



Абу Варбурз (1866–1929)

Аби Варбург

Биография и биографы

Марина Торопыгина

Аби Варбург – один из интереснейших ученых XX века. В начале столетия его идеи и методы считались новаторскими, затем были почти забыты и вновь оказались востребованы, когда мировая наука об искусстве восстанавливала связи со своими немецкоязычными корнями. Человек широкой эрудиции (кроме классической истории искусства он занимался психологией, математикой и антропологией), страстный исследователь и оригинальный мыслитель, Варбург в своей знаменитой культурологической библиотеке установил для книг принцип «доброе соседства». Этот же принцип распространялся на его идеи. Иконологический метод, в понимании Варбурга, должен был расширить границы науки об искусстве и способствовать междисциплинарному обмену в области гуманитарного знания.

Ключевые слова: методология искусствознания, интерпретация, иконология, библиотека Варбурга, интеллектуальная биография.

...ich bin wie geschaffen für eine schöne Erinnerung.

Aby Warburg¹

Абрахам Мориц Варбург родился 13 июня 1866 года 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 потребовалось 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. В 1886 году, 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 Страдониц, ординариус классической археологии; Генри Тоде – Варбург посещает его лекции о Дюрере, Гольбейне, скульптуре Ренессанса и итальянской живописи. Особенный интерес Варбурга вызывают лекции историка Карла Лампрехта, предлагавшего рассматривать произведения искусства 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 года Варбург вместе с группой студентов посещает Флоренцию, где в это время находится профессор Лейпцигского университета Август Шмарзов, который занимается организацией института истории искусства. Там Аби Варбург 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. Диссертация публикуется в 1893 году с посвящением Яничеку и археологу Адольфу Михаэлису. В этой работе Варбург на примере «Весны» и «Рождения Венеры» Боттичелли, а также поэтических и теоретических текстов XV века анализирует механизм рецепции античных источников в эпоху раннего итальянского Возрождения. Затем Варбург едет в Берлин, где слушает лекции по психологии. Еще год он служит в армии, затем вновь возвращается в Тоскану. Линия «Гамбург – Флоренция» сохраняется на протяжении всей жизни Варбурга; он говорит о себе: «еврей по крови, сердцем – житель Гамбурга, душой – флорентиец» (*Ebreo di sangue, Amburgese di cuore, d'anima Fiorentino*).

В 1895 году 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 году женился на художнице Мэри Херц; она тоже родом из богатой гамбургской семьи, но протестантской, и поэтому родственники с обеих сторон против этого брака. После свадьбы молодожены едут во Флоренцию, и Варбург работает там в архивах (1897–1904), а затем возвращается в Гамбург. Как писала впоследствии помощница Варбурга Гертруд Бинг, вероятно, основываясь на воспоминаниях, во Флоренции так много произведений искусства, что он буквально «убегает» от их непосредственного созерцания в Гамбург, чтобы обратиться к книгам, к текстам. Среди работ, опубликованных Варбургом в этот период, – «Искусство портрета и флорентийская буржуазия» (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 кафедр, но переписывался с широким кругом коллег. Когда собирается Десятый Международный конгресс историков искусства в Риме (1912), 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 палатцо Скифанойя. Варбург пользуется уважением в Гамбурге 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 году основан Гамбургский университет. Но главным занятием становится собирание, вернее, построение библиотеки.

История библиотеки начинается в 1879 году, 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 братом в детские годы, имело далеко идущие последствия. Как вспоминал позднее Макс Варбург: «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»². Семья держала слово, и деньги на приобретение книг выдавались даже в самые сложные финансовые времена.

Собственно, собрание книг Аби Варбурга нельзя было назвать коллекцией или библиотекой в обычном смысле – это был методический научный аппарат, объем которого, начиная с 1903 года, увеличивался весьма активно. В 1909-м 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 года появляется научный библиотекарь, в 1913 году принят на работу ассистент-исследователь Фриц Заксль. С 1919-го Заксль становится управляющим директором библиотеки.

Первая мировая война стала для Европы жестоким кризисом – не только политическим и экономическим, но и психологическим. Очень остро воспринимая в том числе и конфликт между Германией и Италией, он переживает, что по возрасту не может быть призван в действующую армию. И в то же время Варбург 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 он по настоянию семьи был вынужден лечиться. Вначале в Гамбурге, затем в Йене; последние три года (с апреля 1921 по август 1924 года) Варбург проводит в швейцарской клинике доктора Бинсвангера. Во время его отсутствия библиотекой руководит Закслъ. Ранее Варбург уже предпринимал несколько попыток превратить библиотеку в исследовательский центр: такие планы возникают в 1909 году, а затем, в 1914-м, он обсуждает возможность создания института, организации семинаров и исследовательских работ с привлечением немецких и зарубежных ученых. Но в 1920 году, когда наконец был основан Гамбургский университет (где Варбург получает звание почетного профессора истории искусства и культуры), Культурологическая библиотека Варбурга (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) становится его подразделением. Институт организует семинары, выпускает серию «Доклады библиотеки Варбурга». Здесь работают Эрнст Кассирер, Эрвин Пановский и Эдгар Винд. 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; этот доклад Варбург, при поддержке Заксля, подготовил по материалам своей поездки в Нью-Мексико и прочел его 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 (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). Затем пришло решение определить более широкую область интересов, и она стала называться: 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 «Мнемосина» – объединенных тематикой собранием образов, представленных на больших таблицах: «Макро- и микрокосмос», «Преследование и превращение», «Похищение женщин». 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, фотографии, в том числе и из газетной хроники. Это был процесс «укрощения образов», в котором Варбург выступал как ученый, но использовал при этом метод, близкий современной ему художественной технике коллажа. Варбург создает атлас, отражающий историю визуальной выразительности в Средиземноморье, а его название – «Мнемо-

зина» – 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 года дерево неожиданно начало цвести. Накануне смерти – он умирает от сердечного приступа в своем рабочем кабинете 26 октября – Варбург напишет: «Кто пропоет пеан, благодарственную песнь в честь плодоносного дерева, зацветшего так поздно?»

После смерти Варбурга его образ и его идеи долгое время существовали как бы в сумеречной зоне. Собрание сочинений было издано в конце 1932 года. В декабре 1933-го библиотека, насчитывающая уже 60 000 томов, была вывезена в Лондон. По иронии судьбы именно эта чрезвычайная ситуация способствовала большей известности имени Варбурга – в 1944 году библиотека стала подразделением Лондонского университета; 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 своей речи отмечает огромные заслуги Варбурга как организатора науки, основателя библиотеки и вдохновителя создания Гамбургского университета. Но для Кассирера важны не специалист и собиратель книг, а в первую очередь 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. Там, где другие видели отдельные образы, он усматривал движущие силы, сформировавшие еще в античную эпоху «формулы пафоса». Но то, что ему это удавалось, было не просто заслугой ученого. Свои познания он черпал из собственного опыта. Он проживал то, что видел перед собой, – и мог действительно увидеть только то, что был способен понять и истолковать сердцевиной собственного существования и собственной жизни. То, что для других было лишь теоретической проблемой, для Варбурга становилось внутренним, глубоко возбуждающим переживанием. Кассирер сравнивает Варбурга с Джордано Бруно: также, как и он, будучи вначале захвачен в сферу магического мышления, Варбург сознательно пытается выбраться из этой сферы.

Эрвин Панофский говорил, что девизом Аби Варбурга 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 нехоженую (*Unbetretene*) зону, но даже и в запретную (*Nicht-zu-Betretende*). И, как никто другой, он сумел преодолеть демоническую неизбежность, переработав ее в осознанную волю³. Как ученый, Варбург ясно видел необходимость объединить формальный анализ, иконографическое толкование и обращение к письменным источникам, чтобы дать образу речь, а слову – живое существование⁴.

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»⁵. Еще в юности, отмечает Панофский, Варбурга занимал вопрос о двойном влиянии античности: она – 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. Варбург открыл новые горизонты для истории искусства, отмечает Панофский, но было бы бессмысленно стараться перенять его методику и стиль мышления, потому что они связаны с его личностью и избранной им темой научного исследования.

В редакционном некрологе журнала «*Gnomon*»⁶, 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 в том, что он, подобно близким ему по духу флорентийским патрициям, построил палатцу, но не для семьи, а для книг. Библиотека стала местом, объединившим ученых, и эта традиция должна продолжиться.

Вильгельм Ветцольдт в журнале Флорентийского института искусствознания⁷ отмечает необыкновенную любовь Варбурга к Италии, прекрасное знание страны, ее жителей, культуры и языка и даже диалектов, что помогало ему глубже, чем другим ученым, занимающимся искусством Ренессанса, проникать в самую суть итальянской манеры формообразования (*in das Wesen italienischer Geschaltung*)⁸. Ветцольдт отмечает, что открытие «подвижной детали» (*bewegtes Beiwerk* –

термин Варбурга) было подобно открытию научного королевства (wissenschaftliches Königreich). Как считает Ветцольдт, 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 Geistesgestaltung) и понимание европейской культуры как процесса формирования критическо-диалектической дистанции (Auseinandersetzung) к собственному прошлому было одним из корней его исследований, то вторым корнем было углубление и расширение обычного эстетизирующего отношения к произведениям искусства до методологии в системе истории Духа (zur geistesgeschichtlichen Methode). Например, рассмотрение портретного искусства не только с точки зрения художника, но и с учетом «художественной воли» (собств. «художественного воления»: Kunstwollen) модели и заказчика – и такой анализ Варбург проводит в работах «Искусство портрета и флорентийская буржуазия» и «Искусство Фландрии периода раннего Возрождения». Умение Варбурга извлечь живое культурно-историческое понимание из так называемых «мертвых» документов, доказывает его появившаяся в 1907 году работа «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти». Во Флоренции из историка искусства Варбург превратился в историка культуры, а из историка культуры – в историка религии. Многие знаменитые памятники Италии оказались представлены в новом свете: например, Варбург открыл влияние астрологических символов на программу фресок палатцо Скифанойя в Ферраре. Научный метод Варбурга Ветцольдт определяет эпитетом «одухотворенный» (vergeistigt). Причем одухотворенной была как его иконология, так и библиофилия. Нельзя представить Варбурга без библиотеки. Ветцольдт характеризует Варбурга как человека, способного к постоянному внутреннему росту, всегда готового помочь, полного идей, советчика в научных и жизненных вопросах, ответственного лидера по отношению к своим ученикам, ученого, не знающего компромиссов в научной работе.

Варбурга помнят, его имя и метод упоминаются в научных трудах⁹, его библиотека становится настоящим памятником ученому.

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 искус-

ство – поскольку Варбурга интересовал в первую очередь момент перехода, преемственности традиции и процессы трансформации в своих критических точках¹⁰.

Дитер Вуттке пишет о том решающем вкладе, который библиотека внесла в английское искусствознание¹¹, имевшее до того в целом скорее художественно-критическую направленность. В институте Варбурга в Лондоне особенно активно работали Эдгар Винд и Рудольф Виттковер; с 1937 года они издают Журнал института Варбурга (начиная с 1940 года 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: например, выставка 1941 года «Британское искусство и Средиземноморье» (British Art and Mediterranean). В 1948 году 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 году в Риме лекция Варбурга в библиотеке Герциана (Hertziana): «Лекция, которая изменила мою жизнь»¹².

По сравнению с огромной коллекцией библиотеки объем собственных опубликованных работ Варбурга выглядит достаточно скромно, словно подтверждая сказанные им когда-то слова о том, что если бы книги больше читали, то их меньше бы писали. Еще в 1929 году ближайшие соратники – Бинг и Заксль – задумали многотомное издание работ Варбурга. Два тома были изданы в 1932-м, но дальнейшая работа над проектом была прервана из-за вынужденной эмиграции. В Лондоне в 1936 году в институт поступает на работу молодой ученый, эмигрант из Австрии Эрнст Гомбрих. Его задачей было помочь изучить и систематизировать большое количество оставленных Варбургом черновики и записки. На некоторое время эту деятельность Гомбриха прерывает война: он служит в британской разведке, прослушивая немецкое радио.

Вернувшись в институт в 1947-м, 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, ни широкой публике. 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 его научной биографии и наследия.

В своей статье Г. Бинг¹³ замечает, что Варбург стал одним из тех авторов, которых, как сказал бы Лессинг, больше хвалили, чем читали. 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. «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»¹⁴.

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*)¹⁵. Бинг говорит, что все прочие аспекты в его исследованиях, которые в настоящее время (имеются в виду 1960-е годы) принято считать характеризующими, например, его интерес к иконографии, к идее продолжения античности (*Nachleben der Antike*), – на самом деле следует понимать скорее как средства для достижения цели, нежели как цель.

Когда Варбург начинал работать, флорентийское искусство воспринималось еще через призму творчества прерафаэлитов. Необходимо было освободить работы Боттичелли от распространенного 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 о том, что государство можно рассматривать как произведение искусства. 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 по собиранию отдельных фактов из типологически различных источников стал образцом для Варбурга. 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 остат-

ки 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.

В 1959 году Эрнст Гомбрих сменяет Гертруд Бинг на посту директора института, а после ее смерти, в 1964-м, наследует и почетную миссию написания биографии. Книга выходит в 1971 году – через пять лет после столетнего юбилея Варбурга. У ее автора была двойная задача – совместить повествование о жизненном пути и личности Варбурга с рассказом о его научных трудах. Он исследует развитие основных идей ученого, анализируя импульсы, которые он получал от своих учителей и предшественников. 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, Готтфрид Земпер. Для формирования его теории символа решающим было влияние постгегельянской эстетики Фридриха Теодора Фишера и книги Томаса Карлейля «Sartor Resartus». Автор пытается свести воедино эти теоретические предпосылки и вписывает их в общую линию развития идей XIX века – эволюционизм, естественно-научные и психологически обоснованные модели объяснения процессов развития. Книга Гомбриха до сих пор является практически каноническим произведением, и заслуги ее автора трудно переоценить. Она цитируется всеми исследователями творчества Варбурга: благодаря четкой структуре книги и систематическому указателю в ней можно легко найти соответствующую цитату по заданной тематике

Но, несмотря на свои достоинства, работа Гомбриха подверглась и критике. Так, одним из первых свои замечания высказал американский историк немецкого происхождения Феликс Гилберт – по его мнению, адекватное отражение идей Варбурга было бы возможно в более широком контексте научной и интеллектуальной среды в Германии того времени. 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 Винда¹⁶. Его статья «Неоплаченные счета. Аби Варбург и его деятельность»¹⁷ написана в крайне эмоциональном ключе. Несмотря на это, в ней есть ряд замечаний, которые (при снижении отчетливо раздраженного тона) могли бы внести определенные коррективы, бесполезные для тех, кто обращается к книге Гомбриха

в поисках фактов и интерпретаций. Кроме того, столкновение Винда и Гомбриха наглядно демонстрирует, насколько уязвим биографический труд, особенно в том случае, если автор критического обзора был лично знаком с главным героем.

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

Критикуется в первую очередь интонация повествования, а также неприятие оценочных суждений Гомбриха. 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 юмора¹⁸. 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*»).

Винд отмечает наличие содержательных пропусков и то, что Гомбрих обходит один из важнейших источников вдохновения Варбурга – теорию вчувствования (*Einfühlung*). Гомбрих даже не использует *Einfühlung* как термин (а это термин, утверждает Винд, и к тому же новообразование в немецком языке); вместо него Гомбрих пишет «эмпатия» по-английски. К тому же, отмечает автор, 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 Паули¹⁹ была менее всего предсказуема, так как 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. Об отношениях Варбурга с Кассирером можно было бы рассказать подробнее – об их дискуссиях, об увлеченности книгами. 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 Гамбур-

ге была задумана в результате соперничества с Институтом истории искусств во Флоренции.

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

Начиная с 70-х годов появляется все больше упоминаний о Варбурге и его работах. Библиография, составленная Дитером Вуттке, насчитывает уже более 900 наименований. Варбург привлекает внимание исследователей как уникальная личность: обстоятельства его биографии, казалось, вобрали в себя архетипичные ситуации европейской литературы: 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 опыт знаточества, при стремлении к новаторству он не теряет уважения к накопленному опыту и книжной грамотности и, 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 в огромном количестве работ на самые различные темы – как в истории искусства (от Ренессанса до авангарда XX века), 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 искусствоведческой мысли в начале XX века с появлением нового вида изобразительного искусства – кинематографа.

Особое место отводится Варбургу в одном из самых значительных трудов по истории искусствознания – в труде «Познание искусства и наука об искусстве» Генриха Лютцелера²⁰.

Так, в агоне историков искусства Лютцелер сравнивает позиции Варбурга и Ханса Зедльмайра. С одной стороны, Варбург противопоставляет теории чистого художественного зрения у Вёльфлина поня-

тие культуры в целом, но при этом художественное зрение (по Варбургу) тоже часть этой культуры, и оно не только зависит от литературы, религии, мифов и социально-государственного устройства, но и влияет на них. Таким образом, с одной стороны, история искусства трактуется как история культуры (Варбург), а с другой – как понимание формы (*Kunstgeschichte als Formverständnis* – Зедльмайр). У Лютцелера Варбург фигурирует также в главе «Проекты науки об искусстве» (*Entwürfe zur Kunstwissenschaft*)²¹: здесь Лютцелер пишет о том, что в науке об искусстве, как и в самих произведениях искусства, существуют эскизы и боцетти, здесь тоже присутствует стадия наброска, «*prima idea*» – не систематическое изложение проблематики, а скорее вопрошание, обращение к новой теме, очерк, ситуация становления.

Лютцелер считает, что Варбург прокладывает новые пути и стимулирует развитие новых идей²² в том тематическом круге, который принято называть «продолжение античности» (*Fortleben der Antike*).

Что касается вопроса о взаимном влиянии художественного зрения и культуры эпохи, то Варбург, по мнению Лютцелера, не вполне смог выполнить намеченную им программу: он ограничивается тем, что находит источники, подтверждающие определенные изображения (слово – к образу), нигде не касаясь при этом творческой функции и творческого потенциала искусства. Его больше интересовали ритуалы и декоративно-прикладное искусство, чем озарения великих мастеров²³. И здесь, как замечает Лютцелер, снова встает вопрос о границах иконографического метода²⁴.

Интерес к Варбургу, безусловно, связан и с влиянием и распространением иконографического и иконологического подхода в науке об искусстве во второй половине XX века. Основателем этого направления считается Эрвин Панофский благодаря классической книге «Смысл и толкование изобразительного искусства» (1955). Автором статей в *Энциклопедии мирового искусства*²⁵ и *Словаре по истории идей*²⁶ является ученик Панофского Ян Бялостоцкий. Но первооткрывателем метода считается Варбург, на чем настаивают многие ученые, например, Д. Вуттке²⁷. При этом, поскольку принято противопоставлять, с одной стороны, иконографический и иконологический методы (анализ содержания), а с другой – формально-стилистический метод, то закономерное сложение оппозиции Варбург – Вёльфлин.

Это противопоставление Мартин Варнке рассматривает в статье «Варбург и Вёльфлин» (1991)²⁸, касаясь как личных отношений двух ученых, так и их методологий. Противоположности здесь вполне очевидные: один (Варбург) – историк культуры, феноменолог, кабинетный ученый, книжный червь; другой (Вёльфлин) – блестящий преподаватель, лектор, профессор. В своей классификации ученых искусствоведов (см. сноску выше) Варбург помещает Вёльффлина среди тех, чей анализ произведений искусства обусловлен иконографической тради-

цией. Для Вёльфлина иконография – историческое, традиционное ядро искусства, а форма отвечает за новое – настойчивое и переменчивое (*Drängende, Sichwandelnde*). Варбурга ведь тоже интересует форма – деталь, стиль, но для него важно при этом 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. Для Вёльфлина это пары *линейное – живописное, плоскость – глубина* и т. д. 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 предмета²⁹.

Варбург тоже создает подобные оппозиции, но в отличие от «простых» пар Вёльфлина, у него они, как отмечает Варнке, более сложные и явно отмечены влиянием Ницше; кроме того, они представляют собой сложные словообразования, часто трудно поддающиеся переводу, например: *дионисийски-возбуждающее-возвышающее-нарастающее* и *аполлонически-сдерживающее-умеренное вчувствование* (хаос страстного возбуждения и сравнивающая эстетическая тектоника, возбуждение и погруженность в себя, пафос и этос – *Pathos und Ethos*). И далее – магия и логика, погруженность в материю и выход (из погружения) в софросине³⁰, культовая практика и математическое размышление, монструозный комплекс и упорядочивающий символ³¹.

В другой работе³² и сам Варнке, анализируя ключевые понятия в текстах Варбурга, тоже выстраивает понятия парами: иконология и формула пафоса, полярность и равновесие, популярные образы (*Schlagbilder*) и мобильные изображения (*Bilderfahrzeuge*)³³. 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*), начиная от оформления резиденций до разработанной иконографии портрета государя, наиболее действенным средством влияния на подданных. Да и в современных демократиях конкурирующие партии прибегают к визуальной пропаганде, будь то плакаты, фильмы или телевизионные дебаты. С одной стороны, решаются новые задачи, но с другой – средства массовой информации работают со старыми стратегиями изобразительной риторики. Поэтому задача курса – разработать методы анализа изображений в политическом контексте. Архив семинара хранится в доме Варбурга в Гамбурге. В настоящее время издан двухтомник «Пособие по политической иконографии»³⁴.

Возвращение к Варбургу для немецкого искусствознания – это еще и обращение к собственной истории. В 90-е годы вновь восстанавли-

вается дом Варбурга в Гамбурге (как научное учреждение) – в стенах того самого здания на Хайльвиштрассе, 116, возобновляется серия «Докладов дома Варбурга» (Vorträge aus dem Warburg-Haus). В 1998 году переиздаются два тома сочинений Варбурга, в 2000-м выходит издание атласа «Мнемозина». Всего академическое собрание сочинений Варбурга будет включать 7 разделов (некоторые разделы состоят при этом из нескольких томов): 1 – собрание изданных при жизни сочинений, 2 – атлас «Мнемозина» и выставочные проекты, 3 – неопубликованные доклады и небольшие сочинения, включая новое издание лекции о змеином ритуале, 4 – фрагменты к сочинению «Изучение выразительности (Ausdruckskunde) на антропологической основе», 5 – письма, дневники и автобиографические заметки, 6 – каталог культурологической библиотеки Варбурга, 7 – дневник культурологической библиотеки Варбурга (последний том уже издан).

В этой перспективе издатели (в том числе авторы предисловия Михаэль Дирс и Хорст Бредекамп)³⁵ сравнивают значение Варбурга для истории искусства с тем значением, которое имели Макс Вебер для социальных наук, Зигмунд Фрейд для психоанализа, Альберт Эйнштейн для современной физики и Фердинанд де Соссюр для лингвистики. А если XX век был веком образа (Bild), то никто не может сравниться с Варбургом в интенсивности и тщательности изучения материала.

Хорст Бредекамп обращается к Варбургу в связи с рассмотрением вопроса о статусе науки об образах (Bildwissenschaft) в контексте истории искусства³⁶. Одним из лидеров новой науки считается Ханс Белтинг, утверждающий, что история искусства в XX веке не могла состояться как Bildwissenschaft, так как следовала традиции XIX столетия и предпочитала заниматься «высоким искусством», оставляя в стороне широкий пласт изобразительной экспрессии более массовых медиа. Шанс развития Bildwissenschaft давал иконологический метод, но, как считает Белтинг³⁷, иконология в начале своего пути концентрировалась в основном на анализе ренессансных аллегорий. Полемизируя с Белтингом, Бредекамп замечает, что внимание к новым медиа можно отметить уже у историков искусства XIX века, увидевших в фотографии не только средство воспроизведения, но и самостоятельный вид художественного выражения: здесь Бредекамп ссылается на Альфреда Вольтмана, Антона Шпрингера, Германа Гримма, Генриха Вельфлина. Эрвин Панофский, как известно, обожал кинематограф, причем не только как зритель; его работа «Стиль и медиум в кино» – тоже страница Bildwissenschaft. И Варбург, в свою очередь, называл себя «историком образов, а не историком искусства» (Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker)³⁸. Но в его случае, замечает Бредекамп, это противопоставление скорее превратилось в счастливый союз. Так что эта статья Варбурга, по мнению Бредекампа, может считаться основополагающим текстом не только для политической иконографии, но так-

же и для истории визуальных медиа. Варбург всячески подчеркивал ценность изображений за пределами высокого искусства; для него они были чем-то вроде нервных окончаний, воспринимающих импульсы внешней и внутренней жизни современников. Да и атлас «Мнемозина» был для Варбурга способом выхода за пределы «чистой» истории искусства к науке о формировании образов.

Интересно, что на фоне общего интереса к идеям Варбурга сэр Эрнст Гомбрих спустя много лет вновь возвращается к нему в своей речи 1999 года³⁹, решив рассказать, как Варбург понимал цели и методы истории искусства. Гомбрих отмечает две важные темы в творчестве Варбурга: жизнь образов в социальной памяти и вопросы их рецепции и трансляции в свете творчества отдельных художников. Образы достаются по наследству от прошлых столетий, но гений – это не только получатель, он еще должен обладать энергией критического взаимодействия. Гений художника – это сочетание благодати и его собственной работы («Das Genie Gnade ist und zugleich Arbeit erfordert»).

В докладе о палатце Скифаноия Варбург говорит об «освобождении художественного гения от иллюстративной услужливости Средних веков» – что это? Противопоставление Ренессанса и Средних веков? Никто же не сомневается, что фрески виллы Фарнезина, например, представляют собой иллюстрацию (к Апулею). Но дело в том, говорит Гомбрих, что именно во время написания статьи Варбурга, то есть между 1908 и 1912 годами происходит стилистическая революция, рождение модернизма, и определение *иллюстративный*, в смысле *нарративный, иллюстрирующий*, приобретает негативный смысл – оно относится к салонному искусству.

Сам Гомбрих неожиданно ловит себя на следующем: сравнивая в 1953 году картину Бугро «Рождение Венеры» и работу Пикассо «Авиньонские девицы», он обратился, сам не замечая того, именно к варбурганской идее диалектического взаимодействия – у Пикассо как раз и обнаруживается эта сила (и воля!) реагировать на буржуазный вкус. Подобно Пикассо в искусстве, Варбург – новатор в искусствознании, демонстрирующий стремление (и способность) реагировать, в поисках новых путей, на опыт предшествующей науки об искусстве.

В 1988 году на немецком языке впервые публикуется доклад Варбурга о путешествии к индейцам пуэбло (который он читал в клинике Бинсвангера) с комментариями и послесловием Ульриха Раульфа. Раульф называет доклад «драматической инсценировкой собственного выздоровления»⁴⁰. История двух путешествий Варбурга – поездки в Америку к индейцам Колорадо и возвращения из Кройцлингена в Гамбург – по-прежнему привлекает многочисленных интерпретаторов. В числе последних изданий – публикация переписки Варбурга с владельцем клиники и лечащим врачом доктором Людвигом Бинсвангером⁴¹.

Среди авторов, уделяющих значительное внимание личности и методологии Варбурга, – Жорж Диди-Юберман; в своей книге⁴² он делает ключевым слово «образ» – image. Образ рассматривается в трех аспектах. Два из них: «образ-фантом» (image-fantome) – образы и образные формулы, которые вечно возвращаются, не поддаваясь историографии «расцвета-заката» в духе Вазари и Винкельмана; образ как «образ-пафос» (образ-носитель пафоса – image-pathos). В третьей главе, анализируя «образ-симптом» (l'image-symptome), автор рассматривает и идеи Варбурга, а также его проект «Мнемозина» в связи с теорией Зигмунда Фрейда и понятием симптома. Центральным пунктом становится конвергенция концепции симптома и концепции символа.

В другой своей работе, посвященной Варбургу, Диди-Юберман считает, что пафос знаменитого доклада Варбурга 1912 года – стремление создать новую хронологию в истории искусства, освободиться от представлений о «прогнесе» и «эволюции» в этой области. Автор замечает, что понятие «продолжение» (античности) – Nachleben – связано с памятью, таким образом, можно говорить о периодах забвения и сокрытия, а то время как темы и образы продолжают свое существование.

Еще один автор, Филипп-Ален Мишо, погружает Варбурга в кинематографический и протокинематографический контекст⁴³. Мишо проводит параллели между появлением нового вида медиа и связанного с ним нового типа мышления, с одной стороны, и логикой научной мысли Варбурга, с другой.

Ключевыми словами в посвященных Варбургу исследованиях становятся, например, «культура»⁴⁴, «символическая форма»⁴⁵, «память»⁴⁶. Творчество Варбурга рассматривается и в связи с теорией медиа⁴⁷.

Появляются новые биографические работы – Бернд Рек пишет о молодых годах Варбурга⁴⁸. Карен Михельс – о семье, окружении Варбурга и формировании его научных идей⁴⁹. Династия Варбургов давно привлекает внимание историков: см. работу Рона Чернова, посвященную этой теме⁵⁰ и Хорста Гюнтера («Аби Варбург и его братья») ⁵¹. Словно восполняя пробелы, на которые сетовал Винд, в последнее время появляются труды, посвященные научному окружению Варбурга: Паулю Рубену⁵², Адольфу Гольдшмидту⁵³, публикуются материалы о последней поездке Варбурга в Италию в сопровождении Гертруд Бинг⁵⁴.

В двухтомном издании посвященной Варбургу библиографии⁵⁵ Дитер Вуттке⁵⁶, а затем Бьорн Бистер пытаются проследить, что именно стало предметом рецепции последующих поколений.

Количество работ, обращенных к творчеству и личности Варбурга, в последние десятилетия значительно возросло. Труды Варбурга изучают японские и итальянские ученые. В ближайшее время в серии издательства Junius должна появиться публикация, посвященная Варбургу: Forster, Kurt W. Aby Warburg zur Einführung. Hamburg, 2013; в конце

прошлого года вышло очередное переиздание «Интеллектуальной биографии»: Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg, 2012. Полный список публикаций, в которых имя Варбурга упоминается в качестве ключевого слова, можно найти на сайте: <http://aby-warburg.blogspot.com/2009/12/aby-m-warburg-bibliografie-2006-bis.html>. В социальных сетях существуют блоги и сообщества, посвященные Варбургу: *Aby Warburg Appreciation Society* в сети Facebook объединяет 756 человек.

Издание избранных трудов Варбурга в русском переводе – «Великое переселение образов» – появилось в 2008 году. В качестве предисловия книга содержит биографический очерк, написанный И.А. Доронченковым. К творчеству Варбурга в контексте проблематики, связанной с социальной памятью, обращается в своих работах историк А.Г. Васильев⁵⁷. Л.Ю. Лиманская рассматривает творчество Варбурга в контексте развития методологии искусствознания в XX веке, обращая внимание на такие аспекты, как образная память (см. «История искусства как живая система: методологические аспекты в искусствознании XX века»⁵⁸). Биографическая статья о Варбурге в культурологической энциклопедии написана М.Н. Соколовым⁵⁹, в Большой российской энциклопедии – О.Б. Дубовой, автором статьи в Православной энциклопедии является прот. С. Ванеян⁶⁰.

Идеи и жизненный путь Варбурга часто рассматривают в сопоставлении с его учителями и современниками – Буркхардтом, Вёльфлиным, Ницше, Зедльмайром. Интерес Варбурга к эпохе Возрождения и флорентийскому буржуазно-аристократическому семейству Медичи связывают, в том числе, и с его собственной принадлежностью к гамбургским патрициям-банкирам. Но если говорить о значении и судьбе Варбурга и его трудов, то напрашивается и еще одна параллель с эпохой, занимавшей его внимание. Можно сказать, что положение Варбурга в науке чем-то похоже на то, которое занимает Леонардо да Винчи в истории искусства; ученый (и художник – вспомним проект «Мнемозина») словно воспроизводит судьбу художника и ученого из своей любимой эпохи. У Варбурга не так много работ, но все они гениальные, вдохновившие многих других авторов; он обладал огромной эрудицией, питал интерес как к гуманитарным, так и к естественным наукам; он автор множества незавершенных проектов. Отчасти совпадает и географический пафос: жизнь Леонардо проходит между Флоренцией и Миланом, а Варбурга – между Гамбургом и Флоренцией; и даже заточение в швейцарском Кройцлингене напоминает об одиночестве Леонардо в замке Клу.

С другой стороны, еще один художественный принцип той эпохи оказывается актуален в отношении Варбурга – это потенциал *non-finito*. В частности, Гертруд Бинг говорит о том, что именно фрагментарность, незавершенность работ Варбурга способствовала

расширению возможностей их толкования⁶¹: каждый находит в них что-то свое. При этом интерпретация оказывается связана с личностью, мировоззрением, системой ценностей и интересами самого интерпретатора.

В диалоге с Варбургом еще будут новые открытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 ...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. См.: 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>
- 2 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.
- 3 Denn wohl nie sind die Wege eines Gelehrten-daseins, 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...1979. S. 29–33.
- 4 Die klare Einsicht in die Notwendigkeit, Formanalyse, der ikonographischen Deutung und der Quellen-Exegese und dadurch ein Bild zum Sprechen und das Wort zum leibhaften Dasein zu bringen. Ibid.
- 5 Panofsky E. A. Warburg // Mnemosyne: Beiträge...1979. S. 29–30.
- 6 Aby Warburg // Gnomon, 5. Bd., H. 12 (Dec., 1929). S. 687–688.
- 7 Waetzoldt W. In Memoriam Aby Warburg // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 3. Bd., H. 5 (Jul., 1930). S. 197–200.
- 8 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.
- 9 В частности, в рецензии Ulrich Middeldorf на книгу Ханса Кауфмана о Донателло (Kauffmann, Hans. Donatello: Eine Einführung in sein Bilden und Denken // The Art Bulletin, Vol. 18, No. 4 (Dec., 1936). P. 570–585) 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.

- 10 Цит. по: Buschendorf B. Auf dem Weg nach England. Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg // *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg & Warburg Institute. Hrsg. M. Diers. Hamburg, 1993. S. 85–128. Hier S. 104.*
- 11 См. Wuttke D. Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg... 1984.
- 12 Clark K. A lecture that changed my life // *Mnemosyne: Beiträge...* 1979. S. 47–48.
- 13 Bing G. A.M. Warburg... 1965.
- 14 Ibid. P. 301.
- 15 Ibid. P. 302.
- 16 Эдгар Винд в это время заведует кафедрой в Оксфорде и пользуется огромной популярностью как лектор.
- 17 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. *Offene Rechnungen. Aby Warburg und sein Werk // Id. Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie /Hrsg. J.M. Crois, R. Ohrt. Hamburg, 2009. S. 374–394.*
- 18 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.
- 19 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.
- 20 Lützel H. *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Freiburg/München, 1975.*
- 21 Ibid. S. 538.
- 22 Ibid. S. 947.
- 23 Ibid. S. 948.
- 24 Интересно, кстати, что Варбург и сам пытается создать классификацию историков искусства и определить там в том числе собственное место. В письме к Адольфу Гольдшмидту в августе 1905 г. он различает две группы историков искусства: первые – те, кто занимается «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, которые к тому же обладают темпераментом гурмана, а нейтрально-взвешенная оценка является исконной формой выражения энтузиазма для класса собственников: коллекционера и его родственников. См.: Gombrich E. *Aby Warburg...* 1992. S.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 gleichmäßigen gegebenen Hemmungen), с которыми приходится сталкиваться героическому индивидууму.

И здесь подгруппы, уже по тем ведущим факторам (Bedingtheiten), которые различны у различных авторов.

А. Фактор техники (Земпер, Ланге, Феге, Адельфле?).

В. Фактор природы примитивного человека (Гроос, Гроссе, Шпиле).

С. Фактор сущности образованного человека, воспринимающего пространство (Bedingtheiten durch die Natur des raumempfindenen gebildeten Menschen) (Вельфлин, Шмарзов, Адельфле?).

Д. Фактор сущности человека мимического (Natur des mimischen Menschen) (Варбург).

Е. Фактор сущности общества (Гегель, Тэн).

Ф. Фактор иконографической традиции (Шнаазе, Шпрингер, Шлоссер, Вельфлин, Стржиговский, Викхоф, Адельфле, Краус).

Г. Фактор обычаев и традиции (Лампрехт, Мюнтц, Гурлитт).

Разумеется, большинство авторов (Schriftsteller) относятся одновременно к нескольким категориям. Но, обобщая, еще раз:

І. Панегирическая история искусства, основанная на отдельных произведениях (художниках).

ІІ. История стиля, определяемая факторами формообразующих (социальных) сил. И хотя иконографическое направление уже существует в данной классификации, сам Варбург не причисляет себя к нему, – замечает Гомбрих. Ibid.

25 Encyclopedia of World Art. New York, 1963.

26 Dictionary of the History of Ideas. New York, 1973.

27 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 / Hrsg. D.Wuttke. Baden-Baden, 1979.

28 Warnke M. Warburg und Wölfflin //Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions. Hamburg, 1990 / Hrsg. H. Bredekamp. Weinheim, 1991. S. 79–86.

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

30 σοφροσύνη, то есть рассудительность, благоразумие.

31 Magie und Logik, Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne, kultische Praktik und mathematische Kontemplation... von monströsem Komplex und ordnendem Symbol.

32 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.

33 Последняя пара – неологизмы Варбурга. В слове Schlagbilder – тот же корень,

- что и в слове «шлягер», то есть это такие образы-шлягеры. В *Bilderfahrzeuge* определяемым словом является *Fahrzeug*, то есть транспортное средство, а определяющим – *Bild*, образ. Так что это скорее «изобразительный/образный носитель».
- 34 *Handbuch der politischen Ikonographie* / Hrsg. Fleckner U., Warnke M., Ziegler H. München, 2011.
 - 35 Bredekamp H., Diers M. Vorwort zur Studienausgabe // Warburg A. *Gesammelte Schriften* / Hrsg. H. Bredekamp, M. Diers, K.W. Forster, N. Mann, S. Settis u. M. Warnke. Abt. 1, Bd. 1. Berlin, 1998. S. 5*–27*.
 - 36 Bredekamp H. A Neglected Tradition? Art History as «Bildwissenschaft» // *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 3 (Spring, 2003). P. 418–428.
 - 37 Belting H. *Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, 2001.
 - 38 Bredekamp H. Op. cit. P. 423.
 - 39 Gombrich E. *Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture*. JWCI, Vol. 62, (1999). P. 268–282.
 - 40 Warburg A. *Schlangenritual. Ein Reisebericht* / Nachwort U.Raulff. Berlin, [1988] 1996. S. 54.
 - 41 Binswanger L.; Warburg A. *Die unendliche Heilung* / Hrsg. Ch. Marazia, D. Stimilli. Zürich-Berlin, 2007.
 - 42 Didi-Huberman G. *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, 2002.
 - 43 Michaud Ph.-A. *Aby Warburg et l’ image en mouvement*. Paris, 1998. (англ. *Aby Warburg and the image in motion*. New York, 2004.)
 - 44 Maikuma Y. *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burkhardt*. Königstein, 1985; Villhauer B. *Aby Warburgs Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont*. Berlin, 2002.
 - 45 Jesinghausen-Lauster M. *Die Suche nach der symbolischen Form: der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Baden-Baden, 1985.
 - 46 Ferretti S. *Cassirer, Panofsky, and Warburg: symbol, art, and history*. New Haven, 1989.
 - 47 Sierek K. *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*. Hamburg, 2007.
 - 48 Roeck B. *Der junge Aby Warburg*. München, 1997. Id. *Florenz 1900: die Suche nach Arkadien*. München, 2001.
 - 49 Michels K. *Aby Warburg: im Bannkreis der Ideen*. München, 2007.
 - 50 Chernow R. *The Warburgs: The Twentieth Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*. New York, 1993. На нем. языке: *Warburgs. Odyssee einer Familie*. Berlin, 1994.
 - 51 Günther H. *Aby Warburg und seine Brüder // Deutsche Brüder. Zwölf Doppelportraits*, Hrsg. T. Karlauf, Berlin, 1994. S. 254–286.
 - 52 Biester B. *Der innere Beruf zur Wissenschaft: Paul Ruben (1866–1943); Studien zur deutsch-jüdischen Wissenschaftsgeschichte*. Berlin, 2001.
 - 53 Kreft Ch. *Adolph Goldschmidt und Aby M. Warburg: Freundschaft und kunstwissenschaftliches Engagement*. Weimar, 2010.

- 54 Michels K. Mit Bing in Rom, Neapel, Capri und Italien: auf den Spuren einer ungewöhnlichen Reise. Hamburg, 2010.
- 55 Biester B., Wuttke D. Aby M. Warburg-Bibliographie 1996 bis 2005: mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866 bis 1995. Baden-Baden, 2007.
- 56 Wuttke D. Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995: Werk und Wirkung; mit Annotationen. Baden-Baden, 1998.
- 57 Васильев А.Г. Теория социальной памяти Аби Варбурга в интеллектуальном контексте эпохи // *Время – История – Память: ист. сознание в пространстве культуры*. М., 2007; Id. *Философия культуры и теория социальной памяти Аби Варбурга* // *Научные труды МПГУ. Серия: Социально-исторические науки*. М., 2005.
- 58 <http://articult.rsu.ru/article.html?id=1555132>.
- 59 <http://www.cultureslov.com/culturology-20c/492-varburg-3/>.
- 60 <http://www.pravenc.ru/text/154083.html>.
- 61 One is drawn to a conclusion, that Warburg's work has become so consequential because it was left as a fragment, with a fragment's power of testifying to a larger edifice and of challenging the imagination to supplement its details. Bing G. A.M. Warburg [...] 1965. P. 302.