

КУЛЬТУРА ТА МИСТЕЦТВО

УДК 7.071+7.04(430)

Кива Н. І.

АТЛАС ОБРАЗІВ MNEMOSYNE АБІ ВАРБУРГА: В НАПРЯМІ ВІЗУАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто останній проект Абі Варбурга Атлас образів Mnemosyne як такий, що ґрунтується на «іконології інтервалів» (eine Ikonologie des Zwischenraumes) і є моделлю альтернативної візуальної історії мистецтва. Автор підкреслює важливість не редукувати підхід А. Варбурга до «іконології-дешифрування» Ервіна Панофського, так само як і не примінювати поняття «деталі» А. Варбурга, яку варто розуміти, відштовхуючись від її симптоматичної природи.

Одна з причин невідомості Абі Варбурга, як зазначають дослідники, зокрема Сол Остроу та Курт Форстер [1], - недоступність англomовним читачам його праць, які тривалий час залишалися в німецькомовних та італомовних виданнях [2]. Саме Італія [3] та Німеччина [4] стали центрами, де займаються дослідженням праць Абі Варбурга [5]. Схоже до праць Вальтера Беняміна, які повільно просочилися в інтелектуальне свідоме післявоєнного світу, дослідження робіт А. Варбурга з 1970-х [6] років почали набирати обертів, тим самим перетворюючись на «самостійну академічну індустрію» [7].

Проте відсутність праць самого А. Варбурга є, швидше, наслідком чи «зовнішньою причиною», і що ж тоді є «внутрішньою причиною», і чи не є причина перебування тривалий час поза мейнстрімом академічних досліджень також причиною сьогodнішньої актуальності його робіт. У цій статті ми звернемося до останнього проекту Абі Варбурга - Атласу образів Mnemosyne, форма якого, ґрунтуючись на «іконології інтервалів», забезпечує ризиковане мислення, є відкритою уяві і є моделлю тієї «безіменної науки» [8] А. Варбурга, яку ми будемо називати альтернативною, візуальною історією мистецтва. Такий підхід можливий, перш за все, завдяки спростуванню міцних стереотипів, пов'язаних з трактуванням А. Варбурга як засновника «іконології», яку нібито «вдосконалив» Ервін Панофський, та з помилковим аналізом поняття «деталі» А. Варбурга.

Атлас образів Mnemosyne [9] (Bilderatlas Mnemosyne) є останнім проектом Абі Варбурга, над яким він працював у 1924-1929 роках. Фріц Заксль ознайомив А. Варбурга з новою технікою збирання різноманітних зображень для порівняння. Площини (150-200 см) Атласу образів склалися зі світлої металевої рамки, до якої було прикріплено темний матеріал. На матеріалі розміщувалися репродукції творів мистецтва, вони могли бути легко прикріплені і за потребою переміщені. Всі площини були пронумеровані і потім сфотографовані. Загалом є три серії фотографій приблизно 60-ти площин у різних стадіях і вступ. Для кожної площини задумувався коментар, але більшість із них не було написано. Проект залишився фрагментом.

З раннього XVII ст. термін «атлас» означав книгу, в якій було зібрано і презентовано географічний та астрономічний матеріал. Слово походить з колекції карт Меркатора, на обкладинці якої було зображено Атласа, грецького бога, який тримав стовпи на своїх плечах. Атласи були досить розповсюджені в XIX і ранньому XX ст. і широко використовувалися там, де потрібні були порівняльні підходи і методології, зокрема в медицині і географії. Термін «атлас» почав використовуватися просто метафорично в XX ст. Першим видатним прикладом метафоричного використання терміна Бенджамін Бухло вважає саме монументальний проект Атлас Mnemosyne [10]. Ульріх Келлер [11] не тільки простежує історію атласів у сфері історії мистецтва від

Й. Вінкельмана до А. Варбурга, відзначаючи різноманітні форми, яких атласи набували, та роль цих візуальних репродукцій у процесі розвитку дисципліни історії мистецтва, а й аналізує співіснування *вербальних* історій мистецтва Йогана Вінкельмана, Франца Куглера і Карла Шназе (робіт, що вважаються фундаментальними для дисципліни) з *візуальними* у формі атласу зображень, від таких, що спочатку існували у формі доповнення до тексту і часто супроводжували поважні тексти з великим запізненням [12], до самодостатніх робіт Серуда Аженкура і Абі Варбурга [13].

У листі до Карла Фосслера, який А. Варбург написав за кілька днів до смерті, він визначає різні цілі Атласу: «...можливість об'єднати мої різні і спеціалізовані праці в єдину роботу, яка продемонструє загальну мету моїх проєктів... Серії образів розкриють функцію уявних класичних відтінків експресії, які використовувалися для репрезентації внутрішнього і зовнішнього рухів життя. Це також буде заснуванням нової теорії функціонування людської пам'яті образів» [14].

Про Атлас образів А. Варбурга написано справді досить багато. Ернст Гомбріх метафорично говорить про нього як про симфонію [15], втім, у цілому в його підході є помітне обмеження А. Варбурга контекстом наук кінця XIX ст. [16]. Деякі дослідники вважають його твором мистецтва. Так, певні аспекти Атласу А. Варбурга порівнюються з колажем і монтажем 1920-х та 1960-х. Вольфганг Кемп [17] першим звернув увагу на те, що презентація А. Варбургом такої сукупності історичної інформації без коментування схожа на сюрреалістичний підхід до монтажу [18]. Він порівнює Атлас з іншим екстраординарним (і також незавершеним) монтажним проєктом 1920 р.: *Passagen-Werk* Вальтера Беняміна, «зібранням» текстів, які були спробою реконструкції пам'яті колективних форм досвіду на початку XIX ст. у Парижі [19]. Про паралелі з експериментальними публікаціями, виставками 1920-х пише і Курт Форстер, зокрема він порівнює з такими як дадаїсти, Баухауз, Озанфан і Ле Корбюзьє, а також з колажами Ганса Мее-ра та монтажними прийомми Швіттерса і Лісіцького [20]. Бенджамін Бухло розглядає Атлас Mnemosyne в контексті тенденції колекціонування, збирання та архіву в сучасних художніх практиках і порівнює з Атласом Герарда Ріхтера [21].

Замість того, щоб поєднувати Атлас з колажем, Шарлотта Шоль-Глас [22] пропонує знайти аналогію для «винаходу» А. Варбурга у сфері науки. Повне розшифрування *Tagebuch der*

K.W.B. [23] (щоденника Культурологічної бібліотеки А. Варбурга), що стало можливим за її сприяння, дало змогу більш детально розглянути обставини створення Атласу образів А. Варбурга. Він зараз з'являється у новому світлі як щоденна практика культурології, яку А. Варбург виробив для інституціалізації мистецтвознавства і заснування теорії людської пам'яті образів. Крім того, він розглядав свій дослідницький інститут (і Атлас) як лабораторію (сам А. Варбург говорив про Атлас Mnemosyne як про лабораторію історії образів), де інформацію було б зібрано і опрацьовано, як у фізичній чи хімічній лабораторії [24]. Ш. Шоль-Глас аналізує Атлас образів (а саме: останні площини 77, 78, 79), використовуючи терміни А. Варбурга, які структурують площини Mnemosyne: орієнтація, полярність, *Pathosformeln*, енграмма, символ, інверсія енергії.

Через феномен монтажу аналізують Атлас А. Варбурга французькі дослідники Філіп-Алан Мішо [25] та Жорж Діді-Юберман [26], щоправда, дещо по-різному. Мішо при цьому звертається до теорії монтажу Сергія Ейзенштейна та проблематики фото-кінематографічного образу Зігфріда Кракауера, який у 1940-1950-х роках хотів поріднитися зі школою А. Варбурга, листувався зокрема з Ервіном Панофським. Утім, якщо зведення З. Кракауером кінематографічної одиниці (фото) до документального виміру суперечило неокантіанським принципам іконології Панофського, для якого образ, чи то фотографічний, чи то живописний завжди у завершальному аналізі відсилає до предмета, то те, що З. Кракауер вважав образ статичним феноменом, який ґрунтується на понятті рамки (і аналіз кіно якого ґрунтується на культі фотографічного), суперечило думці А. Варбурга, який вважав образ кінематографічною структурою з проблематикою руху чи монтажу. Послідовність образів використовується в Mnemosyne як ідіограми, щоб виробити нову мову історії мистецтва, близьку до візуального синтаксису С. Ейзенштейна. Образ - не фрагмент серед інших фрагментів. Суть кіно не в образах, а у стосунках між образами, і динамічний імпульс чи рух народжується з цих стосунків. Згідно з С. Ейзенштейном поняття монтажу не є об'єднанням частин, ланцюгом цеглин, це не зчеплення, як його пояснював Лев Кулешов. За Ейзенштейном, монтаж - це конфлікт, зіткнення, удари, серії вибухів. Такою є візуальна організація Mnemosyne [27].

За Ж. Діді-Юберманом, монтаж Mnemosyne є тією новою формою, яка замінила форму

колекції та експозиції. Образи тут, спрямовуючись до різних значень, вириваються, як феєрверки. І насичені «групи образів» мають характер мас, готових вибухнути. У той же час потоки, не зроблені тільки з напруг, маси, зібрані разом, вибухають, але разом з тим, розрізнення є майже завжди знаком прихованих зв'язків. «Монтувати образи» тут не походить з вправності наративного мистецтва об'єднувати розсіяні феномени, а, навпаки, репрезентує діалектичний інструмент, у якому розколюється видима єдність західних фігуративних традицій. Полярність чи суперечності пронизують кожен організм, кожен орган цього живого цілого, кожна функція є принаймні «подвійно орієнтованою» (*doppeltendziös*), кожен «простір думки» (*Denkraum*) був «простором бажання» (*Wunschraum*), яке його і скеровує, і дезорієнтує, ніякий образ не слід було більше розуміти без аналізу сплетіння, у які він входить і одночасно руйнує, кожна енергія спрямована на виверження, але також і втягнення, і знову переміщення, і так без зупинки в нескінченній грі [28].

У 1929 році А. Варбург використав стосовно Атласу Mnemosyne поняття «іконологія інтервалів» (*eine Ikonologie des Zwischenraumes*). Іконологія А. Варбурга ґрунтується не на значенні фігур, що так важливо було для того ж Ервіна Панофського, а на відношеннях між фігурами. Тут акцент ставиться на тому, що з'єднує чи, навпаки, роз'єднує мотиви на незвичних чорних площинах. У Mnemosyne предметний зміст, який Е. Панофський відніс до змісту образу, зміщений серед образів. Їхній зміст є фотографічним чи документарним, і тільки включення у послідовність образів трансформує їх у цілісність експресії [29].

А. Варбург часто аналізує в термінах «деталей». В Атласі Mnemosyne деталь діє як інтервал. Тому для розуміння підходу А. Варбурга варто дослідити цінності використання ним деталей. Це необхідно ще й через афоризм А. Варбурга «бог - у деталях», який є настільки ж відомим, наскільки й таким, що використовується помилково. Деталі - це маленькі речі, які сприймаються як певні майже загублені мотиви, що повсюди з'являються в атласі Mnemosyne.

Існує велика спокуса включити «деталь» А. Варбурга до інструментарію «наукових поліцаїв» мистецтва та применшити її як «прикмети» детектива, такого як Шерлок Холмс, і «критерію» ідентифікації історика-атрибуціоніста на зразок Мореллі. Втім, вдаючись до ідентифікації зображених фігур через «непрямі засоби» чи «зовнішні факти» - насамперед, через інформа-

цію, добуту з архівів, - А. Варбург розбив позитивістів на їхній же території. Деталь, за А. Варбургом, не є ні просто прикмета, ні ключ, що відкриває прихований зміст образів. Деталь розуміється А. Варбургом, виходячи з її симптоматичної природи. Перш за все, ідентичність зображеної фігури не є метою інтерпретації А. Варбурга. Те що прагнув дослідити А. Варбург, не було ідентичністю (просопографія, соціологія) авторів образів, а парадоксальне «життя» (*Leben*) образів: їх *Nachleben*.

Поняття *Nachleben* (*das Nachleben der Antike*) об'єднавче для всієї справи А. Варбурга. *Was bedeutet das Nachleben der Antike?* є тією фундаментальною проблемою, задля вирішення якої було зібрано разом матеріали бібліотеки та архівних досліджень. Майже кожна частина *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* А. Варбурга відкривається колекцією документів, що стосуються *Nachleben*. Але для поняття *Nachleben*, як і для інших його понять, таких як *bewegtes Leben*, *Pathosformeln*, важко віднайти відповідники в інших мовах [30]. Це зокрема відзначає Е. Гомбріх, передаючи вираз *Was bedeutet das Nachleben der Antike?* таким чином: «How are we to interpret the continued revivals of elements of ancient culture in Western civilization?» [31]. Поняття *Nachleben* стосується *survival* (живучості, безперервності і метаморфоз) образів і мотивів. Важливо, що цю появу елементів античної культури А. Варбург не пояснює як сутність чи як архетип, але як симптом, як ознаку-виняток, як річ невідповідну. Відтак, поняття *Nachleben* можна трактувати як специфічне вираження сліду. Але ці сліди, «пережитки» античної культури, залишки, не були редуковані А. Варбургом до предметного існування матеріальних решток, а розглядалися як такі, що існували у формах, стилях, властивостях, в *psyche*. А. Варбург розбив поняття *Nachleben* в контексті ренесансних досліджень у межах історично точних, чим є сфера опублікованих ним робіт, які стосуються Ренесансу, - головним чином італійського (Ботічеллі, Гірландайо, Франческо дель Косса, але також Поліціано чи Піко дела Мірандола) і меншою мірою фламандського і германського (Мемлінг, Гуго ван дер Гус, Дюрер, але також Лютер і Мелангтон) - сфери, що пов'язується навіть за визначенням з відновленням та інновацією. Але поняття *Nachleben* було тією часовою моделлю для історії мистецтва, в якій час - будь-який час, час античності, як і Ренесансу, - не є «чистим». Ренесанс не є «чистим» - і *Nachleben* було обраною назвою для А. Варбурга для того, щоб показати часовий модус цього.

Тому деталь, згідно з А. Варбургом, розуміється, починаючи від дії її включення чи виключення, врешті-решт, історичної своєрідності. Досліджується не ідентичність персонажів, репрезентованих на ренесансній фресці, а особливий характер (*Besonderheit*) аномального - патологічного - загадкового відношення між портретистом і його клієнтом, між образом і тим, кого репрезентовано; не «результат» (*Resultat*), отриманий від митця, а міжсуб'єктивний процес (*der Prozess im Werke*) створення образів. Ця своєрідність є ознакою структури *Nachleben*. Використання деталі припускає, що вона вгортається «силами несвідомого». Як у З. Фрейда, деталь у А. Варбурга проявляється в різкому повороті спостереження: є деталлю для зменшення, а не деталлю для збільшення. Наприклад, знамениті «аксесуари в русі» є деталями майже декоративними, в які Ботічеллі вкладав усього його «*Lieber Gott*» афективної експресії. Аналогічно слід розуміти вирішальну важливість, яку А. Варбург надавав «меншим мистецтвам» - таким як гравюра, чи «прикладним мистецтвам», як гобелени. Таким чином, деталь не є у А. Варбурга об'єктом *скрупульозної свідомості*, що проявляється в точності речей, побачених, вирізнених. Це підтверджується також численними замітками, що розсіпані в текстах А. Варбурга, де деталь критикується як деталь «задля точності». «*Der lieber Gott*» афоризму А. Варбурга не дає ні всебачення, ні всезнання, яких позитивісти від неї очікують. Деталі виявляються значущими тільки тоді, коли несуть непевність, не-знання, дезорієнтацію. Не випадково відому формулу А. Варбурга «бог - у деталі» відразу ж супроводжує інший вираз, який стосується не-знання: «Ми шукаємо наше невігластво і вражаємо його там, де його знаходимо» (*Wir suchen unsere Ignoranz auf und schlagen die, wo wir sie finden*) [32].

Симптомне значення деталі дає змогу краще зрозуміти таку дивно не іконографічну структуру Mnemosyne. В 1891-1892 роках А. Варбург спробував класифікувати певні фігуративні мотиви в алфавітному порядку (*Ikonomographische Notizen*): J як Judas, K як König. Але цей репертуар, як і інші спроби, залишився майже порожнім. Модель словника - яким є організація «Іконології» Чезаре Ріпа - не могла бути застосована до епістемології *Nachleben*: ризоматичний компаративізм А. Варбурга шукав не стільки ідентифікації мотивів та історичної закономірності їхньої еволюції, скільки контамінацію і часові закони *Nachleben* [33].

Іконологія Е. Панофського позбавлена тих

теоретичних викликів, які було зроблено роботою А. Варбурга. Е. Панофський хотів визначити «значення» (meaning) образів, тоді як А. Варбург в образах схоплював «життя» (Leben), парадоксальний *Nachleben*. Е. Панофський хотів інтерпретувати смисл і фігуративні теми по той бік їхньої експресії, тоді як А. Варбург прагнув досягнути «експресивну цінність» образів по той бік значення. Е. Панофський хотів звести особливі симптоми до символів, які їх поглинали структурально - згідно з «єдністю символічної функції» Е. Касієра [34], тоді як А. Варбург дотримувався опозиційного напрямку: розкривати в очевидній єдності символів структурні викривлення симптомів. Е. Панофський відштовхувався від І. Канта для того, щоб стати на шлях знання-завоювання, доказом чого є його надзвичайна плідність та вражаюча кількість отриманих результатів. А. Варбург відштовхувався від Ф. Ніцше, для того щоб стати на шлях знання-трагедії, що пояснює «летючий» характер його твору, надзвичайний біль його думки, не-знання й емпатії та вражаючу кількість запитань без відповіді, які він ставить [35].

Ще одне важливе уточнення, що вирізняє підхід А. Варбурга з усіх дешифрувань панофських і неопанофських. Тоді як стандартним об'єктом іконології було дати рішення ребуса, встановленого фігуративним твором, А. Варбург навпаки, енергійно заперечував подібні прагнення. Атлас Mnemosyne висвітлює цей «не-кінець»: його робота полягає не в дешифруванні, а у виробленні ребуса. І це монтаж: інтерпретація, що не шукає зменшення складності, а демонстрації, пояснення багатобразності.

Усе це дає розуміння інтервалів як дверних петель, які організовують внутрішню систему репрезентації. Можна сказати, що для А. Варбурга є «бог, який живе в інтервалі». Деталь діє лише як щось особливе, як шарнір, петля, інтервал, що дає змогу здійснитися переходу між засвоєннями гетерогенної реальності, які стають, проте, змонтовані разом. Звертати увагу на інтервали означало дати можливість споглядати, як вони обіймаються і розділяються, як борються і перемішуються, як віддаляються і обмінюють елементи в переплетінні. Інтервал змінює в одну мить поняття іконології, яке А. Варбург з ним асоціював: інтервал модифікує всю ідею стосунків між образами (icono) і текстами (logia). Якщо Е. Панофський і його послідовники хотіли читати тексти як інтерпретативні джерела і ключі образів, А. Варбург хотів висвітлити це інтервальне «середовище», яке є «природною єдністю між образом і словом» [36].

Сучасний інтерес у роботах А. Варбурга часто пов'язується з появою так званого інтердисциплінарного підходу в історії мистецтва, який у свою чергу пов'язується з дисциплінами Visual та Cultural Studies. Утім, сьогодні інтердисциплінарність уже стала якимось загальним місцем, і гуманітарія замислюється про майбутнє гуманітарних наук і про альтернативні способи її виходу з кризи. Одну з таких моделей демонструє Ганс Ульріх Гумбрехт, який розглядає гуманітарію як простір, який забезпечує ризиковане мислення, а самі гуманітарні науки перетворюють свої обмежені соціальні функції як право на мислення, що йде назустріч уяві. Знання в гуманітарних науках мусить бути необхідною умовою для досягнення головної мети - мислення, яке йде назустріч інтуїції. Згідно з Г. У. Гумбрехтом, гуманітарні науки мають заохочувати плідне застосування уяви - тобто того аспекту сприйняття світу, що забезпечує багатобарвність мисленнєвих образів та інтенсивність почуттів як функціональний еквівалент чітко окреслених концепцій, яких вимагає наука [37].

На наш погляд, форма Атласу забезпечує такий простір для мислення, що йде назустріч уяві, та для ризикованого мислення. Така вільна організація на площинах різноманітного матеріалу, а також його ризоматична структура залишають можливість для постійної рухливості, активної подорожі ока глядача й аналітичних зусиль. Атлас не передає «сухе» знання, можна сказати, що він виконує «дейктичну функцію», тобто проблематизує, вказує на певні образи та на «феєрверки», які провокують в уяві певні «сплетіння» образів. Тим самим демонструючи можливість альтернативної історії мистецтва як «знання-руху образів, знання в протяжності, в асоціативних стосунках, в оновленому монотажі - а не в прямих лініях, визначеному корпусі, стабілізованих типологіях» [38].

А. Варбург ніколи не припиняв переосмислювати запитання і цим переробляти все тіло думки, кожен раз його реорганізовуючи. Під час створення Mnemosyne для А. Варбурга було звичкою фотографувати кожну отриману конфігурацію, перш ніж зробити нову трансформацію образів, що ґрунтується на розумінні можливості змін, безперервного переміщення образів площини і на площині, а не на кінцевому пункті (який був би візуальним еквівалентом абсолютного розуміння). Не можна затримуватися на одному результаті, одній інтерпретації, яка завжди мусить зважати на можливість зміни, брати до уваги несподіваність нової карти і не замикатися у якунебудь кінцеву «єдність» [39]. «Позитивісти - ті,

хто любить закритий корпус», - насмішковано називають це «flitting about» [40].

На думку Ж. Діді-Юбермана, проект А. Варбурга влучно характеризує німецький прикметник *flüchtig*, який А. Варбург використовує в замітках. Те, що конструює А. Варбург, фактично, залишиться швидкоплинним, тим, що минає, пролітає, постійно незавершеним, завжди таким, що відновлюється. І те, що стосується образів, відмічених крапками на полотні, проект Mnemosyne є продуктом думки «*en fusées*». Людина швидкоплинних ідей, як називає А. Варбург Ж. Діді-Юберман, є тут людиною прискорення, швидкості, *fusée*: свого ритму і стрибків від однієї думки до іншої. Коли стрибки святкові, отримуємо танець, якому А. Варбург надавав великого значення. Стрибки є методом, а Атлас Mnemosyne - формою: спосіб мати «під рукою» всю множинність образів, практичний інструмент для легкого «плигання» від одного до іншого [41].

Так, наприклад, якщо взяти площину 46, яка містить 26 фото, що репрезентують Німфу, то ми бачимо, що А. Варбург рішуче змонтував Доменіко Гірландайо з Філіппо Ліппі, не замислюючись над впливами та художнім прогресом одного стосовно іншого; Рафаеля - поряд із сучасною фотокарткою тосканської селянки, по той бік категорій «високого» і «низького» мистецтва. Розширюючи рамки традиційної дисципліни, ми отримуємо доступ до світу, відкритого до різноманітних екстраординарних стосунків: німфа зі змією, живопис із танцем, Флоренція Медічі з індіанцями Нью-Мексико. Можна сказати, що така форма атласу дає змогу по-іншому подивитися на образи з усталеною в історії мистецтва інтерпретацією, а також на певні події та феномени історії мистецтва, так би мовити, з «анаморфічної перспективи», якщо використовувати поняття Дональда Преціозі [42]. Тобто з певної точки, яку до цього не брали до уваги. В аналізі праць Ервіна Панофського такою «анаморфічною перспективою» є для Д. Преціозі роботи Яна Мукаржовського, чия концепція твору мистецтва викладено в роботі «Мистецтво як семіотичний факт» і через яку він робить спробу подивитися на методологію Е. Панофського «новими очима» [43].

Отже, Атлас Mnemosyne є не просто зібранням *Pathosformeln*, які А. Варбург досліджував з 1880-х років у творах ренесансних митців. Атлас образів Mnemosyne А. Варбурга ґрунтується на «іконології інтервалів», яка включає не об'єкти, а напруження, аналогії, контрасти, суперечності між ними. Ми мусимо бути уважними

до простору між образами, їхніх варіацій та повторів, до способу, яким репродукції сконцентровано в певних місцях площини. Тут важливо не редукувати підхід А. Варбурга до іконології-дешифрування Ервіна Панофського, на що ми вказали в цій роботі, так само як і не применшувати поняття «деталі» А. Варбурга, яку варто розуміти, виходячи з її симптоматичної природи. «У виборі такої візуальної моделі А. Варбург керувався установкою знайти форму поза традиційними типами і способами художньої критики

й історії, що було б, врешті-решт, адекватним для тієї «безіменної науки», яку він мав на увазі» [44]. Чим є ця дисципліна, яку ми тут охарактеризували як візуальну історію мистецтва, в основі якої є образ як незамкнене поле знання, що заохочує активну уяву та ризиковане мислення, та чи взагалі здатна традиційна дисципліна історії мистецтва відповісти на той комплекс питань, які окреслює підхід А. Варбурга до образу як такого? Ось питання, на які ми даємо відповіді в інших статтях [45].

1. Ostrow S. Introduction. Aby Warburg: Culture's image network // *Art History as Cultural History. Warburg's Projects* / Ed. by Woodfield, R. - Amsterdam: G+B Arts International, 2001. - P. 1; Forster K. Introduction // *A. Warburg The Renewal of Pagan Antiquity*. - Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. - P. 1.

2. На жаль, ледь чи можна говорити про якусь гідну рецензію досліджень А. Варбурга українськими й навіть російськими мислителями, не кажучи вже про публікацію його робіт. Можна виділити працю Михайла Ямпольського «Повернення Левиафана», для якої важливими є як політико-філософські роботи Мішеля Фуко і Вальтера Беняміна («Критика насилля»), так і дослідження Абі Варбурга. Як зазначає сам автор, це «спроба прочитати Фуко через А. Варбурга і В. Беняміна». Див.: Хроника научной жизни И. К. Опыт креативных начал (XII и XIII Банные чтения, Москва, 1-3 апреля 2004 г., 31 марта - 2 апреля 2005 г.) // *Новое литературное обозрение*. - 2006. - № 77. - С. 510-531; Ямпольский М. Физиология символического. Книга 1. Возвращение Левиафана. - М.: Новое литературное обозрение, 2004. - 800 с. Варта уваги також стаття: Ямпольский М. История культуры как история духа и естественная история // *Новое литературное обозрение*. - 2003. - № 59. - С. 22-89.

Важливо також відзначити роботу М. Соколова, де простежуються паралелі між методами Михайла Бахтіна і Абі Варбурга. Копія знаходиться в архіві А. Варбурга (м. Гамбург). Див.: Sokolov M. Bakhtin and Warburg: Effective Affinities in Dialogic Cultural Studies // *Selected Papers from the 7th International Bakhtin Conference*. - Sheffield University Press, 1997. - P. 1-20 (Fotokopien). Також доповідь прозвучала російською. Див.: Соколов М. Н. Иконология и диалогизм - на перекрестке традиций А. Варбурга и М. Бахтина // *Российская академия наук. Научная конференция «Теория искусства в конце XX века: итоги и перспективы»*, 15-17 червня 1999 р., Москва.

Найчастіше ж можна зустріти згадки про А. Варбурга як автора афоризму *Der liebe Gott steckt im Detail* («Бог - у деталях»), який згідно з Е. Гомбріхом А. Варбург використав на першому семінарі в університеті Гамбургу в 1925-26, але він не стверджував цей афоризм його винаходом. Е. Гомбріх пише, що бачив цей вираз французькою *le bon Dieu est dans le detail* як такий, що належить Г. Флоберу. Втім, питання його походження все ще відкрите. Див.: Gombrich E. Op. cit. - P. 13-14. Тоді як Е. Гомбріх лише натякає на Г. Флобера як можливого автора цього вислову, М. Соколов впевнено про це заявляє: «інтереси А. Варбурга краще за все характеризує афоризм Г. Флобера, що став його

девізом: «Истина - в деталях». Див.: Соколов М. Н. Графики иконологии и проблема единства искусствоведческого метода (К спорам вокруг теории Э. Панофского) // *Современное искусствознание Запада: О классическом искусстве XIII-XVII вв.* - М., 1977. - С. 230. Однак треба взяти до уваги, що афоризм А. Варбурга були «пародійними висловами», і цей вислів також прозвучав якщо і не як пародія, то принаймні іронічно. Див.: Stimilli D. L'Impresa di Warburg // *Aut-Aut* № 321-322, *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*. - Milano: Il Saggiatore, 2004. - P. 102.

У дослідників, які навряд чи знайомі з роботами А. Варбурга чи знають їх «у перекладах», та орієнтуючись на афоризм «бог - у деталях», можна зустріти такі узагальнення: «інтуїції про докультурність», які лежать в основі мистецтвознавчих пошуків Варбурга і Панофського, є близькими неklasичній картині світу від Ніцше до Бодрийяра. Іконологія виявилася співзвучною постмодерному комплексу симптомів у думці і культурі, які підрастали з 60-х років XX століття, оскільки в іконології був присутній глибокий інтерес до деталей і фрагментів, до цитування і повторюваності мотивів - те ж саме, на що стали звертати увагу мислителі постструктуралізму і художники постмодернізму». Див.: Якимович А. Генрих Вельфлін і другие // *Вельфлін Г. Ренессанс и барокко*. - СПб.: Азбука-классика, 2004. - С. 39.

Утім, існує інша точка зору на використання А. Варбургом поняття «деталі», викладена ЖОРЖЕМ Діді-Юберманом, якої ми і будемо дотримуватися в цій роботі. Зазначимо зараз принаймні те, що твердження Е. Гомбріха спростував Дієтр Вютке, визначивши прямим попередником афоризму А. Варбурга вираз Г. Узенера: «в менших точках знаходиться більша сила». Див.: Wutke D. *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1990. - P. 70-74. Цит. за: Didi-Huberman G. *L'immagine invisibile. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. - Torino: Bollati Boringhieri, 2006. - P. 449.

3. Сієна - Рим - Венеція - найбільші центри, де займаються дослідженням робіт А. Варбурга.

Один із найсильніших і найцікавіших проектів існує при університеті Іуав (Венеція). *Engramma* (<http://www.engramma.it>) - on-line журнал, задуманий як результат наукового дослідження Семінару класичної традиції, своєрідна гуманітарна лабораторія, створена молодими дослідниками в березні 2000 року при факультеті Історії Архітектури під керівництвом Моніки Чентанні. Семінар Класичної Традиції і журнал *Engramma* спрямовані на відкриття, вивчення і поглиблення методу Абі Варбурга та його застосування для історико-культурного дослідження європейської традиції. 2002 року була перетворена на *Культурну Асоціацію Engramma*

(Associazione Culturale Engramma).

У Римі це *Associazione Culturale Mnemosyne* під керівництвом Італо Спінеллі, правнука Абі Варбурга, письменника, актора та режисера фільму *Aby Warburg. Mnemosyne. Un Atlante di immagini in movimento*; а також університет Ла Сап'єнца (*La Sapienza*), кафедра історії мистецтва факультету гуманітарних наук, за активної ініціативи Клаудії Чієрі Біа, яка є автором численних статей та книг, присвячених А. Варбургу (наприклад, див.: *Cieri Via C. Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*. - Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1994; *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*. - Torino: Nino Aragno Editore, 2004), а також ідеатором проекту ICONOS (<http://www.iconos.it/>). Одна з останніх подій - 23-24 березня 2006 року в Римі - міжнародний симпозіум *Aby Warburg e l'Italia. La ricezione fra fine Ottocento e Novecento*, проведений університетом *La Sapienza* спільно з *Centro Warburg Italia* та *L'Accademia di Francia* в Римі.

Асоціація Варбург Італія (*Associazione Warburg Italia*) та Центр Варбург Італія (*Centro Warburg Italia*) існують при Сієнському університеті, при кафедрі класичних студій (*Studi Classici*) під керівництвом Джоакіно Кіяріні, та займаються дослідженням тем з теорії та історії культури, діючи в Італії та за кордоном, організовуючи конференції, виставки та заходи на різні теми історії культури. Власне, за її сприяння вперше поза межами Німеччини було організовано виставку *Aby Warburg. Mnemosyne. L'atlante della memoria*. Під редакцією *Centro Warburg Italia* з'явилося три номери журналу, присвяченого Абі Варбургу: *Quaderni Warburg Italia* (vol. 2-3). - Reggio Emilia: Diabasis, 2006. - 564 p.; *Quaderni Warburg Italia* (vol. 1). - Siena: Cadmo, 2003. - 354 p. За активного сприяння *Centro Warburg Italia*, а також *Associazione Culturale Mnemosyne* (Roma) та *Associazione Culturale Engramma* 20 березня - 2 квітня 2004 року у Венеції було організовано виставку *Mnemosyne. L'Atlante di Aby Warburg*. Презентації та матеріалам виставки присвячені *Engramma* № 31 (березень 2004 р.) та № 35 (серпень-вересень 2004 р.). Проте ця спільнота, звісно ж, не обмежується ні вище переліченими центрами, ні названими іменами. Варто згадати також хоча б Сальватора Сеттіса та Мауріціо Геларді (Вища школа в Пізі (*Scuola Normale Superiore di Pisa*)), Марко Бертоцці (університет у Феррарі), Андреа Пінотті (університет в Мілані) та ін. Уже третій рік поспіль за сприяння університету в м. Генуя проходять дні А. Варбурга (*Giornate warburghiane*). Минулого року (25 травня 2007 р.) відбулася конференція «А. Варбург і Бенямін» (*Warburg e Benjamin*), організатори: Елізабета Віларі (спеціаліст з антропології образу у грецькому світі) та Андреа Пінотті (викладач естетики, який досліджує відношення між часом і образом, а також між монтажем, репродукцією і рухом образу). Попередні дві конференції: «Тіло і музика» (*Il corpo e la musica*), 20-22 лютого, 2006 р. та «Абі Варбург. Антрополог образу» (*Aby Warburg. Antropologo dell'immagine*), 4 травня 2005 р.

4. У Німеччині це, перш за все, група дослідників, зокрема Шарлотта Шоль-Глас та Мартін Варнке, при *Warburg-Haus Hamburg* (<http://www.warburg-haus.de/>), у приміщенні Культурологічної бібліотеки А. Варбурга (*Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (KBW)), яке п'ятдесят років перебувало у приватній власності і тільки 1993 року передане у власність міста Гамбурга, власне, після міжнародної конференції 1990 року, організованої такими дослідниками, як Шарлотта Шоль-

Глас, Міхаель Діерс, Хорст Бредекамп (професор Берлінського університету ім. Гумбольдта, займається вивченням проблематики зображення з використанням нових технологій у мистецтві) та ін., яка набула такого резонансу, що стало неможливим ігнорувати ситуацію з приміщенням колишньої бібліотеки А. Варбурга. Її було відповідно відновлено, згідно з оригінальним дизайном частково перебудовано еліптичну читальну кімнату. Фонд Абі Варбурга продовжує діяльність KBW у традиції А. Варбурга в серіях відкритих лекцій, семінарів того місця, що привертає дослідників з усього світу. Крім того, у приміщенні знаходиться декілька секцій кафедри історії мистецтва університету в Гамбурзі: дослідницька група з «політичної іконології» з величезною фотоколекцією, яку створив Мартін Варнке. Також тут знаходиться архів А. Варбурга (*Warburg Archive*), що містить колекцію документів, які стосуються еміграції дослідників з нацистської Німеччини, документів сучасного періоду існування *Warburg-Haus* та зібрання публікацій стосовно досліджень Абі Варбурга. Матеріали конференції 1990 р. Див.: *Aby Warburg Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990* // Ed. by *Bredkamp H., Diers M., Schoell-Glass Ch.* - Berlin: Akademie-Verlag, 1991. - 344 p.

5. Серед останніх праць (які ще не встигли зникнути з полиць книжкових магазинів), присвячених А. Варбургу і виданих в Італії, можна назвати: *Meneghetti M. L. Pathosformeln, Retorica del gesto e rappresentazione: ripensando Aby Warburg*. - Pisa-Roma: Ist. Editoriali e Poligrafici, 2006. - 272 p.; *Binswanger L., Warburg A. La Guarigione infinita. Storia dinamica di Aby Warburg*. - Vicenza: Neri Pozza, 2005. - 302 p.; *Didi-Huberman G. L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri, 2006. - 551 p.; *Warburg A., Cassirer E. Il Mondo di ieri. Lettere*. - Torino: Aragno, 2003. - 193 p.; *Aut aut. Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*. - Milano: Il Saggiatore, 2004. - № 321-322. - 183 p.; *Pinotti A. Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. - Milano: Mimesis, 2001. - 210 p.; *Bertozzi M. Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*. - Ferrara: F. C. Panini, 2002. - 372 p.; *Didi-Huberman G. Ninfa Moderna. Saggio sul panneggio caduto*. Milano: Il Saggiatore, 2004. - 160 p. Можна спостерігати певне зростання кількості публікацій, які з'явилися після 1998 року, власне після хвилі виставок А. Варбург. *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Сієна, Санта Марія дела Скала (29 квітня - 13 липня 1998 р.); Флоренція, Галерея Уффіці (19 січня 1998 - 16 грудня 1999 р.); Рим, Бібліотека Hertziana (19 грудня - 6 лютого 1999 р.); Неполь, Національний археологічний музей (10-27 лютого 1999 р.).

Нещодавно оновлену підбірку бібліографії можна знайти у 56-му номері *Engramma*, [WWW document] URL http://www.engramma.it/engramma_revolution/56/056_home.html, присвяченому А. Варбургу і Атласу *Mnemosyne*. Див.: *Rassegna bibliografica degli studi critici su Aby Warburg e delle edizioni delle sue opere aggiornata a marzo 2007 a cura di Katia Mazzucco* [WWW document] URL http://www.engramma.it/engramma_revolution/56/056_war_biblio.html

6. 1970 рік - рік виходу монументальної біографії *Gombrich E. Aby Warburg. An Intellectual Biography*. - London: The Warburg Institute, University of London, 1970. - 376 p.
7. *Forster K.* Op. cit. - P. 1-2.
8. У своєму есе «Абі Варбург і безіменна наука» Джор-

- дзо Агамбен, аналізуючи думки А. Варбурга, приходять до висновку, що для назви, яка відображала б суть цієї науки, не може бути використано жоден із термінів А. Варбурга: «історія культури», «психологія людської експресії», «іконологія інтервалу» і тим більше сам термін «іконологія», який виявився настільки вдалим, що найбільш авторитетна постварбурзька спроба Ервіна Панофського використати термін «іконологія» для тієї науки, яка на відміну від іконографії пропонує глибший підхід до образів, привела до того, що сьогодні він використовується не тільки стосовно робіт Е. Панофського, а й щодо всіх тих досліджень, які вважаються виконаними в традиції А. Варбурга. Досить зробити навіть короткий аналіз, щоб побачити, наскільки далекими були цілі «іконології» Е. Панофського від тих, що мав на увазі А. Варбург, говорячи про «іконологію інтервалу». Див.: *Agamben G. Aby Warburg and the Nameless Science / Potentialities: Collected Essays in Philosophy.* - Stanford: Stanford University Press, 1999. - P. 89-103. First published in *Prospettive Settanta* - 1975 - July-September. - P. 3-18; перевидано з частиною «Postilla» як *Agamben G. Aby Warburg e la scienza senza nome.* // *Aut Aut.* - 1984. - № 199-200 (January-April). - P. 51-66. У доданій до цього есе (написаного у 1975 році) частині «Postilla» Ж. Агамбен зазначає, що найбільш плідною може бути рецепція Варбурга при зверненні до неортодоксального дослідження, такого як вчення Вальтера Беньяміна про «діалектичний образ». Сам Ж. Агамбен здійснив спробу такого аналізу, зокрема в роботі «Німфа». See in: *Agamben G. Nymphae // Aby Warburg. La dialettica dell'immagine* // *Aut-Aut.* - 2004. - № 321-322 (Maggio-Agosto). - P. 58-60.
9. *Warburg A. Gesammelte Schriften. Der Bilderatlas Mnemosyne* / Ed. by Warnke M. - Berlin: Akademie Verlag, 2000. Електронний варіант див.: [WWW document] URL http://www.egramma.it/egramma_revolution/istituzionali/indici/warburg_atlante.html#bilderatlas
 10. *Buchloh B. Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe* // *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art* / Ed. by *Schffner I., Winnzer M.* - Munich: Prestel, 1998. - P. 50-51.
 11. *Keller U. Visual Difference: Picture Atlases from Winkelmann to Warburg and the Rise of Art History* // *Visual Resources.* - 2001. - Volume XVII. - P. 179-199.
 12. Так, наприклад, роботу Й. Вінкельмана було доповнено атласом зображень тільки через 62 роки, а атлас для роботи Ф. Куглера вийшов із запізненням на 9-11 років. Див.: *Keller U. Op. cit.* - P. 197, note 3.
 13. Серед робіт, які аналізує У. Келер, варто назвати принаймні такі: *Winkelmann J. Geschichte der Kunst des Alterthums.* - Dresden, 1764; *Schnaase C. Geschichte der Bildenden Kunst* (7 volumes). - Düsseldorf: J. Buddeus, 1843-1864; *Kugler F. T. Handbuch der Kunstgeschichte* (2 volumes). - Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842; *Seroux d'Agincourt J.-B.-L.G. Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe.* Treuttel & Würtz. - Paris, 1810-1823.
 14. Warburg Institute, London, Archive, Correspondence Warburg, 1929, V, Letter to Karl Vossler, dated 12 October 1929. Цит. за: *Schoell-Glass C. «Serious Issues»: the Last Plates of Warburg's Pictures Atlas Mnemosyne* // *Art History as Cultural History. Warburg's Projects* / Ed. by *Woodfield R.* - Amsterdam: G+B Arts International, 2001. - P. 186-187.
 15. *Gombrich E. Op. cit.* - P. 283, 288.
 16. *Ibid.* - P. 283-307.
 17. *Kemp W. Benjamin und Aby Warburg* // *Kritische Berichte.* - 1975. - № 3. - P. 5-25.
 18. Часто підкреслюється суто візуальний характер атласу Mnemosyne: його характеризують як «історію мистецтва без тексту» (В. Кемп) та «німу» історію мистецтва (Ф.-А. Мішо). «З точки зору образів Атлас є колекцією *Pathosformeln*, які використовуються в мистецтві, щоб сформувати німу мову, звільнену від дискурсивності». Див.: *Michaud Ph.-A. Aby Warburg and the Image in Motion.* - New York: Zone Books, 2004. - P. 270-271.
 19. *Buchloh B. Op. cit.* - P. 51-52.
 20. *Forster K. W. Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents* // *October.* - № 77. - 1996. - P. 19.
 21. *Buchloh B. Op. cit.* - P. 50-60.
 22. *Schoell-Glass C. «Serious Issues»: the Last Plates of Warburg's Pictures Atlas Mnemosyne* // *Art History as Cultural History. Warburg's Projects* / Ed. by *Woodfield R.* - Amsterdam: G+B Arts International, 2001. - P. 183-208. Дещо змінений варіант цієї роботи див.: *Schoell-Glass C. La teoria dell'immagine proposta da Aby Warburg: le testimonianze visive del Bilderatlas* // *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei* / Ed. by *Bertozzi M. F.* - Ferrara: Cosimo Panini, 2002. - P. 36-49.
 23. *Warburg A. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* / Ed. by *Michels K., Schoell-Glass C.* - Berlin: Akademie Verlag, 2001.
 24. *Schoell-Glass C. «Serious Issues».* - P. 183-186.
 25. *Michaud Ph.-A. Aby Warburg and the Image in Motion.* - New York: Zone Books, 2004. - 402 p.
 26. *Didi-Huberman G. L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte.* - Torino: Bollati Boringhieri, 2006. - 551 p.
 27. *Michaud Ph.-A. Op. cit.* - P. 277-287.
 28. *Didi-Huberman G. Op. cit.* - P. 437-438.
 29. *Michaud Ph.-A. Op. cit.* - P. 252-282.
 30. Ж. Агамбен пояснює *Nachleben* як ідею «безперервності» язичницького спадку («...culture is always seen as a process of *Nachleben*, that is, transmission, reception, and polarization...»); Е. Гомбріх - як відродження, відновлення (revival). «Специфічна проблема *Kulturwissenschaft* для А. Варбурга - *das Nachleben der Antike* (the after-life of classical antiquity, подальша доля класичної античності). Але використання after-life не є англійським, а найближчий еквівалент survival відсилає до книги Е. Тайлора «*Survivals in Culture*»... А. Варбург же... був більше зацікавлений в... revivals, повторній появі, відродженні в італійському Ренесансі художніх форм і психологічних станів, які походять з античного світу». Див.: *Agamben G. Aby Warburg and the Nameless Science.* - P. 93; *Gombrich E. Op. cit.* - P. 16.
 31. *Gombrich E. The Nineteenth Century Notion of a Pagan Revival* // *Art History as Cultural History. Warburg's Project* / Ed. by *Woodfield R.* - Amsterdam: G+B Arts International, 2001. - P. 55.
 32. *Didi-Huberman G. Op. cit.* - P. 448-452.
 33. *Ibid.* - P. 453.
 34. Ернст Касіпер відіграв не останню роль у «викривленні іконології»: узагальнення інтересів А. Варбурга і Е. Касіпера щодо поняття символу швидко закріпилося в мистецтвознавстві, а розгляд «програми іконології» від А. Варбурга до Е. Панофського через філософське прояснення «символічних форм», зроблене Е. Касіпером, ще й сьогодні становить main stream історіографії з цієї теми. Як відомо, за відсутності

А. Варбурга (який 1918-1924 рр. перебував на лікуванні) Фріц Заксель трансформував приватну бібліотеку А. Варбурга в публічну інституцію. У 1921 році Е. Касіер потрапив до бібліотеки А. Варбурга і був вражений книжковими полицями її власника. Що цікаво, Е. Касіер пізніше пригадував свою зустріч з А. Варбургом у Кройцлінгені 1924 року як зустріч, яка вже відбулася: зустріч інтелектуальну, зустріч проблеми з проблемою. Справжня зустріч відбулася в 1923 році: в санаторії А. Варбургу вдається сформулювати свою думку щодо символічних сил, звертаючись до понять поглинання, несвідомого і симптому. Тим часом як Касіер у Гамбурзі, перебуваючи в кульмінації своєї концептуальної зрілості, відкриває серію лекцій «Vortage der Bibliothek Warburg», засновуючи поняття «символічних форм», що «вилилось» у його фундаментальну працю «Філософія символічних форм» (1923-1929 рр.). Див.: Касіер Е. Філософія символічних форм.- М.- СПб.: Университетская книга, 2001.- Т. 1-3. Згідно з Касіером, існуючі форми культури конституують модальний плюралізм культури, яка може розумітися як символічно значима побудова світу. Культурні форми об'єднують «багатоманіття» культури в певні цілісні утворення, наділені внутрішньою єдністю. Ця єдність і задається згідно з Е. Касіером як символічна функція - закон, що породжує багатообразність, специфічну для кожної з форм. Касіер трактує людину як «символічну тварину», «місце» перетину символічних форм. Тому тільки «трактуючи символи», розшифровуючи їх «потаємне значення», людина може «знову віднайти життя, яке їх початково породжує», побачивши «єдине за багатообразністю». По суті можна сказати, що «симптомну форму» А. Варбурга було витіснено «символічною формою» Касієра. Щодо ролі Е. Касієра зокрема див.: Didi-Huberman G. L'immagine insepolta.- P. 398-415.

35. Ibid.- P. 453-454.

36. Ibid.- P. 458-460.

37. Гумбрехт Х. У. Ледяные объятия «научности», или Почему гуманитарным наукам предпочтительнее быть «Humanities and Arts» // Новое литературное обозрение.- 2006.- № 81.- С. 7-17; Иванов В. Гуманитарий: ученый или художник? Меняющиеся критерии и границы гуманитарного знания. XIV Банные чтения (Москва, клуб «Билингва», 30 марта - 1 апреля 2006 года) // Новое литературное обозрение.- 2006.- № 80.- С. 402-421.

38. Didi-Huberman G. Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to the Butterflies) // Michaud Ph.-A. Aby Warburg and the Image in Motion.- New York: Zone Books, 2004.- P.

39. Didi-Huberman G. L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte.- Torino: Bollati Boringhieri, 2006.- P. 423.

40. Didi-Huberman G. Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to the Butterflies) // Michaud Ph.-A. Aby Warburg and the Image in Motion.- New York: Zone Books, 2004.- P. 14.

41. Didi-Huberman G. L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte.- Torino: Bollati Boringhieri, 2006.- P. 430-432.

42. Preziosi D. Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science.- New Haven and London: Yale University Press, 1989.- 269 p.

43. Preziosi D. Op. cit.- P. 115-120.

44. Agamben G. Aby Warburg and the Nameless Science / Potentialities: Collected Essays in Philosophy.- Stanford: Stanford University Press, 1999.- P. 95.

45. Див. зокрема: Кува Н. Теорія образу Абі Варбурга // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: 36. наук. праць.- Випуск XIX.- К.: Міленіум, 2007.- С. 41-50.

N. Kyva

ABY WARBURG'S ATLAS MNEMOSYNE: TOWARD A VISUAL HISTORY OF ART

The article deals with the Picture Atlas Mnemosyne, Aby Warburg's last project, which is based on the «iconology of intervals» (eine Ikonologie des Zwischenraumes) and considered a model of the alternative visual art history. The author stresses that it is important not to reduce Warburg's approach to the «iconology-deciphering» of Erwin Panofsky as well as not to de-emphasize Warburg's notion of the «detail» that is worth to be understood due to its symptomatic nature.