

**Lomonosov Moscow State University  
St. Petersburg State University**

# **Actual Problems of Theory and History of Art**

## **II**

**Collection of articles**

**St. Petersburg  
2012**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
Санкт-Петербургский государственный университет

# Актуальные проблемы теории и истории искусства

## II

Сборник научных статей

Санкт-Петербург  
2012

УДК 7.061  
ББК 85.03  
А43

**Редакционная коллегия:**

И.И. Тучков (председатель редколлегии), М.М. Алленов, А.В. Захарова (отв. ред. выпуска),  
А.А. Карев, С.В. Мальцева, Н.А. Налимова, С. Педоне (Рим), А.С. Преображенский, В.А. Расторгуев,  
А.П. Салиенко, М.В. Соколова, Е.Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович (Белград)

**Editorial board:**

Ivan Tuchkov (chief of the editorial board), Mikhail Allenov, Andrey Karev, Svetlana Maltseva,  
Nadezhda Nalimova, Silvia Pedone (Rome), Alexandr Preobrazhensky, Vasily Rastorguev, Alexandra Salienko,  
Maria Sokolova, Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović (Belgrade),  
Anna Zakharova (editor in charge of the present volume)

**Рецензенты:**

д. иск. проф. Т.В. Ильина (СПбГУ)  
к. иск. доц. Е.А. Ефимова (МГУ имени М.В. Ломоносова)

**Reviewers:**

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University)  
Elena Efimova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова и Ученого совета исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета*

**А43** **Актуальные проблемы теории и истории искусства** : сб. науч. статей. Вып. 2. / Под ред. А.В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. – 584 с.

**Actual Problems of Theory and History of Art**: Collection of articles. Vol. 2. / Ed. A.V. Zakharova. – St. Petersburg: NP-Print, 2012. – 584 p.

**ISBN 978-5-91542-185-0**

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 24–27 ноября 2011 г. и посвященной актуальным вопросам истории искусства и культуры от древности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований в области изучения искусства Древнего мира, Византии, Древней Руси, Западной Европы от Средневековья до Нового и Новейшего времени, России XVIII–XX вв., а также теории искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles presents the materials of the International Conference of Young Specialists held at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University on November 24–27, 2011. It deals with the actual problems of art history and theory from Antiquity to the present day. The articles by Russian and foreign authors (in Russian and in English) present the results of research in the art of the Ancient World, Byzantium, Medieval Russia, Western Europe from the Middle Ages to the 20th c., Russian art from the 18th to the 20th c., theory of art.

The edition is addressed to art historians, historians, art students and art lovers.

ISBN 978-5-91542-185-0

© Авторы статей, 2012  
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова  
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета

На обложке использована картина Егора Кошелева «Акме», 2005.  
Собрание галереи «Реджина», Москва  
On the cover: Egor Koshelev, “Acme”, 2005. Gallery “Regina”, Moscow

## Содержание Contents

А.П. Салиенко, А.В. Захарова. Предисловие Alexandra P. Salienko, Anna V. Zakharova. Foreword.....	12
--	----

## Искусство Древнего мира и средневекового Востока Ancient and medieval Muslim art

О.С. Звонков. Алебастровые предметы из гробницы Тутанхамона Oleg S. Zvonkov. Alabaster artifacts found in the tomb of Tutankhamun .....	18
--	----

Н.А. Налимова. Классические Афины до «эпохи Перикла»: утраченные архитектурные и живописные памятники Nadezhda A. Nalimova. The classical Athens before the “Age of Pericles”: the lost monuments of architecture and painting.....	24
--	----

Т. Кишбали. Погребальные сооружения Кари IV в. до н. э. Tamás Kisbali. Burial buildings of the 4th c. B.C. in Caria.....	29
---	----

Е.В. Могилевская. К проблеме датировки группы боспорских акварельных пелик из собрания Государственного Эрмитажа Ekaterina V. Mogilevskaya. On the problem of dating the group of Bosporan watercolor pelikai in the collection of the State Hermitage .....	34
---	----

Д.С. Васько. К истории фальсификаций древнегреческой расписной керамики Dmitriy S. Vasko. Ancient Greek painted pottery: to the history of falsification .....	40
---	----

Е.В. Журбина. История Купидона и Психеи в древнеримском изобразительном искусстве Ekaterina V. Zhurbina. The tale of Cupid and Psyche in ancient Roman art.....	46
--	----

Л.Д. Петрова. Фрески бань замка Кусайр-Амра. Аспекты перцепции арабо-мусульманской культурой античного наследия Lyubava D. Petrova. Frescoes in the Baths of Qasr Amra castle. The aspects of perception of ancient heritage in the Muslim Arab culture.....	53
---	----

Е.В. Кирюшкина. Особенности формирования и развития декора дворцовой архитектуры мусульманской Испании Ekaterina V. Kiryushkina. The architectural decoration of palaces in Muslim Spain: characteristics of its formation and development process .....	60
---	----

## Востонохристианское искусство Eastern Christian art

Валентина Кантоне. Исследование иллюстрированных рукописей от пергамента к цифровой библиотеке онлайн: сообщение о проекте, со-финансируемом Европейским социальным фондом Valentina Cantone. A study on the illuminated manuscripts from the parchment to the digital library online: report on a project co-financed by the European Social Funds.....	68
---	----

Сильвия Педоне. Визуальные эффекты и инфекции в мусульманской и византийской скульптурной декорации Silvia Pedone. Visual effects and visual infection in Islamic and Byzantine champlevé sculpture.....	73
А.В. Захарова. Византийская живопись второй половины X – начала XI в. по миниатюрам рукописей Anna V. Zakharova. Byzantine painting from the second half of the 10th to early 11th century in manuscript illumination.....	78
А.В. Щербакова. Пространство кафоликона Осиос Лукас в Фокиде и его возможный прототип – храм свв. Сергия и Вакха в Константинополе Alexandra V. Shcherbakova. The space of the catholicon of Hosios Loukas in Phocis and its possible prototype, the church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople .....	83
А.А. Фрезе. Соотношение периферии и основного объема храмов в византийской и древнерусской архитектурных традициях: о применимости термина «пятинефный» к памятникам IX–XII вв. Anna A. Freze. The correlation of central and peripheral zones in Byzantine and Russian churches: on the usability of the term “five-nave” regarding the 9th-12th c. monuments.....	87
М.В. Гринберг. Минологий ГИМ Син. гр. 9 и рукописи его круга Maria V. Grinberg. The Menologion Syn. Gr. 9 and manuscripts of its circle.....	94
А.Л. Макарова. Фрески алтарной апсиды церкви Рождества Богородицы в Бетании (Грузия): стиль живописи и проблема датировки Anna L. Makarova. The altar apse frescoes in the church of Nativity of the Virgin in Betania (Georgia): painting style and question of dating.....	100
О.В. Овчарова. История изучения фресок Нерези (иконографический аспект) Olga V. Ovcharova. The history of research on the iconography of Nerezi frescoes.....	108
А.В. Веремьева. Икона «Богородица Бенедиктинок» из собора в Андрии и некоторые другие памятники византийской иконописи в Южной Италии. Проблема художественных взаимосвязей Востока и Запада в период около 1200 г. Alesya V. Veremyova. The icon of the Virgin “delle Benedettine” from Andria cathedral and some other monuments of Byzantine icon-painting in Southern Italy. The problem of artistic connections between East and West around 1200 .....	117
О.Д. Белова. К вопросу о стиле миниатюр одной византийской рукописи конца XIII в. (РНБ, греч. 101) Olga D. Belova. The style of miniatures in the Byzantine manuscript of the end of the 13th c. (National Library of Russia, gr. 101).....	125
Е.А. Немыкина. Региональная специфика и проблемы влияний в средневековой болгарской архитектуре на примере памятников города Несебра Elena A. Nemykina. The regional specifics and the problems of influence in the medieval Bulgarian architecture: Nessebar’s monuments.....	132
С.В. Мальцева. Балканские влияния или параллели в древнерусской архитектуре? Svetlana V. Maltseva. Balkan influences or parallels in Old Russian architecture? .....	137
В.А. Ханько. Икона «Воскрешение Лазаря» из ГРМ в контексте развития поздневизантийской живописи Vera A. Khanko. “The Raising of Lazarus” icon from the State Russian Museum in the context of development of Late Byzantine art .....	145
Джованни Газбарри. Подделки раннехристианских и византийских произведений на рубеже XIX-XX вв. Заметка о «Кладе Росси» Giovanni Gasbarri. Early Christian and Byzantine fakes at the turn of the twentieth century: a note on Giancarlo Rossi’s Tesoro Sacro .....	149

## Древнерусское искусство

### Old Russian art

- Д.Д. Ёлшин. Зодчество Переяславля Южного: школа или артель?  
Denis D. Jolshin. The architecture of Pereyaslavl', a workshop or a school?..... 156
- Д.А. Скобцова. Образы святых князей Бориса и Глеба в росписи  
Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке  
Daria A. Skobtsova. Images of saintly princes Boris and Gleb in the frescoes  
of the Church of Transfiguration of Our Saviour in Polotsk ..... 162
- А.М. Манукян. Иконографическая программа южных врат собора  
Рождества Богоматери в Суздале. Некоторые замечания  
Anna M. Manukyan. The iconographic program of the south door  
of Suzdal cathedral of the Virgin's Nativity. Some remarks ..... 168
- Е.И. Морозова. Полихромные зооморфные инициалы в московских рукописях конца XV в.  
Ekaterina I. Morozova. Polychrome zoomorphic initials in Moscow manuscripts of the late 15th c..... 174
- А.В. Трушникова. Бесстолпные храмы Пскова конца XIV – начала XVI в.  
К вопросу о балканских аналогах  
Alexandra V. Trushnikova. The late 14th – early 16th c. churches without pillars in Pskov.  
On the problem of Balkan parallels ..... 181
- П.А. Тычинская. Образ конного архангела в византийском и поствизантийском искусстве  
и его связь с русской иконографией «Архангел Михаил – грозных сил воевода»  
Polina A. Tychinskaya. The image of the equestrian archangel in Byzantine and post-Byzantine art  
and its connection to the Russian iconography «Archangel Michael the Voivode»  
(Commander of the heavenly host) ..... 189
- Д.В. Найдёнова. Зооморфный образ святого Христофора на северных алтарных дверях  
второй половины XVI – начала XVIII в.  
Darya V. Naydyonova. The zoomorphic image of St. Christopher on the northern altar doors  
from the second half of the 16th to early 18th century ..... 195
- Н.М. Абраменко. Образы святых князей Бориса и Глеба в иконописи и прикладном искусстве  
конца XVI – начала XVII в. Патрональная тема в искусстве времени Бориса Годунова  
Natalya M. Abramenko. Images of the Russian saints princes Boris and Gleb in the art of the period  
of the tsar Boris Godunov. Tradition of the veneration of the tutelary saints of Russian tsars..... 201
- А.С. Трапезникова. К вопросу о духовных и эстетических ориентирах современных иконописцев  
Anastasia S. Trapeznikova. On the problem of spiritual and aesthetic reference points  
of contemporary icon painters..... 209

## Западное искусство Средневековья и Нового времени

### Medieval and Early Modern Western art

- Лоренцо Риккарди. Станковая живопись XIII–XIV вв. на юге Лацио:  
две малоизвестные иконы из Амазено  
Lorenzo Riccardi. Panel painting between the 13th and 14th century in Southern Lazio:  
two “forgotten” works in Amaseno ..... 217
- Н.А. Коваленко. Сиенская школа живописи 1260–1300 гг. К проблеме изучения образов Богоматери  
Natalya A. Kovalenko. The Sienese school of painting in 1260-1300.  
On the problem of studying the images of Our Lady ..... 223

М.Л. Мусурок. Город внутри и вне стен. Анализ миниатюр братьев Лимбургов из часословов герцога Жана Беррийского Marina L. Musurok. The city inside and outside the walls: the analysis of the Limbourg brothers miniatures from the Books of Hours of Duke de Berry.....	230
Е.И. Тараканова. Итальянская капелла XV в. и театр Ekaterina I. Tarakanova. Italian chapel of the 15th century and theatre .....	235
М.А. Лопухова. “Sacris superis initiati canunt”: идея избранности в декорации капеллы Строчици в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции Marina A. Lopukhova. “Sacris superis initiati canunt”: the idea of selectness in the decoration of the Strozzi Chapel in the Basilica of Santa Maria Novella in Florence.....	241
Е.А. Титова. Античные купольные постройки Рима в интерпретации архитекторов Возрождения Elizaveta A. Titova. Ancient domed buildings of Rome in the interpretation of Renaissance architects .....	247
П.А. Алёшин. Произведения искусства в поэзии Аньоло Бронзино Pavel A. Alyoshin. Works of art in the poetry of Agnolo Bronzino .....	255
М.М. Прохорцова. Тема Распятия в творчестве Франсиско Сурбарана. Специфика стилистически-иконографической трактовки Maria M. Prokhortsova. The theme of Crucifixion in the art of Francisco Zurbaran. Peculiarities of style and iconography .....	261
А.-Т. А. Куркина. Формирование архитектурного стиля Брынковяну и его распространение на территории Дунайских княжеств в период с 1688 по 1730 г. Ana-Teodora A. Kurkina. The development of Brâncoveanu architectural style and its diffusion in Danubian principalities in 1688–1730.....	267
Д.А. Григорьева. «Английское» и «французское» в языке политической сатиры Уильяма Хогарта Darya A. Grigorieva. The “English” and the “French” in the language of political satire of William Hogarth ...	273
<b>Западное искусство XIX–XX вв. и теория искусства</b> <b>Western art of the 19th–20th cc. and theory of art</b>	
Е.А. Скворцова. Иллюстрации Дж.А. Аткинсона к «Горестям человеческой жизни» Дж. Бересфорда и «Резчику...» А.Б. Эванса Ekaterina A. Skvortsova. Illustrations of J.A. Atkinson to J. Beresford’s “The Miseries of Human Life” and A.B. Evans’ “Cutter”.....	278
Е.Г. Гойхман. Особенности восприятия и интерпретации классической традиции в восточных сюжетах Эжена Делакруа 1830–1840-х гг. Elena G. Goikhman. The characteristics of perception and interpretation of the classical tradition in the oriental subjects of Eugène Delacroix in 1830–1840ies.....	284
Е.А. Петухова. Жюль Шере и «Les Maîtres de l’affiche» Elena A. Petukhova. Jules Chéret and “Les Maîtres de l’affiche” .....	292
А.Ю. Мищук. Роль античного наследия в скульптурном и графическом творчестве Аристида Майоля Anna Yu. Mishchuk. The role of antique heritage in sculpture and graphic works by Aristide Maillol.....	298
О.В. Муромцева. Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии Olga V. Muromtseva. The role of the artistic group “Novecento italiano” in the process of shaping the totalitarian art in Italy .....	304
Д.Н. Алёшина. Британская абстрактная живопись школы Сент-Айвз. Проблема русских влияний Dina N. Aleshina. The British abstract painting of the St. Ives school. The problem of Russian influences .....	310

M.Ю. Торопыгина. Атлас «Мнемозина». <i>Non finito</i> в истории искусства Marina Yu. Toropygina. "The Mnemosyne Atlas": <i>non finito</i> in the history of art.....	314
A.В. Григораш. Gesamtkunstwerk: к истории понятия в немецкой историографии Aliona V. Grigorash. Gesamtkunstwerk: towards the history of the idea in German historiography.....	321
C.C. Ванеян. Монументальные моменты мнемотопа. О некоторых аспектах и измерениях произведения искусства как исторического памятника и художественного творения Stepan S. Vaneyan. The monumental moments of mnemotop. On some aspects and dimensions of artwork as a historical monument and as an artistic creation .....	327
A.A. Зоря. Типология цитирования в искусстве второй половины XX в. Alina A. Zorya. Typology of quotation in the art of the second half of the 20th c.....	334
M.В. Разгулина. Психоанализ и теория архитектуры. К вопросу о междисциплинарном подходе к теории искусства Maria V. Razgulina. Psychoanalysis and architecture theory. On the interdisciplinary approach in art theory .....	341
<b>Русское искусство XVIII в.</b>	
<b>Russian art of the 18th c.</b>	
A.M. Бердыева. Образ воды в портрете петровского времени Aygul M. Berdyeva. The image of water in portraits of the age of Peter the Great.....	348
E.Ю. Станюкович-Денисова. Деятельность Ф.-В. Берггольца в Германии: к изучению путей формирования коллекций архитектурных чертежей в XVIII в. Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova. The activities of F.-W. von Bergholtz in Germany: the ways of making the collections of architectural drawings in the 18th c.....	355
I.В. Северцева. Храм села Руднево Тульской губернии – памятник русской архитектуры первой половины XVIII в. Inga V. Severtseva. St. Nicholas church of Rudnevo in Tula district – a monument of Russian architecture of the first half of the 18th century.....	359
П.Л. Баранов. К вопросу об особенностях иконостаса церкви святого Климента папы римского на Пятницкой улице в Москве Pyotr L. Baranov. On the peculiarities of the iconostasis of the church of Pope Clement at Pyatnitskaya street in Moscow .....	365
A.В. Крайний. К вопросу о композиции пятиглавия в храмовой архитектуре Санкт-Петербурга XVIII в. Alexey V. Krayniy. On the problem of five dome composition in the 18th c. church architecture of St. Petersburg.....	371
A.В. Отришко. Графика Антона Павловича Лосенко (1737–1773): иностранные влияния и национальное своеобразие Alexandra O. Otrishko. The graphic works by Anton P. Losenko (1737–1773): foreign influence and national identity .....	376
Ю.И. Чежина. Образы всадниц в русской культуре XVIII в. К типологии конного портрета Yuliya I. Chezhina. The image of a lady on horseback in 18th c. Russian culture. On the typology of equestrian portraits.....	382
A.В. Юровецкая. Произведения на христианские сюжеты в творчестве Сальватора Тончи Anastasia V. Yurovetskaya. Christian theme in the work of Salvatore Tonci .....	389



## Русское искусство XIX – начала XX в.

### Russian art of the 19th and early 20th cc.

- А.А. Сурова. Влияние западноевропейских образцов на русскую монументальную живопись Синодального периода на примере храмов Тверской области  
Anna A. Surova. The influence of European models on Russian monumental painting of the Synodal period as it is seen in churches of the Tver region..... 395
- А.Е. Кустова. Отечественная война 1812 г. и Первая мировая война в карикатуре  
Anna E. Kustova. French invasion in Russia in 1812 and The First World War in caricature..... 401
- Е.Д. Евсеева. К биографии художника И.В. Бугаевского-Благодарного  
Ekaterina D. Evseeva. Some information concerning the biography of I.V. Bugaevsky-Blagodarny ..... 408
- Е.И. Катрунова. Проект реконструкции церкви Успения Богородицы на Сенной площади архитектора Д.А. Бутырина  
Elena I. Katrunova. D.A. Butyrin's reconstruction project of the church of Our Lady at Sennaya Square..... 413
- А.А. Варламова. Погодинская изба: к вопросу о первоначальном облике  
Alexandra A. Varlamova. To the question of the original appearance of the Pogodin Hut ..... 416
- А.Л. Павлова. Церковные росписи XIX в. в России: отражение столичных стилистических тенденций в многообразии направлений провинциальной монументальной живописи  
Anna L. Pavlova. 19th century church wall paintings in Russia: the reflection of capital cities' stylistic trends in the variety of regional murals..... 420
- Е.О. Мирошина. Основные тенденции в монументальной церковной живописи конца XIX – начала XX в. на примере некоторых малоизученных храмовых программ  
Ekaterina O. Miroshina. The basic tendencies in late 19th – early 20th c. church monumental painting exemplified in some little studied programs of church decoration ..... 429
- Татьяна Малышева. Раннее творчество Валентина Серова в контексте европейской живописи на примере портрета Ольги Трубниковой 1886 г.  
Tanja Malysheva. The early work of Valentin Serov in the context of European painting: the example of Olga Trubnikova portrait of 1886..... 435
- Э.Р. Ахмерова. Портретное искусство стиля модерн в России и Европе  
Elmira R. Akhmerova. The portraiture of Art Nouveau style in Russia and in Europe..... 441

## Русское искусство XX в.

### Russian art of the 20th c.

- Н.Л. Данилова. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна  
Nina L. Danilova. Decorative motives of Vienna Secession in the architecture of St. Petersburg ..... 447
- Ю.Ю. Молоткова. Витраж в архитектуре московского модерна  
Yuliya Yu. Molotkova. Stained glass in Moscow Art Nouveau architecture..... 453
- И.Р. Манашерова. Три неизвестных ранних альбома Марка Шагала  
Iveta R. Manasheva. Three unknown early albums of Mark Chagall ..... 460
- О.А. Гошчанская. Влияние немецкой и французской художественных школ на рисунок Константина Истомина  
Olga A. Goshchanskaya. The impact of the German and French art schools on the drawing of Konstantin Istomin ..... 466

---

Т.А. Эфрусси. Баухауз на выставках в СССР. 1924–1932 гг. Tatiana A. Efrussi. Bauhaus at exhibitions in USSR. 1924–1932 .....	472
О.В. Фурман. Лик–лицо–маска в фигуративной живописи Казимира Малевича 1928–1933 гг. К проблеме образности в искусстве русского авангарда Olga V. Furman. Image – Face – Mask in figurative painting by Kazimir Malevich, 1928–1933. On the problem of Russian avant-garde imagery .....	478
К.А. Кораблева. Николай Купреянов. Стилистическая эволюция Xenia A. Korablyova. Nikolay Kupreyanov. Stylistic Evolution .....	483
В.Г. Басс. «Отряд забывчивых метафор». К вопросу о прагматике классической формы в отечественной архитектуре XX – начала XXI в. Vadim G. Bass. “A Party of Forgetful Metaphors”. On the Problem of pragmatics of the classical form in Russian architecture of the 20th and early 21st c.....	488
Аннотации .....	494
Abstracts .....	518
Сведения об авторах.....	537
About the authors.....	540
Иллюстрации Plates .....	543

М.Ю. Торопыгина  
(Российский институт культурологии, Москва)

## Атлас «Мнемозина». *Non finito* в истории искусства

Философия, какой я ее понимаю, приближается скорее к искусству, чем к науке. Ее слишком долго рассматривали как науку, иерархически наиболее вознесенную. Но наука дает лишь неполную или скорее отрывочную картину действительности; она улавливает ее лишь посредством крайне искусственных символов. Искусство же и философия, напротив, соединяются в интуиции, являющейся их общей основой. Я скажу даже, что философия – это жанр, видами которого являются различные искусства.

*Анри Бергсон*<sup>1</sup>

По возвращении из клиники Аби Варбург начинает проект, которому суждено было стать одним из самых загадочных произведений в истории искусства. Это атлас «Мнемозина»<sup>2</sup>, над которым он работал все последние годы.

Непосредственным импульсом, подсказавшим техническое решение, стала выставка, которую Фриц Заксль<sup>3</sup> устроил в библиотеке по случаю возвращения ее владельца: он сделал стенды (большие деревянные рамы, обтянутые черной тканью), на которых разместил репродукции произведений, имеющих отношение к тематике работ Варбурга. Именно эта форма презентации и была затем использована для атласа.

В дальнейшем таблицы планировалось сфотографировать и издать в форме атласа, снабдив комментарием в отдельном томе. Сопоставление иллюстраций было, с одной стороны, рабочим материалом историка искусства, а с другой – удобной формой презентации, преодолевающей дискурсивную линейность текста и позволяющей симулировать пространственно-временные связи, наблюдая при этом динамику изменения значений. Варбург ориентируется на выбранную им тематику: на идеологическом уровне это борьба рационального мышления против архаичных магических и астрологических представлений, а с формальной точки зрения – адаптация выразительных жестов, известных со времен античности, в искусстве Ренессанса. При этом выбор иллюстраций у него не обязательно ограничивается рамками определенной эпохи и региона: на одном поле (листе, таблице) могут оказаться рядом античный памятник и газетная фотография начала XX в. Это был значительный шаг в преодолении историзма и географического подхода в изучении произведений искусства и визуального наследия в целом. Варбург использует самые различные изобразительные материалы, в том числе и вырезки из газет. Фонд изображений, который он начал собирать еще во время войны, теперь пополняется особенно активно: в нем есть разделы, посвященные изображениям кораблей, самолетов, бокса, танцовщиц, театра, судебных процессов, военных действий.

Техническая воспроизводимость в данном случае не просто давала возможность приблизить памятник к зрителю: фотография позволяла уравнивать в масштабе как полный вид, так и фрагмент. Тем самым мотивы архитектуры, скульптуры, живописи, а также

современной изобразительной практики, в частности хроникальной фотографии и рекламы, приводились к общему знаменателю<sup>4</sup>.

Исследованию собственно античных жестов в искусстве Средних веков и Ренессанса была посвящена выставка 1926–1927 гг. в библиотеке Варбурга. Варбурга интересуют прежде всего полярные эмоциональные состояния, для которых уже в античности были выработаны устойчивые формы выражения и жесты, воплотившиеся в «формулы пафоса» и сохранившиеся в искусстве и социальной памяти: «Умерщвление и исцеление», «Бегство и триумф», «Трагическая маска в физиогномике крика», «Гротески античной комедии в физиогномике зла», «Оплакивание», «Медуза и морда дьявола», «Вдумчивое слушание», «Хоровод – танец Саломеи», «Схватить(ся) за голову» (*Griff nach dem Kopf*) – у этого жеста, представленного в активном варианте в сценах боя, есть и противоположное, пассивное значение: «Печаль и медитация» (в этом случае поза персонажа, который сидит, подперев голову рукой, ассоциируется с грустью и задумчивостью), «Оборонительный жест поверженного».

Тем самым образы буквально выходят на первый план, а книги перемещаются на второй: на фотографии, сделанной в библиотеке во время выставки, книжные полки скрыты за щитами-таблицами. И если библиотека, по выражению Варбурга, была словом, то есть комментарием, к образу, то атлас представлял собой собрание образов, комментариев к которым лишь предстояло написать.

До настоящего времени сохранились шестьдесят пять таблиц, задуманных Варбургом (последний порядковый номер – 79, но это связано с тем, что некоторые утрачены). В таком виде, включая написанное Варбургом предисловие, атлас был издан в составе собрания его сочинений в 2000 г.

В процессе работы Варбург обдумывает различные варианты полного названия атласа. Вот некоторые из них: «Мнемозина. Сопоставление образов для культурологического рассмотрения влияния античности на экспрессивные изображения эмоциональных состояний и жестов в эпоху европейского Ренессанса»; «Мнемозина. Пробуждение языческих богов в эпоху европейского Ренессанса как способ формирования энергичных выразительных величин»; «*Transformatio energetica* как объект исследования и имманентная функция сравнительно-исторической библиотеки символов (символ как каталитическая квинтэссенция)». Общие ключевые слова в этих и других вариантах названия: эмоции, экспрессия, выразительность, жест, формирование, трансформация, языческий, античность, Ренессанс, ориентация. Различия в формулировках отражают смещение акцентов в направлении поисков историка искусства. Центральной идеей оказывается использование опыта прошлого для правильного понимания процессов настоящего, в том числе и ориентации в том хаосе, которым представлялась (в восприятии образованного европейца) ситуация начала XX в.

При этом совершенствование разумного понимания дает возможность сделать более ясным эстетическое восприятие. То есть в том числе ответить на вопрос, почему фотограф, делая снимок чемпионки по гольфу, выбирает именно эту позу, этот жест с замком клюшки, – потому что он неосознанно воспроизводит снова ту же античную менаду, нимфу. Каким образом происходит миграция изобразительных мотивов? Обратимся, например, к таблице 55 с подзаголовком: «*Завтрак на траве* Мане – языческие природные божества как определяющие образцы для формирования современного отношения к природе»<sup>5</sup> (Илл. 77). В этой связи можно вспомнить об одной из «ведущих задач» искусства XIX в. в определении Х. Зедльмайра – о развитии пейзажного парка, революции про-

тив архитектуры и отношения к природе как универсальной духовной силе в пантеистическом смысле слова. Варбург приближается к той же теме, сопоставляя изображения<sup>6</sup>. В своей композиции Мане использует фигуры, изображенные в правом нижнем углу гравюры Маркантонио Раймонди по рисунку Рафаэля<sup>7</sup>, – отдыхающие в парке современники художника заимствуют позы и жесты античных мифических персонажей. Но Варбург включает в сопоставление более широкий круг сюжетов (на таблице 11 иллюстраций), демонстрируя не только момент композиционного заимствования, но и взаимосвязь тематики: от обожествления сил природы в античных антропоморфных образах – до остроумного парафраза композиции, где самоуверенные господа отдыхают уже не столько на лоне, сколько на фоне природы (один из подзаголовков таблицы: «Пленэр вместо Олимпа»), и только подчеркнутая обнаженность их спутницы напоминает о том, что сквозь иронию автора и прагматизм XIX в. просвечивает все еще живая античность. В качестве переходного варианта в таблице представлена репродукция картины Рубенса, изображающая художника с женой Еленой Фоурмент и детьми в парке собственного поместья<sup>8</sup>.

Таблица 75 – «Взгляд, направленный внутрь»<sup>9</sup>. Здесь Варбург объединяет на одном поле магическую анатомию и гадание на внутренностях с рациональным исследованием человеческого тела, анатомией нового времени. Но эти композиции (в частности, «Анатомия доктора Тульпа» Рембрандта) оказываются тематически и формально связаны с мотивами Плакания и Положения во Гроб, тем самым на одной таблице оказываются сопоставлены формы выражения страстного переживания и медитативного размышления о преходящей жизни. В таблице 57, «Язык античных жестов у Дюрера»<sup>10</sup>, собраны прежде всего сцены битв, похищения женщин, смерть Орфея; для этих сюжетов Дюрер заимствовал выразительные жесты у мастеров итальянского Ренессанса – Мантеньи, Поллайоло и их современников, – а также переосмысленная в духе северной фантазии сцена триумфа и погребения поверженных – «Четыре всадника Апокалипсиса».

Здесь важно отметить, что сами образы, символы и формулы пафоса в атласе уже прошли как бы двойную обработку благодаря той самой «технической воспроизводимости» – если первая репродукция делалась с оригинала, то затем фотографировался уже набор репродукций на таблице. С одной стороны, процесс «уничтожения ауры» производства искусства был обусловлен техническими возможностями того времени – еще нет цветной фотографии и достаточно хорошо передающей все детали оригинального изображения печатной техники. С другой стороны, это явно доставляет Варбургу определенное удовольствие: как он считает, в свое время Мантенья, воспроизводивший мотивы античной скульптуры в живописной технике гризайли, тем самым редуцировал, то есть укрощал античный пафос.

Но образ, даже сильно редуцированный, преобразенный, для Варбурга остается не только материалом, не одним лишь напоминанием о своем символическом прошлом – его актуальность улавливается чутким восприятием историка. Возможно, именно поэтому Варбург в свое время покинул Флоренцию и обосновался в Гамбурге – как считала Гертруд Бинг, ему была нужна дистанция, и похоже, что на самом деле он уехал подальше от оригиналов, к своим книгам.

С другой стороны, в этом предпочтении репродукции есть пафос строгой научности, направленный против музейного, эстетизированного обладания предметом. В отличие от Якоба Буркхарда Варбург видел в фотографии не заместительницу оригинального произведения искусства, которое надо познавать *in situ*. На лекции в Риме Варбург изящно и иронично пояснял свое отношение к таблицам: «Оправданием этому школярски

неэстетичному способу показа, напоминающему о развешанных для просушки мокрых печатных листах, должно послужить мое уважение к вашей профессии исследователей, которым мне не пристало предлагать парадную сервировку»<sup>11</sup>.

И все же, несмотря на вполне научный пафос, «Мнемозина» представляет собой явление пограничное в истории искусства. Варбург выходит за привычные рамки отношений текста и иллюстрации в научной работе. Собранные в таблицы образы играют роль не только иллюстративную; само их сочетание в ограниченном пространстве таблицы не вербальным, но наглядным образом открывает зрителю новые смыслы. Мысль возникает в пространстве между образами, которое Варбург называет «промежуточным пространством» (*Zwischenreich*).

Подобный прием столкновения изображений характерен как для техники коллажа, так и для развивающегося примерно в это время киномонтажа: в соединении изображений появляется новый смысл, превышающий сумму исходных.

Атлас можно рассматривать одновременно как художественную (в смысле искусства как воображения) и научную акцию. Варбург здесь достигает пределов научного дискурса, где все же доминирует слово. Но поскольку образ всегда больше, чем его описание, то единственной возможностью «укротить» его по-настоящему является тот способ, которым пользуется художественная практика, то есть визуальное, а не вербальное укрощение.

Ассоциативные сопоставления, техника коллажа – все это близко и современной Варбургу художественной практике (от кубистов до дада и сюрреалистов). Но Варбург озабочен сохранением дистанции и пространства разума, а дадаисты как раз стремятся отказаться от разума в пользу первичной инфантильности и «неразумного порядка». Интересно, впрочем, что и озабоченность Варбурга спасением человеческой рассудительности, и дадаистский бунт против сознания прямо или косвенно оказываются связаны с той ситуацией всеобщего европейского разочарования в цивилизации, которую вызвала Первая мировая война. При этом с методологической точки зрения концептуальное производство искусства, оставаясь в рамках пластических искусств, если не стремится к тексту, то требует вербализации, озвученной концепции. Варбург же прибегает к визуальному способу репрезентации материала тогда, когда вербальные возможности для него как для историка искусства оказываются исчерпанными. То есть это произведение, которое создается за пределами возможностей текста (но с намерением включиться в научный дискурс).

Ведь изображение, даже сделанное с использованием технических средств, – не просто документ, воспроизводящий реальность. Фото- и киноаппарат фиксирует не «саму реальность», а то, как видит ее глаз оператора. Полученное изображение может считаться документом только на уровне до-иконографического (по Панофскому) описания: мужчина в шляпе, девушка с веером. Все, что делает изображение документом, свидетельствующим о времени, пространстве и авторе, – это точка зрения автора. При этом, если понимать «точку» буквально, получается, что это местоположение автора в определенной точке пространства и времени. И таким образом, атлас представляет демонстрацию собственного осмысленного зрения, где автор мгновенно преодолевает историческую дистанцию, усматривая взаимосвязь фигуры античной скульптуры, ренессансной фрески и современной фотографии, стараясь при этом раскрыть символический смысл изображения и одновременно сделать его безопасным для зрителя.

Соотношение текст – образ по мере составления таблиц все больше меняется в сторону сопоставления тема – образ, а тематические поля становятся все более широкими. Это тематическая префигурация – тематическое ядро, то настроение, которое в основе всего,

само чувство ситуации. В каком-то смысле можно сказать, что Варбурга интересуют даже не отдельные понятия и тематика, а степень интенсивности выразительного жеста, уровень экспрессии изобразительного языка определенной эпохи (вот еще одна параллель: это время расцвета экспрессионизма, особенно в Германии).

В любом случае «Мнемозина» представляет собой способ оформления визуальной информации, который не удалось повторить даже в современных способах хранения и использования баз данных: на огромных просторах Интернета выловить нужный образ можно только путем обращения к ключевым словам сюжета, то есть к иконографическому индикатору (которым, по сути, и является тег). «Мнемозина» в этом отношении выходит за рамки иконографического подхода. Это не сопоставление иконографических инвариант, рассматривающее развитие определенной схемы изображения в диахроническом аспекте, а именно иконологический подход, снимающий историческую дистанцию и раскрывающий смыслы, которые пытается открыть для зрителя (и для себя самого) историк искусства.

Задача атласа, как она звучит в формулировках подзаголовка, – ориентация, создание мысленного порядка в окружающем человека хаосе внешнего мира. Как считает Варбург-просветитель, человечество сможет преодолеть свои вечно возвращающиеся страхи, если сознательным взором увидит процесс их превращения в знакомые ему образы. Ведь человек всегда пытался преодолеть свои внутренние и внешние страхи с помощью создания образов – в образе неизвестная и опасная сила обретала видимую оболочку, проходила ее объективация и одновременно выстраивалась дистанция. Имя или образ дают власть над обозначаемым. Когда слово, знак, образ социализуются и становятся предметом памяти, возникает культура, религия, формируется абстрактное мышление. Создаваемому тем самым пространству размышления, разума (*Denkraum*) противостоит магическое обращение с изображением в культовых действиях, демонизированный фетишизм или восторг (*Ergriffenheit*) неотрефлектированных страстей. Но критерием подлинного искусства является его миссия создания дистанции по отношению к миру.

Сохранение пространства разума есть важнейшее условие для ориентации человека во внешнем мире – так Варбург понимал задачу истории искусства как части общей науки о культуре: «Сознательное создание дистанции между собой и внешним миром можно считать основным действием человеческой цивилизации; если этот промежуток становится субстратом художественного образа, то таким образом создаются предпосылки для того, что это сознание дистанции может стать постоянной социальной функцией, наличие которой (или ее отсутствие) в качестве инструмента для духовной ориентации определит судьбу человеческой культуры»<sup>12</sup>.

Здесь «Мнемозина» напоминает еще и о том, как художник «справляется» с пафосом и укрощает образы. Так возникает тема «прорывов человеческого духа», создания произведений, имеющих отношение к высокому искусству. Наука об образах (*Bildwissenschaft*) обязана изучать визуальную среду, но критерием подлинного искусства является сознательное обращение (*bewusstes Auseinandersetzen*) с этой средой (или этим наследием). И соответственно, способность художника к созданию дистанции, к критическому, осмысленному заимствованию «формул пафоса» является критерием для отнесения его творчества к подлинному искусству. Именно поэтому Варбург особенно высоко ценит Дюрера и Рембрандта.

И все же формула пафоса, образ, символ, даже будучи укрощенными, продолжают хранить воспоминание о своем историческом прошлом, страстях и страхах. Иногда они

оказываются способны менять свою «полярность»: змей – не только символ смертельной опасности, но и исцеления, а страстная менада может превратиться в скорбящую Марию Магдалину. Один из любопытных примеров «динамической инверсии» связан с легендой о милосердии Траяна: изначально рельеф изображал триумф римского императора, попирающего поверженных противников. Но в христианском понимании невозможно было принять немилосердный триумф, и возникло новое толкование рельефа – легенда о милосердии Траяна по отношению к бедной вдове, молящей о правосудии. Именно прояснить и раскрыть первичное значение – означает исследовать исторический процесс формирования образа в искусстве. И при этом направление, в котором Варбург ведет свои поиски, безусловно, напоминает о его собственных переживаниях, страхах и опыте создания дистанции.

Итак, атлас можно рассматривать как в контексте художественной практики, так и как научный, а также этический, воспитательный проект. Но еще одна важная характеристика этой работы Варбурга (о чем, собственно, и сказано в названии статьи) – его незаконченность. Не в смысле незавершенности, поскольку Варбург не успел это сделать, – а именно в смысле *non finito*. Поиски слова (концепции, названия) шли параллельно с монтажом изображения. Это была форма в процессе становления, мысль в движении. Все бесконечные вариации и сопоставления только подчеркивали несопоставимость масштаба темы и фрагментарности самого анализа. Содержание замысла выходило за рамки чувственно воспринимаемой формы (как текста, так и изобразительного сопоставления). Сила воображения, стремление автора оказались сильнее привычных форм или форматов научного дискурса. Именно поэтому у Варбурга – не книги, а библиотека, не справочник, а атлас «Мнемозина»: на карту памяти еще могут быть нанесены новые территории. Варбург одновременно собирает и систематизирует то, что может быть материалом, веществом традиции (научной и изобразительной). Собственно, проект не завершен именно по причине недостижимости идеи, хотя направление движения обозначено достаточно отчетливо. В данном случае речь идет не о неоконченности, но скорее о неоканчиваемости, принципиальной открытости проекта. С одной стороны, это динамическая характеристика, с другой – его способность к восприятию новых расширительных практик. Именно эти качества и объясняют, на наш взгляд, притягательность творчества Варбурга для последующих поколений<sup>13</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Bergson H. *Ecrits et paroles*. Цит. по: Свасьян К. Проблема символа в современной философии. М., 2010. С. 56.

<sup>2</sup> Мнемозина, Мнемозина (греч. Μνημοσύνη) – богиня памяти, титанида, дочь Урана и Геи, сестра Кроноса и Океана, мать девяти муз, рожденных от Зевса.

<sup>3</sup> Fritz Saxl (1890–1948) – историк искусства, помощник Варбурга, руководивший библиотекой в его отсутствие.

<sup>4</sup> Сам Варбург впервые использует таблицы в 1925 г. для доклада о творчестве Франца Боля и его исследованиях по астрологии. Затем он готовит выставку в сентябре 1926 г. для конференции ориенталистов. Она включает шесть таблиц, объединивших около ста тридцати иллюстраций, демонстрирующих пути движения астральных символов с арабского востока на запад и с итальянского юга на север Европы. Варбург использует в качестве иллюстративного материала произведения монументальной живописи, скульптуру, книжную иллюстрацию и космологические схемы. Следующая выставка «Собрание иллюстраций к истории астрологии и астрономии» была организована в Гамбургском планетарии. Аналогичную выставку в 1927 г. Варбург сделал для Немецкого музея (Deutsches Museum) в Мюнхене.

<sup>5</sup> «Manets *“Dejeuner sur L’Herbe”* – die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls» – в данном случае мы пользуемся заголовком, который дает Ильзебиль Барта-Фидль в



своей реконструкции избранных таблиц атласа для выставки 1994 г. (См.: *Barta-Fiedl I., Geissmar-Brandt C., Sato N. Rhetorik der Leidenschaft – Zur Bildsprache der Kunst im Abendland.* Hamburg, 1999. S. 204–205.) Скорее всего, эта реконструкция основана на одном из черновых вариантов, сформулированных Варбургом (или Закслем). В издании 2003 г. используются несколько иначе сгруппированные «теги», вынесенные в заголовок: «Суд Париса без вознесения. По сарк.[ofary]: Перуцци и Маркантонио. Вознесение и падение обратно. Нарциссизм [sic]. Пленэр как замена Олимпа. Заимствование Мане-Караччи. Прогуливающаяся пара». (См.: *Warburg A. «Mnemosyne»-Atlas // Id. Gesammelte Schriften / Hrsg. M. Warnke, C. Brink. Abt. 2. Bd. 1. Berlin, 2003. S. 100–101).*

<sup>6</sup> См.: *Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С.С. Ванеяна. М., 2008. С. 41–46 (глава «Пейзажный парк»).*

<sup>7</sup> Суд Париса. Гравюра Маркантонио Раймонди по рисунку Рафаэля. Музей Метрополитен. См.: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.74.1>

<sup>8</sup> Еще одной иллюстрацией в этом ряду могла бы стать фотография, сделанная во время пребывания в Риме. На ней изображены сам Варбург, Гертруд Бинг и помощник Варбурга Фриц Альбер. Михаэль Дирс в своей статье *Atlas und Mnemosyne. Von der Praxis der Bildtheorie bei Aby Warburg* (см.: *Sachs-Hombach K. Bildtheorien.* Frankfurt-am-Main, 2009. S. 181–213) замечает, что композиция на фото – Гертруд Бинг с «обнаженными» ногами рядом с двумя мужчинами, на фоне ковра и предметов интерьера с растительным и цветочным узором (кресло, скатерть) и таблиц «Мнемозины» на заднем плане – тоже напоминает «Завтрак на траве». Здесь есть даже «птица» – проект почтовой марки (интересно, что у Мане птица помещена там, где в ренессансной гравюре была фигура Победы – Виктории). Случайность ли это? – спрашивает Дирс. Возможно, интенсивная работа по изучению творчества Мане, которому Варбург собирался посвятить заключительные главы своего труда, незаметно для самих участников фотосессии оказалась тем самым подсознательным формообразующим фактором.

<sup>9</sup> Другой вариант названия: «Магическая анатомия. Гадание на внутренностях. Научная анатомия – рассуждения, связанные с мыслями о смерти. Анатомия людей и животных. Пафос и рассуждение».

<sup>10</sup> Формула пафоса у Дюрера. Мантенья. Копии. Орфей. Геркулес. Похищение женщин. Скачущие (по поверженным) всадники Апокалипсиса. Триумф (*Pathosformel bei Dürer. Mantegna. Kopien. Orpheus. Hercules. Frauenraub. Überreiten in der Apokalypse. Triumph*).

<sup>11</sup> «Die schulfuchsige unästhetisierende Art, wie ich mein Material vor Ihnen wie nasse Druckbogen habe aufhängen müssen, mögen sie damit entschuldigen, dass mir der Respekt vor Ihrem Forscherberuf es verbietet, sie etwa zur Besichtigung eines festlichen Tafelaufsatzes einzuladen». Из доклада в библиотеке Герциана в Риме. Цит. по: *Barta-Fiedl I., Geissmar-Brandt C., Sato N. Rhetorik der Leidenschaft... S. 220.*

<sup>12</sup> *Warburg A. «Mnemosyne»-Atlas... S. 3.*

<sup>13</sup> Еще одно наблюдение может подтвердить этот тезис. Оно связано с работой Э. Гомбриха «О границах и задачах иконологии». В статье, где автор убедительно и красноречиво говорит о границах и возможностях иконографического анализа и иконологической интерпретации, центральным примером является фигурка Эрота. Вопрос о том, что означает Эрот над фонтаном с питьевой водой, воздвигнутым в честь филантропа герцога Шефтсбери, так и остается открытым. Но почему Гомбрих обратился именно к этому примеру? В свое время скульптор Альберт Гильберт отстоял Эрота в пику сторонникам скульптуры «в пальто и брюках»: в своем письме он убеждает почитателей впустить в Лондон немного радостного духа (пафоса) континентальной Европы. Э. Гомбрих цитирует это письмо, но оставляет без комментариев. Континентальная Европа для Британии второй половины XIX в. – это Италия и Ренессанс. С технической точки зрения, создавая скульптуру с одной точкой опоры, Альберт Гильберт, как отмечает Гомбрих, соперничает с Джованни да Болонья. А Ренессанс – это наглядный пример *Nachleben der Antike*, что продолжается, таким образом, на территории бывшей римской колонии. Итак, по своему значению Эрот в Лондоне сопоставим со знаменитой «нимфой» на флорентийской фреске посреди «костюмного реализма» Гириандайо. И хотя в целом Гомбрих относится к идеям Варбурга несколько дистанцированно, можно сказать, что выбор наглядного примера для программной статьи по иконологии оказался вполне симптоматичным.