. — С. 271–332.
3. Панофский Э. История искусства в Соединенных Штатах за последние тридцать лет // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Под ред. А. К. Лепорка. — СПб.: Академический проект, 1999. — С. 363–393.
4. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. — СПб.: Азбука-классика, 2006. — 544 с.
5. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 432 с.
6. Białostocki J. Erwin Panofsky (1892–1968): Thinker, Historian, Human Being // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1970. — Vol. 4. — No. 2. — P. 68–89.
7. DaCosta Kaufmann T. American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians // Journal of Art Historiography. — 2010. — No. 2. — P. 1–35.
8. Ferguson W. K. The Renaissance in the Historical Thought: Five Centuries of Interpretation. — Boston: Houghton Mifflin, 1948. — 429 p.
9. Gombrich E. Aby Warburg: an Intellectual Biography. — Chicago: The University of Chicago Press, 1986. — 376 p.
10. Heckscher W.S. Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae // Record of the Art Museum, Princeton University. — 1969. — Vol. 28. — No. 1. — P. 4–21.
11. Hopkins A. Riegl Renaissance // The origins of Baroque art in Rome / A. Hopkins, A. Witte (ed.). — Los Angeles: Getty Publications, 2010. — P. 60–88.
12. Landauer C. Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance // Renaissance Quarterly. — 1994. — Vol. 47. — No. 2. — P. 255–281.
13. Panofsky E. Introductory // Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. — New York: Oxford University Press, 1939. — P. 3–31.

14. Panofsky E. Renaissance and Resuscitations // *Kenyon Review*. – 1944. – No. 6. – P. 201–236.
15. Panofsky E. Renaissance and Resuscitations in Western art: in 2 vols. – Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1960. – 242 p., 157 p.
16. Panofsky E. The Life and Work of Albrecht Dürer. in 2 vols. – Princeton: Princeton University Press, 1943. – 311 p., 206 p.
17. Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Medieval Art // *Metropolitan Museum Studies*. 1933. – Vol. 4. – No. 2. – P. 228–280.
18. Riegl A. The Origins of Baroque Art in Rome / A. Hopkins, A. Witte (eds.). – Los Angeles: Getty Publications, 2010. – 292 p.
19. Szönyi G. Le intuizioni di Aby Warburg alla luce delle sfide postmoderne // *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei* / A cura di M. Bertozzi. – Modena: F. C. Panini, 2002. – P. 183–203.
20. Warburg A. Dürer and Italian Antiquity // Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. – Los Angeles: Getty Publications, 1999. – P. 553–558.
21. Wood C. Art History's Normative Renaissance // The Italian Renaissance in the Twentieth Century. Acts of an International Conference. Villa I Tatti, Florence, 1999 / A. Gerioco, M. Rocke, S. Fiorella (eds.). – Florence: Olschki, 2002. – P. 65–92.

**Название статьи.** «Ренессансная античность» в работах Эрвина Панофского.

**Сведения об авторе.** Захарова Вера Николаевна — аспирант. Европейский университет в Санкт-Петербурге, Гагаринская ул., 3, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191187. vzhaharova@eu.spb.ru

**Аннотация.** Статья посвящена концепции итальянского Ренессанса в работах Эрвина Панофского. Важнейшей составляющей концепции Панофского является представление о Ренессансе как эпохе «возрождения античности», которое в наиболее полном виде было сформулировано в поздней книге ученого «Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада».

В своих работах Панофский конструирует идею «нормативности» искусства итальянского Ренессанса. В основе этого образа лежит убежденность в исключительной роли ренессансного искусства, которая становится лейтмотивом американских исследований 1920–1950-х гг., посвященных итальянскому Возрождению: сформировавшийся во многом благодаря Я. Буркхардту и Г. Вёльфлину образ Ренессанса с его возвышением отдельной личности оказался созвучен либеральным ценностям американской культуры.

Идея «ренессансной античности», являющаяся одной из ключевых составляющих образа «нормативного Ренессанса», у Панофского осмысливается в полемическом контексте по отношению к взглядам представителей немецкоязычного искусствознания: А. Ригля, М. Дворжака и отчасти А. Варбурга.

**Ключевые слова:** Эрвин Панофский; искусство Италии; Возрождение; античность.

**Title.** “The Renaissance Antiquity” in Works of Erwin Panofsky.

**Author.** Zakharova, Vera Nikolaevna — Ph. D. student. European University at Saint Petersburg, Gagarinskaja str., 3, 191187 St. Petersburg, Russian Federation. vzhaharova@eu.spb.ru

**Abstract.** The article is dedicated to the conception of Italian Renaissance in the works of Erwin Panofsky. The main point of Panofsky's conception is the idea of the Renaissance as the epoch of “the rebirth of antiquity”, which was formed to the full extent in his late book “Renaissance and resuscitations in Western Art” (1960).

In his works, Panofsky creates an idea of “normativity” of Italian Renaissance art. At the base of this concept lies the certainty in exceptional role of Renaissance art, which became a keynote of American researches in the 1920s–1950s. Formed by J. Burckhardt and H. Wölfflin, the image of the Italian Renaissance with its rising of personality was accordant with liberal values of American culture. One of the key components of the image of the “normative Renaissance” by Panofsky is the idea of “the Renaissance Antiquity”, which is discussed in the polemic context with works by A. Warburg in the paper.

**Keywords:** Erwin Panofsky; art of Italy; Renaissance; Antiquity.

## References

- Białostocki J. Erwin Panofsky (1892–1968): Thinker, Historian, Human Being. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1970, vol. 4, no. 2, pp. 68–89.
- DaCosta Kaufmann T. American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians. *Journal of Art Historiography*, 2010, no. 2, pp. 1–35.
- Ferguson W. K. *The Renaissance in the Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*. Boston, Houghton Mifflin Publ., 1948. 429 p.
- Gombrich E. *Aby Warburg: an Intellectual Biography*. Chicago, The University of Chicago Press Publ., 1986. 376 p.
- Heckscher W. S. Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae. *Record of the Art Museum, Princeton University*, 1969, vol. 28, no. 1, pp. 4–21.
- Hopkins A. Riegl Renaissance. *The origins of Baroque art in Rome*. Los Angeles, Getty Publications Publ., 2010, pp. 60–88.
- Landauer C. Erwin Panofsky and the Resuscitation of the Renaissance. *Renaissance Quarterly*, 1994, vol. 47, no. 2, pp. 255–281.

Panofsky E. Albrecht Dürer and Classical Antiquity. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva (Meaning in the Visual Arts)*. Saint Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 1999, pp. 271–332 (in Russian).

Panofsky E. Introductory. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Oxford University Press Publ., 1939, pp. 3–31.

Panofsky E. Three Decades of Art History in the United States. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva (Meaning in the Visual Arts)*. Saint Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 1999, pp. 363–393 (in Russian).

Panofsky E. *Jetjudy po ikonologii: gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdenija (Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 432 p. (in Russian).

Panofsky E. *The Life and Work of Albrecht Dürer. 2 vols.* Princeton, Princeton University Press Publ., 1943. 311 p.; 206 p.

Panofsky E. Renaissance and Renascences. *Kenyon Review*, 1944, no. 6, pp. 201–236.

Panofsky E. *Renaissance and Renascences in Western art, 2 vols.* Stockholm, Almqvist and Wiksell Publ., 1960. 242 p.; 157 p.

Panofsky E. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York, Harper & Row Publ., 1972. 242 p.

Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Medieval Art. *Metropolitan Museum Studies*, 1933, vol. 4, no. 2, pp. 228–280.

Riegl A. *The Origins of Baroque Art in Rome*. Los Angeles, Getty Publ., 2010. 292 p.

Szőnyi G. Le intuizioni di Aby Warburg alla luce delle sfide postmoderne. *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*. Modena, F. C. Panini Publ., 2002, pp. 183–203 (in Italian).

Warburg A. Dürer and Italian Antiquity. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles, Getty Publ., 1999, pp. 553–558.

Wölfflin H. *Italien und das deutsche Formgefühl*. Munich, F. Bruckmann Publ., 1931. 222 p. (in German).

Wood C. Art History's Normative Renaissance. *The Italian Renaissance in the Twentieth Century: Acts of an International Conference. Villa I Tatti, Florence, 1999*. Florence, Olschki Publ., 2002, pp. 65–92.