

# ODYSSEUS

---

## Man in History

Mutual representations  
of rituals and religious practices  
of adherents of different Faiths

2015–2016



MOSCOW  
DMITRY POZHARSKY UNIVERSITY  
2017

# ОДИССЕЙ

---

## ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Ритуалы  
и религиозные практики иноверцев  
во взаимных представлениях

2015–2016



МОСКВА  
УНИВЕРСИТЕТ ДМИТРИЯ ПОЖАРСКОГО  
2017

# СОДЕРЖАНИЕ

---

## РИТУАЛЫ И РЕЛИГИОЗНЫЕ ПРАКТИКИ ИНОВЕРЦЕВ ВО ВЗАИМНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ

*Лучицкая С. И.*

«Три кольца».

Ритуалы и религиозные практики иноверцев:  
взгляды с разных сторон .....11

*Варьяш*

*И. И.* Паломнические практики сарацин

в правовых памятниках  
арагонской короны (XIV—XV вв.) ..... 33

*Астахов М. А.*

Клятвы в дипломатических отношениях арагонской короны  
и гранадского эмирата в XIV—XV вв ..... 49

*Толан Джон*

«Ужасный шум»: звон колоколов  
и крик муэдзина в межконфессиональной полемике  
на пиренейском полуострове ..... 65

*Попова Г. А.*

«Свято место пусто не бывает»?  
Использование иноконфессионального  
сакрального пространства  
(пиренейский полуостров, VIII—XIII вв.) ..... 85

*Долгополов В. В.*

«Твои доктора... согласны с подлинными  
католическими докторами» (иудейские учителя  
в *adversus judaeos* (XII — нач. XV в.):  
статус и способы обозначения)..... 105

*Пармонова М. Ю.*

Греческие монахи в латинской Италии X в.:

Возможности и пределы адаптации ..... 146

*Чумичёва О. В.*

Парадоксы «греческой веры»: между исламом,

христианством и языческими традициями ..... 170

*Чечик Л. А.*

Образы «иудеев» и «мусульман»

в венецианской религиозной живописи

эпохи возрождения ..... 187

## РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА

### СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Избранные песнопения из *symphonia armonie celestium*

*revelationum* Хильдегарды Бингенской

(пер. и коммент. П. Д. Сахарова) ..... 215

*Реутин М. Ю.*

Краткий очерк жизни и творчества

Хильдегарды Бингенской ..... 232

*Найджел Ф. Палмер*

Аллегория и молитва: дом сердца и ковчег добродетелей

в «молитвеннике Урсулы Бегерин» ..... 242

## ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЯ

*Майзульс М. Р.*

«Если ты бог — защищайся»:

католические модели протестантского иконоборчества ..... 281

*Карло Гинзбург*

«Ножницы» Аби Варбурга ..... 349

### «ЧУЖАК»

#### В ОБЩЕСТВАХ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ

*Симона Черутти*

Кто такой «чужак» в Европе нового времени? Размышления

о юридических категориях и социальных практиках ..... 380

**ИСТОРИК И ВРЕМЯ***Каганович Б. С.*

Переписка О. А. Добиаш-рождественской и Ф. Лота .....392

**РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ***Парамонова М. Ю.*

Бесы и праведники «храма науки»: мемуары а. А. Зимина.

Судьбы творческого наследия отечественных историков  
второй половины XX века / сост. А. Л. Хорошкевич.

М.: Аквариус, 2015 .....431

*Реутин М. Ю.*

Там, где рождаются смыслы...

(Бондарко Н. А. Немецкая духовная проза XIII–XV веков:

язык, традиция, текст. Спб.: Наука, 2014)..... 467

**IN MEMORIAM**

Л. М. Баткин (1932–2016)..... 487

Отто Герхард Эксле (1939–2016)..... 495

Summaries.....516

Об авторах.....523

Карло Гинзбург

## НОЖНИЦЫ АБИ ВАРБУРГА\*

1. Аби Варбург однажды сравнил свой стиль с «супом из угря». Лингвистическая плотность его языка в самом деле удивитель-



Илл. 1. А. Дюрер. Смерть Орфея.  
Рисунок. 1494 г. Гамбург, Кунстхалле.

на. Самое знаменитое из введенных Варбургом понятий — *Pathosformeln*, которое приблизительно переводится как «формулы патоса<sup>1</sup>, формулы эмоций», — может показаться самоочевидным, но это впечатление обманчиво<sup>2</sup>. Более пристальный взгляд на тот контекст, в котором данное понятие возникло, поможет прояснить его смысл, но в еще большей степени — те эффекты, которые оно производит.

Впервые «формулы патоса» упоминаются в лекции Варбурга о Дюрере и восприятии итальянцами Антично-

\* Статья публикуется с любезного разрешения автора.

<sup>1</sup> Следуя за переводческим решением М.Л. Гаспарова и С.Л. Козлова, мы используем здесь не совсем русскую форму «патос», дабы подчеркнуть связь с теми античными значениями слова *Pathos*, которые были важны Аби Варбургу. — Прим. переводчика.

<sup>2</sup> Особенно неубедительно то, что пишет *Didi-Huberman G. Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm // Art History. 2001. Vol. 24. P. 621–645.*



Илл. 2. Смерть Орфея. Гравюра. Конец XV в. Круг А. Мантеньи.

сти. С этой лекцией он выступил в Гамбурге в октябре 1905 г., но, как я покажу далее, само понятие возникло в результате долгих размышлений. Варбург сопоставил известный рисунок Дюрера, изображающий смерть Орфея (илл. 1), и гравюру на тот же сюжет, созданную неизвестным художником из круга Мантеньи (илл. 2).

Гравюра послужила источником вдохновения для рисунка. Однако, через серию утраченных к настоящему времени промежуточных звеньев, сама она — в жесте умирающего Орфея — воспроизводит «подлинно археологическую формулу патоса»<sup>3</sup>, встречающуюся на греческих вазах (илл. 3).

<sup>3</sup> Warburg A. Dürer und die italienische Antike // Idem. Werke in einem Band / hg. und kommentiert von M. Treml, S. Weigel u. P. Ladwig. Berlin, 2010. S. 176–182, особенно S. 177. Большой материал проанализирован в работе Hurrig A. M., Ketelsen T. Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformeln / mit Beiträgen von U. Rehm u. C. Wedepohl. Köln, 2012; особенного внимания заслуживает статья Wedepohl C. Von der «Pathosformel» zum «Gebärdensprachatlas». Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte // Ibid. S. 33–50.



Илл. 3. Смерть Орфея. Греческая ваза. V в. до н. э. Париж, музей Лувра.

Это, утверждал Варбург, был не единичный случай. Искусство раннего Возрождения заимствовало у Античности «образцы усиленных выразительных средств с помощью патетических жестов». Винкельман не учел этого в своем известном определении Античности как «благородной простоты и спокойного величия». Как отметил Варбург в дневнике несколько месяцев спустя, эта интерпретация смерти Орфея — и стилистическая, и иконографическая — была в значительной степени вдохновлена Ф. Ницше<sup>4</sup>. Но кроме Ницше —

<sup>4</sup> Gombrich E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London, 1970. P. 185 note 1. См. также *ibid.* P. 245–246.



Я. Буркхардтом: как писал через много лет Фриц Заксль, опиравшийся на неопубликованные заметки Варбурга, Ренессанс, обратившись к изучению античных саркофагов, заново открыл страстные языческие жесты, которые средневековая набожность подвергала цензуре<sup>5</sup>. В том пассаже «Культуры Возрождения в Италии», где речь идет о значении античных триумфов для карнавальных шествий, происходивших в Риме в XV в., Буркхардт писал: «Всюду, где появлялся патос, это неизбежно происходило в античной форме». Как считает Эрнст Гомбрих, эти слова стали зерном, из которого выросли «формулы патоса» Варбурга<sup>6</sup>.

Вскользь высказанная мысль Гомбриха — всего одна строчка в примечании к его интеллектуальной биографии Аби Варбурга — заслуживает того, чтобы принимать ее всерьез. Но зерно, как я убежден, пало на почву, удобренную интеллектуальным опытом совсем иного рода.

2. В своих опубликованных статьях А. Варбург использовал понятие «формулы патоса» экономно. А вот в многочисленных неопубликованных заметках — беглых записях, которые он делал на протяжении многих лет, — оно появляется снова и снова, как будто он был им одержим. Вдохновленный исследованием Вольфганга Оsthoffa, писавшего о якобы первобытных свойствах превосходной степени, Варбург сравнивал изобразительные формулы, основанные на жестах, со словами в превосходной степени — «прасловами страстного языка жестов» (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> *Saxl F.* Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932] // *Warburg A.* Ausgewählte Schriften. Baden-Baden, 1980. S. 419–431, особенно S. 429.

<sup>6</sup> *Gombrich E.H.* Op. cit. P. 179 note 1: «Wo irgend Pathos zum Vorschein kam, musste es in antiker Form geschehen», цит. по: *von Stein K.H.* Vorlesungen über Aesthetik. Stuttgart, 1897. S. 77. Ср. *Burckhardt J.* Die Cultur der Renaissance in Italien. Basel, 1860. S. 127 (Здесь не использован перевод из русского издания книги Буркхардта, так как он не содержит в себе релевантных понятий: «Сколько-нибудь приподнятые чувства находили себе здесь выход всякий раз именно в такой форме», — *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М., 1996. С. 119 — *Прим. переводчика.*)

<sup>7</sup> *Saxl F.* Op. cit. S. 429, Anm. 1; *Gombrich E.H.* Op. cit. P. 178–179 (записки 1903–1906 гг., основанные на *Osthoff H.* Von Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen // *Akademische Rede.* Heidelberg, 1899. S. 263). См. также *ibid.* S. 232. Ср. *Schoell-Glass Ch.* Superlative der Gebärdensprache // *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp / hg. von Ph. Hells u. a.* Berlin, 2007. S. 155–169.

Остхофф утверждал, что одним из свойств этих «изначальных слов» была амбивалентность: именно ее Варбург расширил до понятия «формулы патоса»<sup>8</sup>. В эпоху Возрождения некоторые античные формулы патоса появились вновь — с противоположным значением. Примером может служить Мария Магдалина, которую изобразил в своем «Распятии» флорентийский скульптор Бертольдо ди Джованни, один из учеников Донателло. В своей опубликованной посмертно лекции «Приход идеального стиля all'antica в живопись раннего Возрождения» Варбург назвал Марию Магдалину Бертольдо «Менадой». Как мы увидим далее, в атласе «Мнемозина» — проекте, которым он занимался в последние годы жизни, — «Распятие» Бертольдо фигурирует дважды: один раз целиком, другой раз — фрагментом, в качестве примера «инверсии энергии»<sup>9</sup>.

Десять лет спустя, уже после вынужденного переезда варбурговской библиотеки в Лондон, вышел первый выпуск «Журнала института Варбурга». В нём была опубликована сжатая, длиной в две страницы, но содержательная заметка Эдгара Винда под заглавием «Менада под Крестом». Комментарий к одному наблюдению

<sup>8</sup> *Warnke M. Vier Stichworte: Ikonologie — Pathosformel — Polarität und Ausgleich — Schlagbilder und Bilderfahrzeuge // Hofmann W., Syamken G., Warnke M. Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg. Hamburg, 1980. S. 55–83, особенно S. 61 ff.; о «неоднозначности» пишет Barasch M. «Pathos Formulae»: Some Reflections on the Structure of a Concept // Imago Hominis. Studies in the Language of Art. New York, 1994. P. 119–127. См. Gombrich E. Op. cit. Алфавитный указатель на слово polarity; Didi-Huberman G. L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris, 2002. P. 190–270 ; Warburg A. Werke in einem Band. S. 31–38 («Vorbemerkung der Herausgeber»).*

<sup>9</sup> *Warburg A. Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance [1914] // Idem. Werke in einem Band. S. 303–304; Idem. Der Bilderatlas. MNEMOSYNE / hg. von M. Warnke u. Cl. Brink. Berlin, 2000. III. 25. S. 42, ill. 42. S. 76–77, с подписью: «Патос страдания с инверсией энергии (Пентей, Менада у креста). Героизированное бюргерское оплакивание покойника. Церковное оплакивание покойника. Смерть Спасителя (...) Положение во гроб. Размышление о смерти» (таблица включает в себя полную репродукцию «Распятия» Бертольдо ди Джованни). См. также Warburg A. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl / hg. von K. Michels and Ch. Schoell-Glass. Berlin, 2001. S. 320. О «Мнемозине» см. Schoell-Glass Ch. Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual // Science in Context. 1999. Vol. 12,4. P. 621–642.*

Рейнольдса»<sup>10</sup>. Винд анализировал пассаж из «Бесед об искусстве» Джозуа Рейнольдса, посвященный одному рисунку Баччо Бандинелли (илл. 4). Рейнольдс, который в то время был владельцем рисунка, создал его вольную копию (илл. 5).

Художник, отмечал Рейнольдс, черпал вдохновение из «фигуры вакханки, откинувшейся назад и сильно запрокинувшей голову: это, по всей видимости, был очень популярный образ, раз он так часто повторяется на барельефах, камнях и инталиях; он призван выразить восторженную, безумную радость». В своем рисунке, продолжал Рейнольдс, Баччо Бандинелли использовал фигуру вакханки, чтобы изобразить Марию под крестом «выражающей безумную агонию горя». Отсюда следовал вывод Рейнольдса: «Любопытное — и, безусловно, верное — наблюдение: крайности противоположных страстей выражаются одним и тем же действием с очень небольшим различием»<sup>11</sup>.

А вот комментарий Винда: Варбург собирал изображения, подобные «Марии Магдалине» Бертольдо ди Джованни (илл. 6–7), «которые в тенденции показывали, что схожие жесты могут приобретать противоположное значение, и при этом он не знал этого пассажа из “Бесед” Рейнольдса»<sup>12</sup>.

Здесь Винд ошибся: о пассаже Рейнольдса Варбургу стало известно в обстоятельствах, которые проясняют генезис понятия «формулы патоса», а также кое-что в его последующей истории.

3. Добавлю сразу, что цепочка преемственности, которую я собираюсь описать, совершенно очевидна, хотя, если я не ошибаюсь, на нее, как это ни странно, до сих пор не обращали внимания. В 1888 г. Варбург, которому было 22 года и который готовил семи-

<sup>10</sup> *Wind E.* The Maenad under the Cross. 1. Comments on an Observation by Reynolds; *Antal F.* The Maenad under the Cross. 2. Some Examples of the Role of the Maenad in Florentine Art of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Century // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1937. Vol. I. P. 70–73. Текст Винда был перепечатан в его книге *Wind E.* Hume and the Heroic Portrait. *Studies in Eighteenth-Century Imagery* / ed. by J. Anderson. Oxford, 1986. P. 74–76. К. В. Форстер назвал отсылку к Рейнольдсу «важной»: см. *Forster K. W., Mazzucco K.* Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria / ed. par M. Centanni. Milano, 2002. P. 28.

<sup>11</sup> *Reynolds J.* Discourses on Art / ed. by R. R. Wark. New Haven–London, 1997. P. 221–222.

<sup>12</sup> *Wind E.* Op. cit. P. 74.



*Илл. 4.* Баччо Бандинелли. Распятие.  
Рисунок. Малага, музей изобразительных искусств.

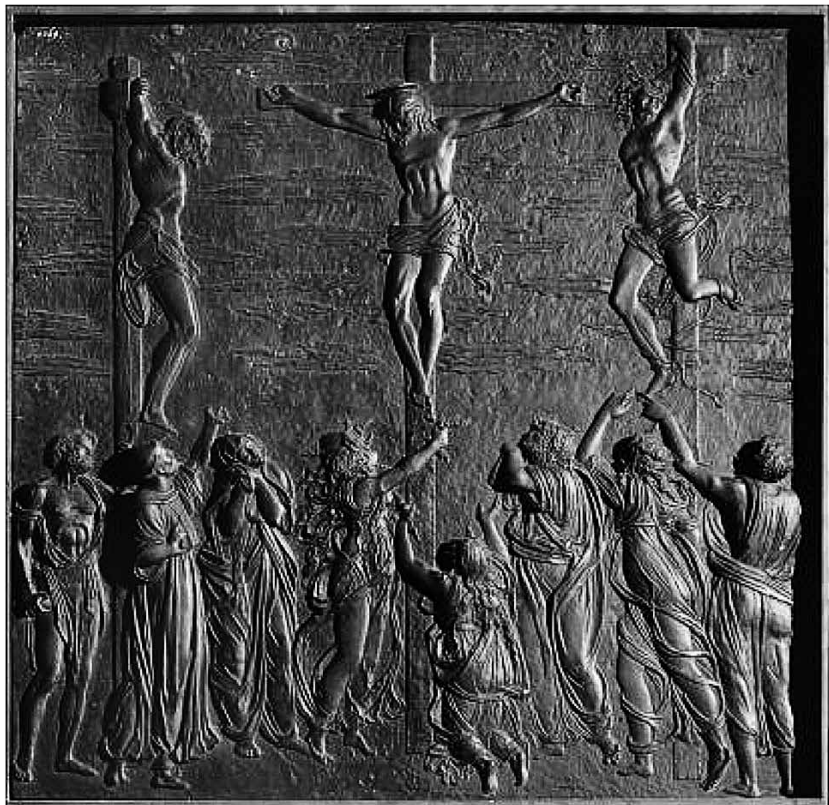


Илл. 5. Копия рисунка Баччо Бандинелли, изготовленная Дж. Рейнольдсом.

нар для Августа Шмарзо в Центральной национальной библиотеке во Флоренции, наткнулся на экземпляр знаменитой книги Чарльза Дарвина «О выражении эмоций у человека и животных»<sup>13</sup>. Комментарий, который Варбург записал в своем дневнике, хорошо известен: «Наконец-то книга, которая может помочь мне»<sup>14</sup>. Можно

<sup>13</sup> *Darwin Ch.* *The Expression of the Emotions in Man and Animals.* London, 1872. В Центральной национальной библиотеке имеются также экземпляры французского издания этой книги: *Darwin Ch.* *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* / Tr. S. Pozzi et R. Benoît. Paris, 1874 и итальянского: *Darwin Ch.* *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali* / Tr. G. Canestrini e F. Bassani. Torino, 1878 (обратите внимание: там «эмоции», здесь — *sentimenti*, т.е. «чувства»). См. также *Darwin Ch.* *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali.* 3 ed. Turin, 1999, с введением П. Экмана и статьей Ф. Проджера об истории иллюстраций к книге Дарвина; *Gross D.M.* *Defending the Humanities with Charles Darwin's «The Expression of the Emotions in Man and Animals»* (1872) // *Critical Inquiry.* Autumn 2010. Vol. 37. P. 34–59 (с библиографическими данными о дискуссиях последних лет) [рус. изд.: *Дарвин Ч.* *О выражении эмоций у человека и животных.* СПб и др., 2001. — *Прим. переводчика.*]

<sup>14</sup> *Gombrich E.H.* *Op. cit.* P. 72 (Гомбрих приводит название книги Дарвина неверно: «The Expression of Emotion in Animals and Men» вместо «The Expression of the Emotions in Man and Animals»).



Илл. 6. Бертольдо ди Джованни. Распятие. XV в. Флоренция, музей Барджелло.

ли это замечание отнести и к понятию «формулы патоса»? О такой возможности говорилось несколько раз, но в туманных выражениях — например: «Вопрос, в каком смысле это влияние [книги Дарвина] следует интерпретировать, остается открытым»<sup>15</sup>. Может быть. Но во всех будущих интерпретациях следует упоминать также и пассаж из VIII главы книги «О выражении эмоций...», которая озаглавлена «Радость, приподнятое настроение, любовь, нежные чувства, благоговение». Говоря о том, как крайние эмоциональные состояния смыкаются друг с другом, Дарвин писал:

<sup>15</sup> *Didi-Huberman G. L'image survivante. P. 232, см. также p. 224–240, 242–246.* Многие авторы подчеркивали то определяющее влияние, которое оказала на Варбурга эта книга Дарвина: см. *Bing G. A. M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1965. Vol. 28. P. 299–313, особенно p. 310, и Gombrich E. H. Op. cit. P. 242.*



*Илл. 7.* Танцующая Менада. Рельеф. V в. до н. э. Рим, музей Капитолия.

Можно проследить ряд переходных стадий от бурного смеха к умеренному смеху, далее — к широкой улыбке, затем — к слабой улыбке и наконец к выражению простой веселости.

При очень сильном смехе часто все тело откидывается назад и сотрясается или почти корчится, дыхание заметно нарушается, голова и лицо переполняются кровью, причем вены расширяются, круговые мышцы глаз судорожно сокращаются, чтобы защитить глаза. Слезы выделяются в избытке. Поэтому, как замечено раньше, почти невозможно указать различия между лицом человека, залитым слезами после приступа сильнейшего смеха, и лицом того же человека после приступа горького плача.

К этому пассажи Дарвин сделал примечание:

Сэр Рейнольдс (*J. Reynolds, Discourses, XII, стр. 100*) замечает: “Любопытно наблюдать, — и это, несомненно, справедливо, — что крайние ступени противоположных страстей, при очень малых уклонениях, выражаются одинаковыми действиями”. Он приводит в пример неистовую радость вакханки и горе Марии Магдалины<sup>16</sup>.

То, что говорится в этой сноске, впервые было сказано в главе VI «Специальные выражения у человека: страдание и плач». Пассаж заслуживает того, чтобы быть процитированным полностью:

У взрослых, особенно у мужчин, плач перестает вызываться физической болью или служить ее выражением. Это можно объяснить тем, что у цивилизованных и у диких рас обнаружение телесной боли каким-нибудь внешним признаком считается у мужчин слабостью и отсутствием мужества. Во всех других случаях дикари проливают слезы обильно от очень незначительных причин, примеры чего собрал сэр Джон Леббок. Один новозеландский вождь “плакал, как дитя, потому что матросы испортили его любимый плащ, осыпав его мукой”. На Огненной Земле я видел туземца, который недавно лишился брата и который поочередно то неистово и истерически плакал, то от души смеялся над всем, что его забавляло. Среди цивилизованных народов Европы также существуют значительные различия в отношении частоты плача. Англичане плачут редко, разве только под бременем самого острого горя, в то

<sup>16</sup> См. *Darwin Ch. Op. cit. 2nd ed. / ed. by F. Darwin. London, 1904. P. 214*, note 17 (в лондонском издании 1872 г., которым пользовался Варбург, это р. 208, note 15). Цит. по: *Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животных. СПб и др., 2001. С. 191*. См. также *Ekman P. Darwin and Facial Expression. A Century of Research in Review. L., 1973*. Комментарий Винда к пассажи из Рейнольдса («фундаментальный закон человеческого выражения» — в *Wind E. Op. cit. P. 74*) заключает, возможно, непреднамеренный отзвук названия книги Дарвина.



время как в некоторых частях материка мужчины гораздо легче и обильнее проливают слезы.

Душевнобольные, как известно, дают волю всем своим эмоциям, не сдерживая их вовсе или в весьма малой степени... и так далее<sup>17</sup>.

В рукописных заметках Аби Варбурга, озаглавленных «Основополагающие фрагменты прагматической теории выражения (*Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*)», в записи, помеченной «Флоренция, 3 декабря 1888 г.», можно прочесть следующее:

Изначальные ощущения.

[Последнее] нападающее движение тела, побежденного в битве.

[Последнее] оборонительное движение тела, побежденного в битве.

[Последнее] оборонительное движение человека, который знает, что он был побежден в битве (от Античности до Рафаэля).

Сегодня: Дикари, душевнобольные[,] Дарвин Выр[ажение эмоций] стр. 155<sup>18</sup>.

В заметке на полях, датированной «Гамбург, 2 сентября 1896 г.», Варбург прокомментировал это:

Во Флоренции, в Национальной библиотеке, я “случайно” наткнулся на книгу Дарвина “О выражении эмоций”, которую внимательно прочел.

4. Первая реакция Варбурга на книгу Дарвина была основана на комбинации тех двух пассажей, которые я привел выше, т. е. на примечании, посвященном Рейнольдсу, и на рассуждении о плаче. Будучи прочитаны параллельно, эти два пассажа проложили дорогу к созданию рамки для сравнительного рассмотрения, в которую были затем помещены образы менад и Марии Магдалины, дикарей и душевнобольных: это был решающий шаг — отсюда и иронический комментарий «случайно» в кавычках, приписанный Варбургом в сентябре 1896 г., после поездки в Америку. Впоследствии, оглядываясь назад, свою встречу с книгой Дарвина Варбург навер-

<sup>17</sup> *Darwin Ch.* Op. cit. P. 156–157. Цит. по: *Дарвин Ч.* О выражении эмоций у человека и животных. СПб и др., 2001. С. 141 сл.

<sup>18</sup> *Warburg A.* Frammenti sull’espressione. *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* / ed. S. Müller. Pisa, 2011. P. 31, 189. В примечании на р. 155 упоминается итальянский перевод книги Дарвина, вышедший в 1892 г. Следует, однако, отметить, что Варбург ссылается на первое английское издание 1872 г.

няка считал поворотным, судьбоносным моментом в своей жизни. В подготовительных материалах к лекции о «змеином ритуале» у индейского народа хопи, прочитанной им в 1923 г. для пациентов, находившихся вместе с ним в клинике Людвиг Бинсвангера в Кройцлингене, он писал:

Я понятия не имел, что после моей поездки в Америку органическая взаимосвязь между искусством и религией “первобытных” народов проявится с такой ясностью, что я прямо называю ее идентичностью, вернее — неуничтожимостью первобытного человека, который остается вечно неизменным на протяжении всех эпох, так что я мог бы продемонстрировать, что он был элементом флорентийского Возрождения точно так же, как, позже, и немецкой Реформации<sup>19</sup>.

Как мы увидим, за этими замечаниями скрывались трудности в работе, с которыми столкнулся Аби Варбург. Во всяком случае, его приверженность широкому сравнительному антропологическому подходу, была, несомненно, вдохновлена книгой Дарвина «О выражении эмоций...». Переход от плача к смеху, который Дарвин приписывал дикарю Огненной Земли, вновь встречается нам в примечании, где Варбург комментирует вышеупомянутый текст Рейнольдса. В обоих пассажах на первый план выдвигается тема эмоциональной амбивалентности: она — главная в том примере «извечных ощущений», который Варбург вывел из книги Дарвина:

«[Последнее] нападающее движение тела, побежденного в битве.  
[Последнее] оборонительное движение тела, побежденного в битве.  
[Последнее] оборонительное движение человека, который знает,  
что он был побежден в битве (от Античности до Рафаэля).

В записях, которые Варбург набросал в 1888 г., эти слова не сопровождалась ссылкой на изображения. Их он продемонстрировал почти двадцать лет спустя (илл. 1), в своей гамбургской лекции, вместе с подписью: «Формулы патоса»<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Неопубликованные подготовительные заметки Варбурга к лекции о «змеином ритуале» см. в *Michaud P.-A. Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, 1998. P. 265 — цит. в *Didi-Huberman G. L'image survivante*. P. 623.

<sup>20</sup> Об амбивалентном значении этой «формулы патоса» см. пронизательные замечания в *Settis S. Laocoonte. Fama e stile*. Roma, 1999. P. 68–69. Как я писал выше, Варбург подчеркивал «поляризацию энергетики» (*energetische Polarisierung*) изображений, основываясь на биологической модели (которая, в свою очередь, базировалась на дарвиновском прочтении Рейнольдса), а не на лингвистической (как полагает Сеттис).

5. Почему Аби Варбург ждал так долго, прежде чем обнародовать результаты своих размышлений о формулах патоса?

Этот вопрос, возможно, связан с фундаментальным, так никогда и не разрешившимся внутренним конфликтом, который пронизывает всё творчество Варбурга. Если выражение эмоций, как заявил Дарвин в самом названии своей книги, является результатом эволюционного процесса, то поиск конкретных исторических цепочек передачи культурных образцов оказывается бессмысленным. Эти цепочки, будь то документированные или гипотетические, составляли главное содержание гамбургской лекции Варбурга «Дюрер и Античность». Но во введении к атласу «Мнемозина», написанном им перед самой смертью (1929), Варбург говорил о другом — об «энграммах<sup>21</sup> страстного опыта, [которые] сохраняются как унаследованное достояние, врезанное в память»<sup>22</sup>. В числе таких энграмм в атласе «Мнемозина» приведены изображения «Распятия» Бертольдо ди Джованни — в качестве примеров «патоса страдания с инверсией энергии» (*Leidenpathos in energetischer Inversion*). Этот инвертированный патос, повторяя Рейнольдса, о котором писал Дарвин, превратил экстатическую радостную иступленность Менады в иступленное горе Марии Магдалины (илл. 8–9).

Богатство творческого наследия Варбурга, как опубликованного, так и неопубликованного, обязано своим происхождением неразрешенному конфликту между историком и морфологом в нём: эта напряженность воплощена, с одной стороны, в схеме,

---

<sup>21</sup> Энграмма (греч.) — «внутренняя запись». Этим словом древние греки обозначали восковые таблички для записи значения различных знаков. Термин введён в оборот немецким зоологом и биологом Ричардом Симоном в начале XX в. В теории мнемизма энграмма — это физическая привычка или след памяти на протоплазме организма, оставленный повторным воздействием раздражителя. Стимулы или раздражители оставляют четкие следы (энграммы) на протоплазме животного или растения. Когда действие этого раздражителя регулярно повторяется, это создает привычку, которая остается в протоплазме после прекращения действия раздражителя. — *Прим. переводчика.*

<sup>22</sup> *Didi-Huberman G. L'image survivante*. P. 240: в этой книге Варбург как историк рассматривается лишь попутно, а главное внимание уделено Варбургу как «теоретику». Такая реконструкция подрывается самим же автором, который предполагает у Варбурга «позитивистскую ненависть к любой теории» (p. 93). Теории Варбурга возникли в рамках позитивизма, хотя часто выходят за его пределы (как и у Фрейда, но сравнение между Варбургом и Фрейдом, которое лежит в основе подхода Жоржа Диди-Юбермана, только вводит в заблуждение).



Илл. 8. Бергольдо ди Джованни («Мнемозина», табл. 25, 12. 2).

которая демонстрирует историческую траекторию, объясняющую иконографию фресок Палаццо Скифанойя в Ферраре, а с другой стороны — в таких сопоставлениях изображений на



Илл. 9. Бертольдо ди Джованни («Мнемозина», табл. 42. 14).

страницах «Мнемозины», которые наводят на антиисторические параллели и противопоставления<sup>23</sup>. На протяжении многих десятилетий мысль Варбурга колебалась между этими двумя альтернативами. Понятие «формулы патоса» следует анализировать в контексте данного конфликта.

<sup>23</sup> Об этой оппозиции и ее последствиях см. *Ginzburg C. Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors // Critical Inquiry. Spring 2004. Vol. 30. P. 537–556.*

6. Эта великолепная бронзовая плакетка с рельефом (высота 24,4 см, ширина 44,5 см), которая ныне хранится в Кунсткамере Музея истории искусств в Вене, — «Положение во гроб» (илл. 10) — сделана около 1470–1480 гг. либо в Падуе, либо в Мантуе. Ее создатель, несомненно, вдохновлялся «Положением во гроб» Донателло (илл. 11), но это Донателло, пропущенный через фильтр Мантеньи<sup>24</sup>.

В барельефе Донателло соседство бронзы и мрамора передавало контраст между человеческими телами и гробницей, между органическим и неорганическим. На венской плакетке контраст развивается в другом направлении. Тело Христа в окружении бушующей толпы, охваченной исступлением горя, покоится на античном саркофаге. Тела коричневые, а саркофаг и фон покрыты блестящим слоем золота. С одной стороны скульптурные жесты, передающие горе живых и окоченение мертвого; с другой — мифическая битва между греками и амазонками, тонко вырезанная на золотой поверхности языческого саркофага. Цветовой, стилистический и иконографический контраст между изображением человеческой (и божественной) реальности и изображением изображения передает дистанцию между двумя мирами — языческим и христианским: дистанцию, которую резко нарушает рука мертвого Христа, свисающая с золотого саркофага: это «формула патоса», взятая из изображений тела Мелеагра, несомого его соратниками<sup>25</sup>.

7. Во второй половине XV в., причем порой в тех же кругах (например, в окружении Мантеньи), аналогичный эффект дистанцирования достигался с помощью иного средства, неоднократно привлекавшего внимание Варбурга: этим средством стал гризайль<sup>26</sup>. Длинный пассаж из его статьи о «Завещании Фран-

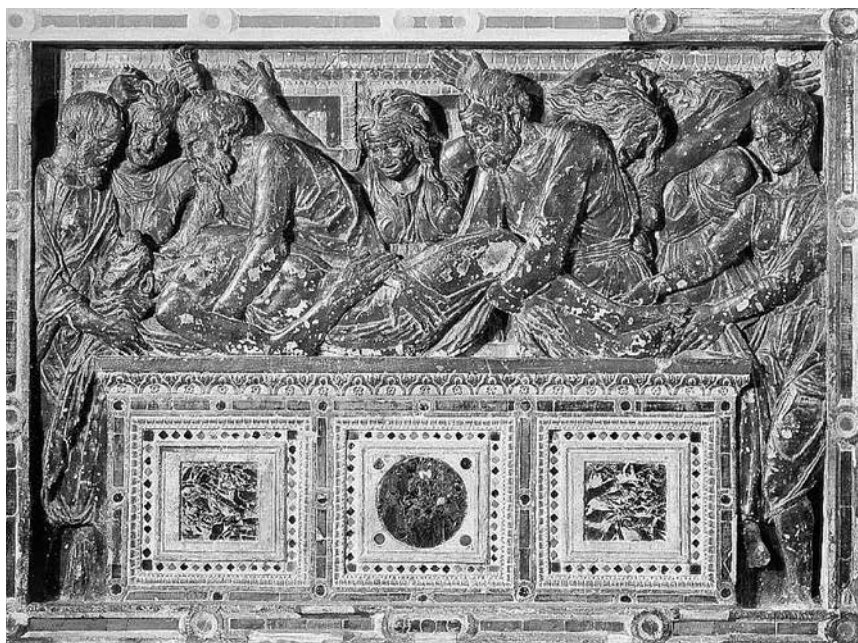
<sup>24</sup> Ср. статью Б. Бертелли в *Tura C. / del Cossa F. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*. Ferrara, 2007. P. 290. См. также *Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna* / ed. by F. Rossi. Milano, 2006.

<sup>25</sup> По этой теме см. *Settis S. Ars Moriendi: Cristo e Meleagro* (с приложением Ч. Франческини) // *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali* / ed. by F. Caglioti // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. S. IV. Quaderni 1–2. 2000. P. 145–170, касательно алтаря Бальони Рафаэля (статья была перепечатана под тем же названием в каталоге *Raffaello da Firenze a Roma* / ed. A. Coliva. Milano, 2006. P. 86–101).

<sup>26</sup> См. *Warburg A. Francesco Sassetis letztwillige Verfügung* // *Idem. Werke in einem Band*. S. 234–280. О гризайле см. *Sandström S. Levels of Unreality*. Uppsala, 1963; *Blumenröder S. Andrea Mantegna: die Grisailen, Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*. Berlin, 2008.



Илл. 10. Положение во гроб. Конец XV в. Рельеф.  
Вена, музей истории искусств. Кунсткамера.



Илл. 11. Донателло. Положение во гроб.  
Сер. XV в. Падуя, церковь св. Антония.

ческо Сассетти своим сыновьям» (1907) позволит нам проследить сложную траекторию его размышлений на эту тему:

Над могилой Франческо — два генерала, погруженные в беседу и *adlocutio* (молитву перед битвой); над могилой Неры — *decursio* (похоронный парад) и триумфальное шествие с квадригой (колесницей, запряженной четырьмя лошадьми).

Иконографическая позиция этих фигур, изображенных в технике гризайля, теперь ясна. Они — часть символики энергии, синтеза и баланса; однако они обречены оставаться в тени, ниже сферы священного, где они никогда не смогут нарушить спокойный реализм Гирландайо, демонстрируя жестовое красноречие своей римской *virtus*. Это, как мне кажется, символизирует замедляющую функцию, выполняющуюся той культурой, к которой принадлежал Сассетти, в стилистическом переходе от Средневековья к высокому Возрождению.

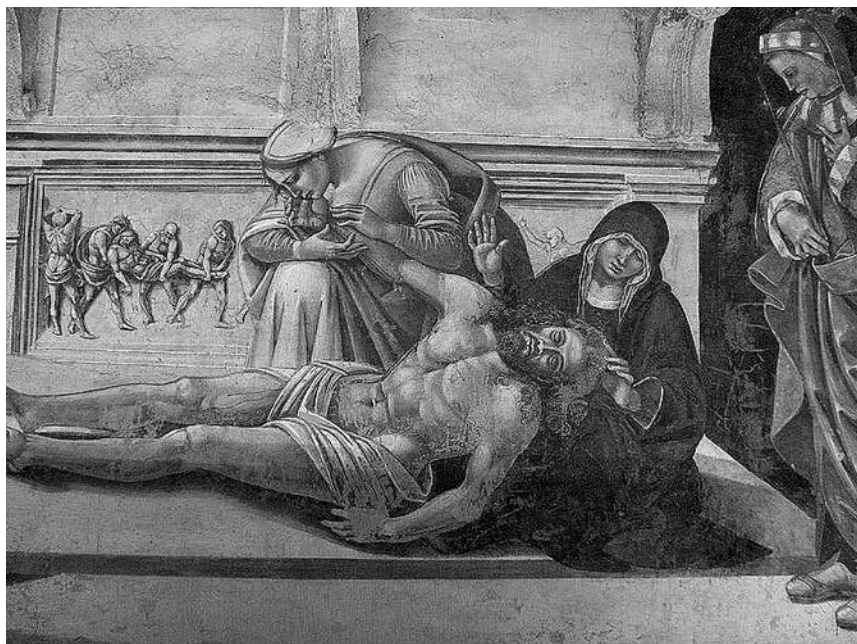
В творчестве Гирландайо этот переход совершился всего несколько лет спустя. В выполненной им росписи капеллы Торнабуони мы видим то же самое *adlocutio* в технике гризайля наряду с рельефом батальной сцены — на триумфальной арке на фоне «Избиения младенцев»; а если мы внимательно приглядимся к разворачивающейся на переднем плане драматичнейшей борьбе между женщинами и солдатами, мы увидим, что их спонтанные на первый взгляд жесты воспроизводят общепринятые в римской скульптуре воинственные позы, которые были скопированы с рельефов на колонне Траяна строителями триумфальной арки Константина.

Известно, что Гирландайо, как и Джулиано да Сангалло, вел альбом с археологическими зарисовками; это был источник формул патоса, которые напитывают прозу фресок капеллы Торнабуони более возвышенным стилем идеализированного античного изображения движений. После того как приверженцы античных жестов однажды получили свободу, их уже невозможно было удерживать на почтительном расстоянии<sup>27</sup>.

Гризайль был средством хотя бы временного удержания под контролем формул патоса, взятых из античного искусства: таков, как мне кажется, был вывод, к которому пришел Варбург в результате своих размышлений в 1907 г., сразу же после лекции о Дюрере и Античности, о которой он вспомнил в упомянутом примечании. Гертруда Бинг в статье, которой было суждено стать ее последней публикацией, отметила, что пассажи, посвященные эффекту картин в технике гризайля, принадлежат «к числу наиболее харак-

<sup>27</sup> *Warburg A. Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. S. 275–276* (англ. изд. *Idem. Francesco Sassetti's Last Injunctions to His Sons // Idem. The Renewal of Pagan Antiquity / Intr. K. W. Forster, tr. D. Britt. Los Angeles, 1999. P. 247–248*). См. *Wedepohl C. Von der «Pathosformel» zum «Gebärdensprachatlas». S. 35–36*.





Илл. 12. Лука Синьорелли. Положение во гроб. Конец XV в. Орвието, кафедральный собор, капелла Сан Брицио.

терных наблюдений [Варбурга]» и показывают, что «его симпатии были в каждом случае на стороне дистанцированного взгляда»<sup>28</sup>. Это замечание, как кажется, не лишено личных обертонов. Чтобы поместить его в надлежащий контекст, можно вспомнить, что в самом конце своей жизни Варбург снова начал размышлять о гризайле. С 26 декабря 1928 по 22 июля 1929 г. он исписал целую записную книжку заметками на эту тему<sup>29</sup>. Путешествие в Орвието, которое Варбург совершил вместе с Бинг 14 марта 1929 г., было,

<sup>28</sup> Bing G. A. M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1965. Bd. 28. S. 299–313, особенно S. 311, 313.

<sup>29</sup> Schoell-Glass Ch. Warburg über Grisaille. Ein Splitter über einen Splitter // Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg, 1990 / hg. von H. Bredekamp, M. Diers u. Ch. Schoell-Glass. Weinheim, 1991. S. 199–210; Warburg A. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. S. 429 (14.03.1929). Синьорелли упоминается наряду с Филиппино и Мантеньей в качестве примеров гризайля (S. 369).



Илл. 13. Андреа Мантенья. Положение во гроб». Ок. 1470 г.  
Вашингтон, Национальная галерея искусств.

вероятно, связано с этими размышлениями<sup>30</sup>. Возможно, Варбургу хотелось освежить свои воспоминания о фресках Синьорелли в капелле Сан Брицио — особенно о «Положении во гроб» (илл. 12). В своей гравюре Мантенья имплицитно сравнил Христа с Мелеагром (см. илл. 13).

Синьорелли сделал это уподобление явным: вдохновленный пассажем из трактата Альберти по живописи, он поместил изображение мелеагрова саркофага на задний план<sup>31</sup>. «Стиль ими-

<sup>30</sup> См. письмо Варбурга Карлу Фосслеру от 12 октября 1929 г., где об атласе «Мнемосина» говорится: «Пришло совершить путешествие, чтобы собрать и рассортировать соответствующие материалы: из Болоньи в Римини, Перуджу, Рим и Неаполь. Только таким образом я мог надеяться соединить важные и мощные художественные фигуры как звенья доказательства в цепи из множества дедуктивных заключений, которые направлены на создание новой науки о самом художественном творении» (цит. по *Schoell-Glass Ch. Aby Warburg. S. 625*). К списку следует добавить Орвьето.

<sup>31</sup> См. *Alberti L. B. Della Pittura — Ueber die Malkunst / hg. von O. Batschmann u. S. Gianfreda. Darmstadt, 2002. S. 124*. Пассаж Альберти процитирован в *Vischer T.*

тируемой классической скульптуры (гризайль в гравюре или рисунке) замыкает фигуры выходцев из загробного мира в далеком темном царстве явной метафоры, которая, по существу, есть то же самое, что тройная типология: этот пассаж из записной книжки Варбурга можно отнести и к фрескам Синьорелли. Но что означает здесь слово «типология»? Эрнст Гомбрих процитировал этот пассаж, вставив дополнение в квадратных скобках: «типологии [христианского искусства]»<sup>32</sup>. Но это дополнение необходимо, в свою очередь, дополнить. Другой пассаж, на следующей странице той же записной книжки Варбурга, гласит: гризайль имел целью «sub adumbratione сохранить типологическую дистанцию по отношению к Античности». Как пронизательно отметила Шарлотта Шёлль-Гласс, Варбург перенес обычное значение слова «типология», применяемого к христианской экзегезе Ветхого Завета, на рецепцию античных мифов<sup>33</sup>. За много лет до этого в рукописной заметке, связанной с лекцией «Дюрер и Античность», он указал на «типологическую параллель» между смертью Христа и смертью Орфея<sup>34</sup>. Теперь же, прибегнув к каламбуру, которые он так любил, он связал в один интеллектуальный узел *adumbratio*, т. е. представление, и христианское чтение *sub umbra*: представление Античности посредством гризайля и типологическое отношение между Ветхим и Новым Заветом. Десять лет спустя, в своей великолепной статье о христианской интерпретации фигур, Эрих Ауэрбах подчеркнул аналогию между *figura* и *umbra*, *sub figura* и *sub umbra*<sup>35</sup>.

---

Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie. Leipzig, 1879. S. 286 (с этой книгой Варбург, очевидно, был знаком). См. также *Blumenröder S.* Op. cit. S. 235–236 (в данном пассаже автор не упоминает Варбурга).

<sup>32</sup> См. *Gombrich E. H.* Op. cit. P. 247.

<sup>33</sup> *Schoell-Glass Ch.* Warburg über Grisaille, особенно S. 208: «*sub adumbratione...* die Antike in typologischer Distanz (zu) halten» (вся статья важна). См. также *Eadem.* En grisaille: Painting Difference // Text and Visuality, Word and Image Interactions 3 / ed. by M. Heusser, M. Hannosh, L. Hoek, Ch. Schoell-Glass and D. Scott. Amsterdam / Atlanta GA, 1999. P. 197–204, особенно p. 201 (где пассаж по недосмотру отнесен к статье Варбурга о Франческо Сассетти).

<sup>34</sup> «Christi Tod[,] mit dem Tod des Orpheus typologisch Parallele gesetzt, hat nichts Blasphemisches und ist f[ür] religiöse Gemüter [...] natürlich», — цит. по *Wedepohl C.* Von der «Pathosformel» zum «Gebärdensprachatlas». S. 36.

<sup>35</sup> *Auerbach E.* *Figura* [1939] // *Idem.* Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern, 1967. S. 55–92, особенно S. 72.

Следует ли нам рассматривать это как всего лишь словесное совпадение?

8. Этот вопрос стал в некотором смысле более злободневным, когда Мартин Тремль обнаружил личные связи Ауэрбаха с Библиотекой Варбурга<sup>36</sup>. Но ответ нужно искать в области интеллектуальной истории. Ауэрбах не имел доступа к неопубликованным записям Варбурга, однако он явно был знаком с его опубликованными работами. Карлхайнц Барк и Мартин Тремль подчеркнули влияние трудов Панофского, особенно его статьи «Перспектива как символическая форма», на Ауэрбаха<sup>37</sup>. Идя вслед за ними, я бы предположил, что Панофский выступал в качестве фильтра при прочтении Ауэрбахом статей Варбурга — в первую очередь «Дюрера и Античности» и «Завещания Сассетти». Тема этих трехсторонних отношений — Варбург, Панофский, Ауэрбах — обширна и сложна. Я ограничусь лишь несколькими замечаниями, касающимися одного конкретного примера.

«Возрождение классической традиции, — отмечала Шарлотта Шёлль-Гласс, — Варбург рассматривал как освобождающую силу в европейской культуре. “Установление дистанции” (*Distanzsetzung*) было одновременно и предпосылкой, и результатом изучения и сознательного усвоения художественного наследия древних»<sup>38</sup>. Гризайль как инструмент преднамеренного дистанцирования передавал ощущение временной дистанции, которое еще более усиливалось, если он сочетался с перспективой, как в «Положении во гроб» Синьорелли в Орвието (илл. 12).

В этом случае пространственная дистанция выступала в качестве метафоры временной дистанции. Сразу же вспоминается тезис Панофского о двусмысленности перспективы: это инструмент, который подразумевает, с одной стороны, удаленность от внешнего мира, а с другой стороны, расширение субъекта<sup>39</sup>. Возмож-

<sup>36</sup> *Auerbach E.* Aus einem zerstreuten Archiv. Erich Auerbach an Fritz Saxl. Siena und Marburg im Jahre 1935 // *Trajekte*. 2005. Nr. 10. S. 23–24; *Idem.* Erich Auerbach und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Hamburg. Geschichten einer verhinderten Zusammenarbeit // *ibid.* S. 25–28.

<sup>37</sup> См. *Barck K.* / *Tremml M.* Einleitung: Erich Auerbachs Philologie als Kulturwissenschaft // Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen / hg. von K. Barck / M. Tremml. Berlin, 2007. S. 23.

<sup>38</sup> *Schoell-Glass Ch.* En grisaille: Painting Difference. P. 201.

<sup>39</sup> *Panofsky E.* Die Perspektive als «symbolische Form» // *Bibliothek Warburg — Vorträge*, 1924–1925. Leipzig, 1927. S. 287: «Таким образом, историю

но, развивая идеи Варбурга, Панофский провел аналогию между изобретением линейной перспективы и появлением критической дистанции по отношению к прошлому. (Я говорю «аналогия», поскольку Панофский не представил доказательств того, что эти феномены, возникшие в одном и том же контексте — во Флоренции в начале кватроченто, — были действительно связаны друг с другом.)<sup>40</sup> Эта аналогия между перспективой в буквальном и в переносном смыслах неоднократно проводится в трудах Панофского, включая «Идею», которую Ауэрбах упомянул как в своей ранней книге о Данте, так и в своей статье «Figura»<sup>41</sup>. В «Figura» слияние пространства и времени приводит к появлению выражения «фигуральный хронологический перспективизм» (*figuraler Zeitperspektivismus*), которое используется применительно к Гауденцию Брешианскому, говорившему о *figura* как *imitatio veritatis*<sup>42</sup>. Ауэрбах неоднократно описывал свой собственный подход к литературе (и к истории в целом) как «*Perspektivismus*»: этот подход был вдохновлен идеями Вико, а в конечном счете (как я писал в другом месте) — августиновским фигуральным прочтением Библии<sup>43</sup>. Не покажется надуманным предположение, что в «перспективизме» имеется отсылка к Панофскому, а также косвенное эхо мыслей Варбурга о гризайле как способе «*sub adumbratione*

---

перспективы с равным правом можно трактовать и как триумф отстраненного и объективного осознания действительности, и как триумф упраздняющего дистанции человеческого властолюбия, равно и как упрочение и систематизацию внешнего мира, и одновременно как расширение сферы собственного Я...» (Цит. по рус. изд.: Панофский Э. Перспектива как «символическая форма» / пер. И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной. СПб., 2004. С. 88).

<sup>40</sup> См. *Ginzburg C. Da Warburg a Gombrich. Note su un problema di metodo* [1966] // *Miti emblematici spie*. Torino, 1986. P. 37–38, 59–60; *Idem. Distanza e prospettiva: due metafore // Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano, 1998. P. 171–193; см. также *Molho T. Carlo Ginzburg: Reflections on the intellectual cosmos of a twentieth century historian // History of European Ideas*. 2004. Vol. 30. P. 121–148.

<sup>41</sup> *Auerbach E. Dante als Dichter der irdischen Welt* [1929], mit einem Nachwort von K. Flasch. Berlin, 2001. S. 11. Cp. Castellana R. Sul metodo di Auerbach // *Allegoria*. 2007. T. 56. P. 67 note 23.

<sup>42</sup> *Auerbach E. Figura*. S. 72: «...в которой обнаруживается выражение — может быть, неосознанное — фигурального хронологического перспективизма, когда о *figura* (хронологически предшествующей) говорится, что она есть *ne veritas, a imitatio veritatis*».

<sup>43</sup> См. *Ginzburg C. Distanza e prospettiva*.

сохранить типологическую дистанцию по отношению к Античности».

9. Фреска Синьорелли «Положение во гроб» играет важную роль в моей аргументации, в которой я просто иду по стопам Варбурга. Он, должно быть, рассматривал проведенную Синьорелли аналогию между мертвым Христом и мифическим языческим героем, между живописью и гризайлем, как отличную иллюстрацию его идеи о формулах патоса или, точнее, как внутреннее свидетельство, доказывающее филологическую безупречность разработанных им герменевтических категорий. Одна деталь из «Положения во гроб» Синьорелли включена в атлас «Мнемозина» — в той же таблице, где и «Положение во гроб» Донателло из Падуи, гризайль Гирландайо «Смерть Мелеагра», Менада Бертольдо ди Джованни под крестом — под названием «Патос страдания с инверсией энергии» («Leidenpathos in energetischer Inversion (Pentheus, Mänade am Kreuz). Bürgerliche Totenklage, heroisiert. Kirchl. Totenklage. Tod des Erlösers (...) Grablegung. Todesmeditation»). Это не удивительно. Удивительно то, какую деталь выбрал Варбург (илл. 14–15).

Выделив саркофаг с барельефом, изображающим тело Мелеагра, которое несут его соратники, ножницы Варбурга уничтожили аналогию с погребением Христа — и формула патоса как таковая исчезла<sup>44</sup>.

10. «Мнемозина» является незавершенным проектом: если бы Варбург прожил подольше, он, возможно, передумал бы и включил в свой атлас полное изображение фрески Синьорелли «Положение во гроб». Но оставим в стороне эти праздные спекуляции: посмотрим, какова была посмертная судьба «Мнемозины». В 1937 г. Гертруда Бинг и Эрнст Гомбрих подготовили новую редакцию атласа, которую они явно считали не только воплощением поздних размышлений Варбурга, но и открытым интеллектуальным и визуальным проектом, допускавшим пересмотр и дополнения<sup>45</sup>. Таблица 42 претерпела определенные изменения: некоторые изображения были удалены, но фрагмент с Мелеагром из «Положения во гроб» Синьорелли остался (илл. 16).

<sup>44</sup> О ножницах Варбурга см. *Warnke M. Vorwort // Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne / hg. von M. Warnke unter Mitarbeit von C. Brink. Berlin, 2000. S. 76–77 (Warburg A. Gesammelte Schriften. Zweite Abtg. II/1).*

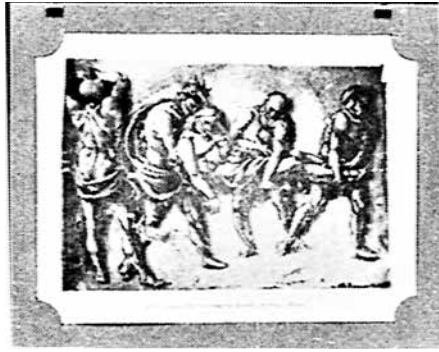
<sup>45</sup> См. *Gombrich E. H. Op. cit. P. 2 ff.*



Илл. 14. «Мнемозина», табл. 42.

Если не Гомбрих, то Бинг, безусловно, должна была чувствовать себя обязанной сохранить ядро проекта Варбурга. Она, возможно, отождествляла это ядро с подзаголовком — последним из многих, — который Варбург предложил дать атласу «Мнемозина» 16 августа 1929 г., за два месяца до своей смерти: «*Transformatio energetica* как предмет исследования и как функция библиотеки сравнительной истории символов (символ как каталитическая квинтэссенция)»<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> *Warburg A. Tagebuch. S. 505.* Я использую перевод, приведенный в *Schoell-Glass Ch. Aby Warburg. P. 626.* Список более ранних вариантов подзаголовка



Илл. 15. Доменико Гирландайо. Смерть Мелеагра.  
Гризайль («Мнемозина», табл. 42).

Это «более подходящее, эзотерическое название» (собственные слова Варбурга) распространяло на весь проект заголовков таблицы 42: «Инверсия энергии», или (процитируем слова Рейнольдса, цитируемые Дарвином) «крайности противоположных страстей выражаются одним и тем же действием с очень небольшим различием».

В этой теоретической рамке, основанной на морфологии, «формулы патоса» были изменены и буквально отрезаны от истории точно так же, как ножницами Варбурга саркофаг с гризайлем, изображавшим тело Мелеагра, был отрезан от взаимосвязей с погребением Христа. В атласе «Мнемозина», который заполнен античными изображениями, Античности как отдельному историческому явлению места нет.

11. В качестве комментария к этому парадоксу процитирую плотный и загадочный пассаж из введения Варбурга к «Мнемозине»:

Если охарактеризовать восстановление Античности как результат нового историзирующего фактического сознания и основанного на свободной совести художественного вчувствования, это будет лишь все тем же недостаточным описательным эволюционизмом, если в то же время не осмелиться на попытку спуститься в глубину инстинктивного переплетения человеческого духа с хронологически стратифицированной материей<sup>47</sup>.

упоминается в *Huisstaede P. Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte // Aby M. Warburg. «Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott». Portrait eines Gelehrten / hg. von R. Galitz u. B. Reimers. Hamburg, 1993. S. 130–171, особенно S. 151–153.*

<sup>47</sup> *Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne. S. 4: «Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins und der*





GRABIEGUNG. GEMÄLDE VON COSIMO TURA



BEWEINUNG CHRISTI, FIORENTIN. ZEICHNUNG VON 1480



GRABIEGUNG, RELIEF VON DONATELLO.



BEWEINUNG. KANZEL VON SONATELLO IN S. LORENZO IN FLORENZ.



(OBEN)  
BEWEINUNG CHRISTI,  
FIORENTINISCHES RELIEF  
S. 382T.



GRABMAL DER FRANCESCA  
TORNABUONI, VON VERROCCHIO



GRABMAL DES FRANCESCO  
SALIZATI, VON GIULIANO DE  
SANGALLO



KREUZIGUNG,  
RELIEF VON BERTOLDO  
DI GIOVANNI.



GRABIEGUNG, WAND-  
KUPFERSTICH VON MARTECNA



GRABIEGUNG, WAND-  
GEMÄLDE VON SIGNORELLI.



GRABIEGUNG. ZEICHNUNG VON RAFFAEL.



MEMENTO MORI -  
GEMÄLDE VON CARPACCIO

То, что я только что процитировал, представляет собой неуклюжий перевод *textus receptus* «Введения» Варбурга к атласу «Мнемозина». Сегодня благодаря изданию, подготовленному Мартином Тремлем и Зигрид Вайгель на основе тщательного изучения рукописей и собственноручных копий, — изданию, которое стало поворотным пунктом в изучении наследия Варбурга, — мы имеем дело не с одним унифицированным текстом «Введения», а с разными версиями этого текста, в которых встречаются несколько расхождений. Я остановлюсь только на одном из них: это деталь, важность которой скоро станет очевидна. В вышеупомянутом пассаже главное слово «ахронологически» («mit der achronologisch geschichteten Materie») вставлено Гертрудой Бинг<sup>48</sup>. Она сделала и несколько других вставок, Гомбрих сделал две — одно слово и одну дату. Всё это предположительно указывает на 1937 г., когда Бинг и Гомбрих вместе работали над обновленной редакцией атласа «Мнемозина» и при этом меняли, судя по всему, не только изображения, но и «Введение» Варбурга.

Таким образом, дикий оксюморон, который представляет собой словосочетание «ахронологически стратифицированная материя», — это произведение Бинг, а не Варбурга<sup>49</sup>. Получается, Бинг пыталась интерпретировать мысли Варбурга почти десять лет спустя после его смерти?<sup>50</sup> Возможно. Но их голоса следует четко отделять друг от друга.

12. Даже если мы удалим слово «ахронологически», перед нами всё равно останется текст, в котором, с одной стороны, подчеркивается ограниченность исторического подхода, вдохновленного теорией эволюции Дарвина, но, с другой стороны, акцентируется,

---

gewissenfreien künstlerischen Einföhlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche descriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen».

<sup>48</sup> *Warburg A. Werke in einem Band.* S. 633, 639.

<sup>49</sup> Соответственно, необходимо скорректировать *Villhauer B. Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont.* Berlin, 2002. S. 136–137.

<sup>50</sup> *Gombrich E. H. Aby Warburg.* P. 1: «Она [Бинг] знала, как интерпретировать любой намек и любую краткую запись имени или понятия и как заполнить любую лауну, указанную самим Варбургом». Сверка по рукописи Варбурга помогла бы установить, заполняет ли добавленное Бинг слово пустое пространство между двумя словами.

вслед за Дарвином (и Рейнольдсом), важность полярностей в передаче культурной памяти. Подзаголовок, который Тремль и Вайгель в своем издании трудов Варбурга дали разделу, посвященному «Мнемозине», — «Между теорией эволюции и атласом изображений» (*Zwischen Evolutionstheorie und Bilderatlas*) — очень верно указывает на существующий здесь разрыв<sup>51</sup>. Атлас «Мнемозина» — проект, родившийся под знаком морфологии, — панхронен по своей цели и ахронен по способу представления, но он совершенно точно не анахронистичен<sup>52</sup>. Это собрание изображений из различных мест и эпох от Античности до наших дней, выстроенное по принципу противопоставлений и сопоставлений, без учета тех контекстов, из которых изображения взяты. Часто проводят параллель между этим атласом и экспериментами Кулешова и Эйзенштейна в кино, которые приходится на те же годы, однако тут следует оговорить, о чём идет речь: подобно им, хотя и независимо от них, Варбург до предела эксплуатировал аконтекстуальный потенциал монтажа<sup>53</sup>. Для трудов ученого, который провел годы во флорентийских архивах, работая над узкоспециальными статьями (такими, как статья о Франческо Сассетти), аконтекстуальный импульс, воплощенный в проекте «Мнемозина», особенно удивителен.

Варбург, по-видимому, осмыслял собственную траекторию как развитие. В лекции «От арсенала к лаборатории», которую он прочел своим братьям 29 декабря 1927 г. и которая представляла собой ретроспективное размышление о его интеллектуальном и экзистенциальном опыте, Варбург сказал, что «вопрос о влиянии Античности» первоначально стоял в центре его проекта<sup>54</sup>. (Для него понятия «жизнь после смерти» (*Nachleben*) и «влияние» (*Einfluss*) были синонимами, нравится нам это или нет.) Но потом, как объяснял впоследствии сам Варбург, под влиянием работы Франца Болля об астрологии и благодаря помощи Фрица Закля, он смог создать «науку ориентации в образах» («*eine Wissenschaft der bildlichen Orientierung*»), которая позволила ему говорить

<sup>51</sup> *Warburg A. Werke in einem Band.* S. 601.

<sup>52</sup> *Didi-Huberman G. L'image survivante.* P. 483 (и *passim*) демонстрирует совершенно неверное понимание этого.

<sup>53</sup> О «Мнемозине» и монтаже см. *Didi-Huberman G. L'image survivante.* P. 483sq. (со ссылками на литературу).

<sup>54</sup> В самом конце своей диссертации о Боттичелли Варбург упомянул «влияние Античности» как не самоочевидный феномен (*Warburg A. Werke in einem Band.* S. 108).

о новой «истории искусства, основанной на науке о культуре» (kulturwissenschaftliche Kunstgeschichte), не знавшей — по крайней мере в принципе — хронологических и географических границ<sup>55</sup>.

Намек на «Мнемозину» тут очевиден. Но восприятие Варбургом собственной научной траектории как двухфазного процесса, в котором вторая фаза пришла на смену первой, слишком упрощённо. Нерешенный конфликт между историей и морфологией, между контекстно-ориентированным подходом и страстным его отвержением просматривается в подоплеке всех трудов Варбурга. Само понятие «формулы патоса» возникло из взаимодействия морфологии и истории. Благодаря «Мнемозине» морфология возобладавала в качестве доминирующего, всепроникающего принципа<sup>56</sup>. Но попытка Бинг и Гомбриха обновить атлас в 1937 г. не удалась. Институт Варбурга идентифицировал себя с историческим проектом, который его основатель в течение многих лет считал своим собственным: «Посмертная жизнь Античности» («Das Nachleben der Antike»)<sup>57</sup>.

13. В течение многих десятилетий экзотерическая «жизнь после смерти» Варбурга разворачивалась на наших глазах во всём своем удивительном, непредсказуемом богатстве. Его экзотерическое наследие — попытка построить биологически обоснованную теорию трансляции культуры — всё еще за семью печатями. Оно может в один прекрасный день быть вновь вызвано к жизни, если не навязывать ему такие позднейшие интерпретации, которые служат последующим поколениям для их собственных злободневных нужд.

*Перевод с английского К. А. Левинсона*

---

<sup>55</sup> Ibid. S. 691.

<sup>56</sup> Варбург понимал, что «формулы патоса» с трудом вписывались в космологическое измерение «Мнемозины»: см. *Huisstaede P.* Op. cit. S. 152.

<sup>57</sup> Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Erster Band. Die Erscheinungen des Jahres 1931 / In Gemeinschaft mit Fachgenossen bearbeitet von H. Meier, R. Newald / E. Wind / hg. von der Bibliothek Warburg. Leipzig–Berlin, 1934; A Bibliography of the Survival of the Classics. Second Volume. The Publications of 1932–1933 / ed. by the Warburg Institute. London, 1938.