

АБІ ВАРБУРГІ ТА ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН: ПРОБЛЕМАТИЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ

У статті порівнюються дві особистості, котрі привернули значну увагу гуманітаріїв останніх десятиріч: Абі Варбурга та Вальтера Беньяміна. Обидва дослідники зіставляються у контекстах: 1) інституційному та особистісному, 2) теоретичному та 3) текстуальному (зокрема, розглядаються твори – атлас «Мнемосина» та «Проект пасажів»). Робиться спроба виявити «вибіркову спорідненість» думок цих дослідників початку ХХ століття із сучасними проблемами гуманітаристики (на прикладі французького дослідника Ж. Діді-Юбермана).

Протягом останніх десятиріч у дослідженнях візуальності відбувається процес, який можна назвати повторним відкриттям деяких текстів та масивів зацікавлень, що належать дослідникам початку ХХ ст., а саме гамбурзькому науковцю Абі Варбургу (1866–1929) та німецькому критику і філософу Вальтеру Беньяміну (1892–1940). Про це можна судити за англосаксонським сегментом гуманітарії, де відбувається перекладацька та коментаторська діяльність: так, у 1999 році було здійснено переклад незавершеного дослідження Беньяміна «Arcades Project» [1], вперше ж про цього дослідника стало відомо завдяки есе Х. Арендт та С. Зонтаг (у німецькомовному світі повернення Беньяміна відбулось завдяки Адорно). Також у Лондоні розташований Інститут Варбурга, який емігрував із Гамбурга у 1933 році, тут вперше видана біографія авторства Е. Гомбріха та проводиться діяльність на базі Бібліотеки Варбурга. Інтерес до теоретичного спадку Варбурга також проявився серед франкомовних дослідників: першою працею про цього науковця була книжка Філіппа-Алена Мішо [2] із передмовою Ж. Діді-Юбермана, котрий також пізніше написав досить об'ємну працю «Образ-пережиток», присвячену історичній концепції Варбурга [3]. За твердженнями дослідників цього питання, відновлення інтересу до Варбурга було результатом зацікавлення творами Беньяміна в другій половині 60-х ХХ ст. (що й триває з того часу) та продовження діяльності франкфуртського Інституту соціальних досліджень, що повернувся до Німеччини 1951 року [4]. Вальтер Кемп був першим вченим, що поєднав постаті Варбурга та Беньяміна у ході дослідження спроб Беньяміна встановити контакт з Інститутом Варбурга [5]. Дослідження Джорджо Агамбена про Варбурга, навпаки, були скеровані на донесення хронологічної та змістовної суміжності з текстами Беньяміна, ввіреними йому [6]. Агамбен також зробив дослідження у дусі Варбурга, присвячене фігурі «німфи» [7].

У подальшому викладі ми порівнюємо цих двох авторів у контексті: 1) їхньої особистісної та інституційної взаємодії, 2) спільності зацікавлень та теоретичних настанов, а також 3) наукових досягнень, що стали результатами останніх. Сподіваємось, це допоможе зрозуміти причини тієї цікавості, з якою сучасні дослідники ставляться до проблематики, яку охоплюють культурологічні проекти цих двох інтелектуалів Німеччини початку ХХ ст.

Особистісний та інституційний контекст

Було б цікаво проаналізувати позиції обох інтелектуалів у культурному полі Веймарської республіки, виявити взаємовплив цього позиціонування із їхніми текстуальними стратегіями. Та навіть за відсутності детальних досліджень із цього приводу можна говорити про деякі характерні для обох дослідників риси. Насамперед, це відстороненість від наукового істеблішменту, що відображається у теоретичній настанові уникання «прикордонних стовпів» дисциплінарності. Але ця «виключеність» відбувається за вкрай різних обставин: Вальтер Беньямін не зміг інтегруватись у академічне середовище, його дисертація не була прийнята до захисту, він заробляв собі на життя написанням статей у газети, а пізніше отримував стипендію від Інституту соціальних досліджень. Натомість Абі Варбург, старший син відомої єврейської родини банкірів, не відчував матеріальної обмеженості, адже було вирішено, що він отримуватиме вдосталь коштів на свої наукові дослідження; він навчався у різних університетах Німеччини (Берлін, Бонн, Мюнхен, Страсбург) та проводив дослідження у Флоренції; він міг створити бібліотеку, яка пізніше перетворилась на відкритий інститут.

Отож, обидвох науковців було «виключено» із дисциплінарних інституцій, але один із них «через гору», а другий – «через низ». Це корелює із психологічним та теоретичним несприйняттям

вузких рамок дослідження. У працях Беньяміна спостерігаємо пістет перед гамбурзьким інтелектуалом, захоплення свободою його творчості. Мабуть, Беньямін міг назвати Варбурга інтелектуальним фланером, що прокладає свій шлях пошуку незважаючи на «міждисциплінарці сторожові стовпи», що почуває себе на межовій території, як удома. Беньямін безпосередньо намагається визначити соціальний характер Варбурга у есе про Багофена: «Багофен-вчений вирізнявся панськими звичками. Тип вченого-вельможі, блискуче втілений Ляйбніцем, заслуговує на те, щоб прослідкувати його походження до сьогодення, він ще й нині породжує благородні та відмітні інтелекти, такі, як, наприклад, Абі Варбург, засновник бібліотеки, що носить його ім'я; вона щойно була перевезена з Німеччини в Англію» [8]. Ось як автор далі характеризує цей соціальний тип: «Хоча й не виставляючи себе на загальний огляд, як вельможі від літератури, перший серед яких Вольтер, цей клан вчених мав значний вплив. Саме в цьому ряді, а не в лінії Вольтера, стоїть Гете, чия характерна і частково дещо офіційна манера робила наукове натхнення близьким йому навіть більшою мірою, ніж натхнення поетичне. Діяльність подібних умів, які завжди сприймаються як дещо «дилетантські», легко проявляє себе у сферах, межових для багатьох наук (...) *З усіх цих точок зору, Багофен є разючою аналогією Гете. Та сама аристократична, гордовита манера, та ж зневага до розділювальних ліній, встановлених між різними науками, те ж несприйняття з боку колег. Ця ж подібність не зникає навіть при погляді на другорядні обставини, адже обидва володіють потужним науковим апаратом. Якщо Гете звідусюди брав матеріал для своєї величезної колекції, то Багофен поставив своє багатство на службу різноманітним документам та приватному музею*» (курсив мій – А. В.) [9]. Виділені рядки майже без зміни можна застосувати до Абі Варбурга, коли згадати про приватну «колекцію» книжок та візуальних матеріалів, яка втілювалась у два започаткування, що разом із друкованими творами можуть цілком репрезентувати дослідника: «Культурологічну бібліотеку» («Kulturwissenschaftliche Bibliothek») та незавершений атлас «Мнемосина».

Культурний тип колекціонера в очах Беньяміна також симптоматичний для ХХ ст.: речі колекції насажені афективними зв'язками із самим колекціонером [10]. Книжки мають не лише долю, а й тіло, торкаючись їх Беньямін відчуває індукування своєї афективно-ментальної роботи. Бібліотека стає зовнішнім продовженням, екстеріоризованою думкою та почуттям, «портретом з книг». Фетишистське ставлення до книжок, образів, що надає їм тіло, вже не може залишати дослідника відстороненим; воно потрібне для підтримання напруги в «просторі рефлексії».

Ще однією спільною психологічною рисою двох інтелектуалів є особистісна втягненість у предмет свого дослідження (аж до точки неповернення – психічної хвороби, яка виявилась у Варбурга після Першої світової війни). За спостереженням С. Зонтаг, Беньямін шукав симптоми своєї хвороби (меланхолії), у цілих історичних періодах (бароко) чи особистостях (Бодлер, навіть Гете). Варбург також не приховував своєї особистісної ангажованості у предмет дослідження: він стверджував, що досліджує «шизофренію західної культури», яка втілюється у його особистості.

Попри всі подібності у проблематиці досліджень та інтелектуальних диспозицій, що мало б сприяти знайомству цих двох інтелектуалів, вони так і не зустрілись. Вірогідно, невдача з дисертацією [11] спонукала Беньяміна знайти собі місце у певній науковій спільноті. Тому в листопаді та грудні 1925р. Беньямін посилив спроби отримати доступ до оточення Абі Варбурга. Та це було досить проблематично, адже вже склалось коло інтелектуалів, причетних до гамбурзької бібліотеки (зокрема, Ф. Заксль, Г. Бінг, Е. Кассіпер, Е. Панофський, Е. Вінд). Тому друзі Беньяміна допомагали йому встановити контакти: спочатку Гофмансталь пише Панофському, надсилаючи йому главу про меланхолію [12] з дисертації друга (але Панофський був надто заклопотаний, щоб відповісти), потім Гершом Шолем пише листа до Заксля. Але з різних причин обидві спроби були невдалими. З цього моменту інших задокументованих спроб щодо особистого знайомства нема. Інтереси Беньяміна докорінно змінились, і саме в час публікації «Барокової драми» вийшла «Дорога з одностороннім рухом» (1928р.), що означало радикалізацію в політичному сенсі в думці берлінського філософа, неспівмірну з колом Варбурга.

У списку прочитаних книг Вальтера Беньяміна на початку 20-х років ХХ ст. були: «Stern Glaube und Stern Deutung» Франца Болла (друга Варбурга, якому він присвятив виставку та лекцію); «Die Begriffsform in mythischen Denken» Кассіпера («Форма поняття у міфічному мисленні», випущена в серії видань Бібліотеки Варбурга); «Goetternamen» Узенера (викладача Варбурга у Бонні); «Das Fortleben der antiken Goetter im mittelalterlichen Humanismus», Бекольда; і найперше «Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten» самого Варбурга, яку Беньямін сам часто цитував у «Походженні німецької барокової драми». Також він прочитав «Die Lebensalter» Болла навіть перед конференцією та виставкою у квітні 1925, яку в пам'ять Болла проводив Варбург. Пізніше серед беньямінівського читання з'явилась також «Меланхолія І» Дюрера» Панофського і Заксля [13].

Тематичне коло

Попри те, що у нас Беньямін відомий здебільшого як філософ та літературний критик, він також виявляв велику зацікавленість та глибоку обізнаність в історії мистецтва та теорії історії мистецтва. Йдеться не тільки про широковідомі дослідження щодо сприйняття творів мистецтва під впливом технологічних змін чи історію фотографії. Відома його рецензія на збірник текстів віденських істориків мистецтва, серед яких Ганс Зельдмайр. Зацікавлення Беньяміна теорійно Алоїза Рігля, одного із засновників віденської школи мистецтвознавства (із якої, до речі, походить і Гомбрех) виявляється і в праці «Твір мистецтва у добу його технічної відтворюваності» [14]. Інтерес до теоретичних аспектів історії візуальної культури пов'язаний з іншим відомим твором Беньяміна – «Тезами про філософію історію», головним «концептуальним персонажем» яких є образ з картини Клеє «Angelus Novus».

Варбург, відомий як засновник іконології, лише побіжно звертався до тлумачення сюжетів творів мистецтва. Головною його метою була психологічна історія культури, зокрема візуальної, історія образів. Створені ним концепти – «пережиток» (Nachleben), «формула патосу» (Pathosformel), «енграма» (Engram) – відсилають до імпліцитної схеми історії візуальних образів, яка далеко відстоїть від позитивізму чи гегельянства.

Отже, ми бачимо як тематичну, так і теоретичну подібність в працях обох дослідників. Ці імпліцитні припущення, що збігаються в багатьох аспектах, виявляються у окремих теоріях та поглядах Варбурга та Беньяміна.

Так, на думку британського дослідника М. Ремплі, Беньяміна та Варбурга можна вважати археологами сучасності. Їм обом властиве особливе розуміння історії, що завжди бачиться з позиції переживання сьогодення, і присутня у вигляді пережитків, асинхронностей, можливостей. Варбург шукав рівноваги, компромісу, але для нього це був стан відкритої рівноваги, яку він не вважав необхідним синтезом, а – використовуючи слова Беньяміна – розглядав як багатоголоший імпульс, здатний «підірвати континуум історії». Цей погляд об'єднує Варбурга та його учня Едгара Вінда з Беньяміном, в ньому міститься ядро вчення Вінда про «імпульсивний» характер історичних подій: «Історія не просто “розгортається”, вона здійснюється у формі криз, і її найважливішими подіями є “паузи осмислення”, за якими слідує сміливість дій» [15].

З досліджень Варбурга вимальовується янусоподібна голова сучасного мистецтва, що бере свій початок з Ренесансу, з ним пов'язані й наступні його фази, модернізм та постмодернізм нашого століття. Дослідник Варбурга, віденський історик мистецтва В. Гофман, порівнює цю

позицію з поглядами В.Кандінського, які він озвучив приблизно в той же час: «Протилежність і суперечність – це і є наша гармонія» [16].

На думку Ремплі, якоюсь мірою можна вважати, що «Походження німецької барокової драми» посідає центральне місце в розумінні праць Беньяміна, принаймні раннього періоду. Це дослідження також може показати, звідки у Беньяміна виникає зацікавлення діяльністю кола Варбурга. У відхиленій дисертації містяться численні посилання на Варбурга та його оточення – Фріца Заксля, Панофського та Карла Гілова. Вище вже відзначалась певна подібність між науковцями в питанні історичного дослідження. Думки Варбурга щодо діалектичного характеру Ренесансу блискуче збігаються з переконаністю Беньяміна, що «ідеї приходять до життя тільки коли крайнощі збираються навколо них» і що «з точки зору філософії мистецтва крайнощі потрібні» [17]. Варта уваги також паралель між варбургівським монадологічним розумінням символу та власне Беньяміновим відсиланням до Лейбніца, чи їх спільний інтерес до дадаїстського монтажу як техніки. Найочевидніша ця паралель, як ми побачимо далі, в атласі «Мнемосина». Цей незавершений проект з багатьох позицій може бути інтерпретований як візуальний відповідник монтажу в беньямінівському проекті «Пасажів», дослідженні передісторії паризької сучасності. Багато подібних паралелей уже досліджено Вольфгангом Кемпом, і з точки зору методології чітка лінія впливу може бути простежена від Варбурга до Беньяміна. Але їхні інтереси перетинались і в інших питаннях.

Дослідник Варбурга М. Ремплі стверджує, що виникнення алегорії з символу в часи Ренесансу є центральним для Варбурга [18]. В цьому він продовжує думку дослідника кола Варбурга Е. Вінда. Цей процес для Абі Варбурга означає виникнення чіткої «сучасної» культурної чутливості, заснованої на логічно-дисоціативному способі репрезентації. Найближче відповідають цьому його праці про «intermezzi», в яких деякі картини настільки семантично наддетерміновані (є алегоричними), що їх статус як знаків унеможливорює ідентифікацію із зображеним об'єктом. І саме Беньямін, попри своє захоплення фрагментарністю, розвиває імплікації Варбурга найповніше.

У Беньяміновому трактаті представлено теорію алегорії, що перевертає усталені романтичні естетичні теорії, які очорнювали алегорію. Ця праця виходить далеко за межі філологічних досліджень ігнорованого періоду німецької літератури, а ця теорія алегорії ще й досі посідає центральне місце в розумінні специфічно модерних літературних практик. Праці Варбурга відігравали роль фактора, що вплинув на формування беньямінівської алегоричної концепції сучасності, як на це вказує коментар Беньяміна до «Мелан-

холії І» Дюрера: «І цей “найспіліший, таємничий плід космологічної культури максиміліанового кола”, як називає його Варбург, цілком достойний вважатись зародком, в якому багатство барочних алегорій, яке ще стримується силою генія, готовий до вибухового розгортання» [19].

Концепт, центральний у праці «Походження німецької барочної драми», потім стане інтегральною частиною всієї творчості Беньяміна, навіть якщо мотив алегоричної дистанції буде перероблено згідно з марксистською конфігурацією. Цією проблемою цікавився не лише Беньямін. Критика алегоричного означення, на думку Рамплі, включена в модерністські культурно-філософські теорії таких дослідників, як молодий Лукач, Зігфрід Кракауер та Адорно.

Це не збіг, що власний інтерес Варбурга до ролі символу в мистецтві розвинувся в той же час, що й відродження романтичних теорій символізму, мови та алегорії, найбільше проявився в теоріях символістів, наприклад в доктрині Бодлера про «відповідності». Важливо при цьому відзначити інтерес Вальтера Беньяміна саме до цього аспекту у творчості Бодлера при розробці своєї теорії «аури». У своєму дослідженні твору Д. Гірландайо «Заснування Ордену святого Франциска папою Гонорієм III» в соборі Санта Трінтіта Варбург відзначає: «Скромний привілей донатора благоговійно займати куток картини розширена Гірландайо та його клієнтами без докорів сумніння до права входити до святої події у всій своїй тілесній подібності як глядач чи навіть як діяч» [20]. Варбург вважає, що той факт, що всіх персонажів на передньому плані можна ідентифікувати з членами родин Сассетті та Медічі, вказує на втрату відчуття історичної та символічної дистанції між глядачем та репрезентацією.

Рух від магічно-асоціативного до логічно-дисоціативного мислення дедалі більше набуває політичного звучання. Алегоричне руйнування аури стає знаряддям пробудження. Так це підсумовує дослідник Франкфуртської школи Г. Арсланов. Класичний художній образ, пише Беньямін у своїй праці «Походження німецької барочної драми», дає неправильну картину дійсності, адже зображає її як розумну в своїй основі, тоді як дійсність – це жах відчуженого існування. Не реалістичний образ, а авангардистська алегорія (яку він ототожнює з алегорією, притаманною мистецтву бароко) передає правду «п'яного часу», оскільки виходить за межі реальності, показуючи ніби потойбічний, але реальний жах існування. Трансцендентне алегоричне мистецтво, доводить Беньямін, є відродженням релігійного світогляду в художній творчості, хоча пізніше, в працях 30-х рр., він намагався представити трансцендентну алегоричність, пов'язану з процесами розпаду аури, як пролетарське політизо-

ване мистецтво. У своїх останніх творах він повертається до ідей книжки «Походження...», доповнюючи їх відкриттями зрілого періоду своєї творчості. Синтезуючи їх, Беньямін доходить висновку: знищення аури у авангардистському мистецтві та в нових технічних мистецтвах (фотографія, кіно) є відродженням алегорії з імманентною їй релігійною трансцендентністю [21].

Атлас «Мнемосина» та «Проект пасажів»

Два останні твори обох дослідників мають напрочуд багато спільного. Обидва твори задумувались як завершення та підсумок попередньої праці дослідників, як теоретичне підґрунтя розрізнених нарисів (принаймні такими були наміри дослідників, як про це свідчать численні документальні свідчення). У цих творах подано роздуми та зацікавлення дослідників у: «Мнемосині» висвітлюються основні мотиви творчості Варбурга, викладені раніше у численних статтях (твори античності у митців Ренесансу, стосунки північноіталійської та північноєвропейської буржуазії, пережитки астрологічних вірувань за Ренесансу, походження астрологічної образності), «Проект пасажів» мав би підвести філософсько-історичне підґрунтя під дослідження Беньяміна у XIX ст. («Тези про філософії історії», постаті фланера, колекціонера, творчість Бодлера і тощо). Вони залишились незавершеними (причому невідомо, якими вони мали бути при завершенні). Обидва твори мали мозаїчний та монтажний характер (відома мрія Беньяміна написати твір, скомпільований із самих лише цитат; для атласу «Мнемосина» Варбург використовував лише фотографії творів (причому це могли бути не лише твори високого мистецтва), без жодних написів). Відомий дослідник спадку Варбурга Курт Форстер [22] бачить у обох працях загальний потяг XX ст. до енциклопедичності. Беньямін у «Passagenwerk» виголошує мрії про твір, що не мав би власних слів, а був би складений з історичних документів: знайдених, оживлених, відібраних та асоційованих. На думку дослідника, такий твір дуже близький до «Атласу». Беньямін хоче створити новий тип роботи, що живиться з «матеріалістичної» традиції, для якої немає важливіших свідчень за самі факти, матеріали, документи.

Інший італійський дослідник, Д. Пізані [23], звертає увагу на те, що питання співвідношення між двома творами («Мнемосина» та «Пассажи») неодноразово порушувалось протягом кількох десятиріч у публікаціях про цих двох авторів. Після досліджень Вольфганга Кемпа про спроби зближення Варбурга та Беньяміна постала ціла серія тверджень про аналогії та паралелі між двома творами, які з плином часу почали сприйматись як відповідні дійсності. Але добре видно, що допоки проблема не структурована, індивідуальні

аналогії залишаються невиправданими. Саме цей недолік дослідник намагається виправити.

Проблема найперше полягає в надзвичайній складності та об'ємності творів. Далі, у випадку атласу навіть більше, ніж у випадку «Проекту пасажів», не ясно, якої остаточної форми мали набуті обидва твори (адже атлас, як і бібліотека Варбурга були динамічними структурами, що відбивали все нові рухи думки дослідника).

У розділі «Теорія пізнання, теорія прогресу» «Проекту пасажів» Беньямін викладає суть проекту у відступі про «пробудження»: «Розчищати території, на яких до цього часу росло лише божевілля. Проникати туди з сокирою розуму, не озираючись ні праворуч, ні ліворуч, щоб не стати здобиччю помилок, що виходить з глибини лісу. Кожна ділянка має бути оброблена розумом, мають бути вирвані чагарники божевілля та міфу» [24].

Париж, столиця світу XIX ст., апогей фантасмагорії торгівлі, є територією, яку Беньямін намагався переробити на краще. Це буде пробудження, яке він розуміє як вид «техніки», здатної розпрощатись з минулим і завершити цю операцію: Беньямін не ліквідує онеричний світ Парижа XIX ст., а піднесе його до усвідомлення. І ця операція може бути здійснена лише у вимірі пам'яті. Монтаж гетерогенних матеріалів, який здійснює Беньямін у «Парижських пасажах», спрямований саме до цієї мети. «Прийняти принцип монтажу в історії» означає «іти проти течії історії», зруйнувати bastioni, побудовані переможцями і перебудувати, з тими самими елементами, іншу історію, в якій подіям та переможцям буде повернено справедливості. Історія буде демонтована, а потім, завдяки монтажу та цитатам, ре-монтована. Виникають нові угруповання відмічених та забутих речей, причому відмічені речі будуть переозначені. Континуум історії підринається, в його середину входять відкриті просіки; відкриті для сучасності. І саме в цьому відношенні історія має значення: діяти політично.

Тепер визначальним для порівняння з Варбургом фактом є те, що в Беньяміна момент пробудження, діалектики сну (сновидіння) та притомності набуває форму пам'яті. З іншого боку, те, що пробудження, як форма пам'яті, має ґрунтовний стосунок до Атласу є, на думку Пізані, суггестивною та, можливо, роз'яснюючою гіпотезою. Адже Атлас своєрідним чином теж мусить спровокувати пробудження, хоча й робить це не за допомогою монтажу цитат, а через зіставлення образів. Їхня присутність, припускаючи, що Атлас мав складатися з серії панелей, в яких потрібно було рухатись та «орієнтуватись», насправді змушувала глядача, попри бажання, набирати тут і зараз позицію всередині традиції, поміщеної в безліч образів, в *Nachleben*, в якому останні, на думку Варбурга, існують та продовжуються. Й історик, що зіставляє образи, і ми-

тець, чий образи зіставлено, і глядач, що при цьому присутній, здаються втягненими до величезного заряду енергії, яка поляризується: і пропонує, і контролює. Якщо це правда, тоді можна сказати, що *conditio sine qua non* впливу Атласу задля «меліоративних» результатів – це те, що глядач впізнає себе: те, що, словами Беньяміна, здійснює пробудження. Але пробудження залишається вкрай проблематичним: Атлас не пропонує прямих та безпечних доріг, залишає ризик заблукати. Та йдеться про відповідальний ризик, адже існує можливість управляти величезними силами, вміщеними в *Nachleben* образів.

Панелі Атласу можна трактувати як «машини», відкриті та складні, що передбачають активну участь глядача: вони мають бути оживлені цим глядачем і «де-демонізовані». Питання про те, чи був Атлас задуманий як паперове видання, як серія панелей для експозиції, що порушують проблему ефекту, який Варбург очікував викликати у глядачів. Чи глядача варто полишити сам на сам з лабіринтом образів, чи коментарями спрямувати його до образів.

Обидва твори діють у вимірі пам'яті, обидва (іншими словами) призначені забезпечити глядача складними та небезпечними інструментами освоєння та спрямувати до історичної та мнестичної спадщини. Хоча «Парижські пасажі», як і Атлас намагались, кожен у свій спосіб, спричинити пробудження пам'яті, в очах Беньяміна це пробудження має політичні конотації, абсолютно чужі Варбургу. Але ясно, що, в певному сенсі, сутність *Pathosformeln* є політичною: енграми кристалізуються в оргіастичних ритуалах та в тріумфальній ході римських імператорів; і в обох випадках йдеться про «рух мас слідом за володарем» [25]. Можна припустити, що Німеччина кінця 20-х років XX ст. представлена в останніх таблицях «Атласу» – могла навіяти Варбургу небезпечну актуальність певних термінів [26] (якщо правда, що «кожна епоха має відродження античності, на яке вона заслуговує» і сучасна епоха характеризується «хаосом алогізму», який у ній панує). Але побудова «спостережної башти», яку Варбург вважає великою заслугою Буркгардта, так само, як «побудова башточки, що захищала рефлексію», якою, за Варбургом, була б його Бібліотека, є цілковитим протиставленням позиції, в якій, згідно з Беньяміном, інтелектуал мусить себе позиціонувати. Тоді вежа зі слонової кістки інтелектуалів здається абсолютно неприйнятною: Ася Лаціс та Бертольд Брехт відкрили для нього нові шляхи. В політичній боротьбі, в яку інтелектуал мусить втручатись, стає зрозуміло: треба виходити на вулицю.

Діалогом, який встановлюють сучасні дослідники з Варбургом та Беньяміном, можна проілюструвати ідіосинкратичними текстами Жоржа Діді-Юбермана, дослідника візуальності, що од-

наково звертався як до спадщини Абі Варбурга (див. згадувану на початку статті працю), так і В. Беньяміна Беньяміна (див.: Ж. Диді-Юберман «То, что мы видим, то, что смотрит на нас». – СПб.: Наука, 2001). Цей дослідник намагається віднайти нову можливість говорити про історію образів, уникаючи крайнощів конструктивізму чи історизму. Його цікавлять анахронізми та пережитки у розвитку мистецтва (що пояснює звер-

нення дослідника до праць Варбурга), ті можливості, які відкриває сучасне мистецтво (мінімалізм) в осмисленні середньовічного. Поняття «аура» Диді-Юберман вживає для характеристики чутливості, яку виявляють мінімалістські та постмінімалістські твори. Варбуртівську техніку іконології цей автор застосовує для аналізу іконографії істеричних випадків, зафіксованих у клініці Сальпетрьєр (праця «Винайдення істерії»).

1. Benjamin W. The Arcades Project / W. Benjamin. – Harvard University Press, 1999.
2. Michaud P.-A. Aby Warburg et l'image en mouvement / P.-A. Michaud. – Paris, Macula, 1998.
3. Didi-Huberman G. L'Image survivante / G. Didi-Huberman. – Paris: Minuit, 2002.
4. Diers, Michael. Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History / M. Diers. // New German Critique. – 1995. – N. 65. – P. 61.
5. Kemp W. *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft* / W. Kemp // Kritische Berichte. – 1973, 3. – P. 30–50; *іого ж: Walter Benjamin und Aby Warburg* / W. Kemp // Kritische Berichte. – 1975. – 1. – P. 5–25; також у: *Walter Benjamin e la scienza estetica*, Aut aut. – 1982. – P. 215–262.
6. Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome* / G. Agamben // Settanta. – 1975; також у Aut aut. – 1984. – V. 199–200. – P. 51–66. Також передруковано у збірнику *Potentialities* (2003).
7. Agamben G. *Nymphae* / G. Agamben // Aut Aut. – 2004. – N. 14/15. – P. 53–66.
8. Текст написаний 1935 року (див. Беньямин В. Маски времени. Ессе о культуре и литературе / В. Беньямин. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 467).
9. Беньямин В. Иоганн Якоб Бахофен / В. Беньямин // Беньямин В. Маски времени. – М.: Симпозиум, 2004. – С. 300–301.
10. Беньямин сам був колекціонером: збирав дитячі книжки та іграшки. Pozнайомитись з типом колекціонера можна в його працях «Едуард Фукс: колекціонер та історик» та «Я розпакову свою бібліотеку».
11. Йдеться про «Німецьку барокову драму», коли рецензент зізнався, що не розуміє про що вона.
12. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / В. Беньямин. – М.: Аграф, 2002. – С. 139–162. В цьому розділі особливо багато посилань на праці Варбурга та його кола.
13. Pisani D. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinita [electronic resource] / D. Pisani // Mode of access: http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/conference/tappa_pisani.html. – Last access: 2006. – Title from the screen.
14. Див. дослідження Т. Левін: Levin, T. *Walter Benjamin and the Theory of Art History* / T. Levin // October. – 1988. – V. 47. – P. 77–83, а також сам текст рецензії Беньяміна у тому ж числі журналу: Benjamin W. *Rigorous Study of Art* / W. Benjamin // October. – 1988. – Vol. 47. – P. 84–90.
15. Хофман В. Противоположности и противоречия / В. Хофман // Хофман В. Основы современного искусства. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 546.
16. Там само. – С. 544.
17. Беньямин В. Вибране / В. Беньямин. – Львів: Літопис, 2002. – С. 110.
18. Rampley M. Warburg's art history [electronic resource] / M. Rampley // Mode of access: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n1_v79/ai_20824295/pg_3. – Last access: 2006. – Title from the screen.
19. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / В. Беньямин. – М., 2002. – С. 157.
20. Цит. за Rampley M. Warburg's art history [electronic resource] / M. Rampley // Mode of access: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n1_v79/ai_20824295/pg_1-10. – Last access: 2006. – Title from the screen.
21. Арсланов В. Г. История западного искусствovedения XX века / В. Г. Арсланов. – М.: Академический проект, 2003. – С. 165–166.
22. З виступу на семінарі в Італії, в рамках серії заходів електронного часопису engramma.it. Тему лабіринтної подорожі фланера було розвинуто в низці «поглиблених зустрічей» на тему Атласу – кожна з яких відбувалась у іншому місці – з 24 березня по 2 квітня 2004 року (Forster K. *Intorno a Mnemosyne* [electronic resource] / K. Forster // Mode of access: http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/conferenze/tappa_seminario_forster.html. – Last access: 2006. – Title from the screen).
23. Pisani D. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinita [electronic resource] / D. Pisani // Mode of access: http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/conference/tappa_pisani.html. – Last access: 2006. – Title from the screen.
24. Benjamin W. The Arcades Project / W. Benjamin. – Harvard University Press, 1999. – P. 546.
25. Див. Warburg A. M. Einleitung. *Bilderatlas Mnemosyne* [electronic resource] / A. M. Warburg // Mode of access: <http://www.mnemosyne.org/studienausgabe/atlas/sources/intro-> Last access: 2006. – Title from the screen.
26. Зокрема, одна з таблиць присвячена виявленню архаїчної образності у церемоніалі зустрічі Муссоліні та Папи Римського у 1929 році (див.: Schoell-Glass C. «Serious Issues»: The Last Plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne / C. Schoell-Glass // *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*. – Amsterdam, 2001. – P. 183–208).

V. Artiukh

ABI WARBURG AND WALTER BENJAMIN: PROBLEMATIC AFFINITY

The article makes a comparative account of two personalities which gained much attention among humanitarians during last decades: Abi Warburg and Walter Benjamin. The two scholars are being compared in the following contexts: 1) institutional and personal, 2) theoretical and 3) textual (their two main works: "Mnemosyne" atlas and "Arcades Project"). Some "elective affinity" is tried to be revealed among the concerns of the scholars of the beginning of the XX century and those of today's humanities (as an example taken french researcher G. Didi-Huberman).