

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА
АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

**МОДЕЛІ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ В МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ
ПРОЕКТАХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (РІГЛЬ, ВАРБУРГ, ГОМБРІХ,
БЕНЬЯМІН)**

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

На здобуття академічного ступеня
магістра культури

Артюх Володимир Володимирович

Науковий керівник:
кандидат філософських наук,
доцент Джулай Юрій
Володимирович

Київ - 2008

План	Стор.
I. Вступ.	2
II. Ернст Гомбріх: у пошуках історії культури. Радикальна критика історицизму.	8
III. .Алоїз Рігель: історія мистецтва як автономної області духу	28
IV. «Поняття історії» у Вальтера Беньяміна.	48
V. Абі Варбурга: конфлікт інтерпретацій	70
VI. Висновки.	93
VII. Використана література	96

Вступ.

Актуальність теми зумовлена не тільки відсутністю у вітчизняному гуманітарному просторі аналогічних досліджень, але й підвищенням наукового інтересу до постатей Алоїза Рігля та Абі Варбурга у західній гуманітаристиці, що відбувається з 80-х років. Лише недавно були перекладені на англійську мову деякі праці А. Рігля¹ та підготовлене критичне видання творів Варбурга. Зазначимо, що у вітчизняному гуманітарному контексті ці прізвища майже зовсім невідомі, або згадуються в суто історичних екскурсах без залучення їхніх теоретичних поглядів. З іншого боку, інтерес до постаті Вальтера Беньяміна породжує не лише історичні, але й теоретичні дослідження, що спираються на спадщину цього дослідника². Відносно недавно (1999 року) було видано англійською знамениту незавершену роботу В. Беньяміна «Проект пасажів» («Passagen-Werk», «Arcades Projekt»), котра є практичним втіленням його поглядів на філософію історії та на гуманітарні дослідження, і це видання спровокувало хвилю цікавості до цього дослідника серед істориків³.

Іншою причиною актуальності роботи є завдання ре-актуалізації спадщини згаданих дослідників, залучення їх до сучасних гуманітарних практик. Це потребує нової інтерпретації їхніх текстів, адже вони були значною мірою «здані в архів» завдяки тлумаченням деяких критиків, зокрема Е. Гомбріха.

Об'єктом даної роботи є міждисциплінарні гуманітарні проекти початку ХХ століття, що справили значний вплив на подальші дослідження

¹ Із десяти робіт Рігля, опублікованих між 1891 та 1966 роками, лише чотири були перекладені англійською. Із них «The Dutch Group Portrait» (1992), «Late Roman Art Industry» (1985) та «The Modern Cult of Monuments» (1982) є важливими зразками його творчості, а «Late Roman or Oriental?» (1988) – полемічна робота.

² Про свідчать численні публікації перекладів Беньяміна та критичні статті, інспіровані ними. Див. напр. відгук про конференцію, присвячену В. Беньяміну: Петровская Е. «Города Вальтера Беньямина»//Логос. – 2000. - №5/6. – С. 9-10.

³ Щодо цього видання див. Schwartz V. Walter Benjamin for Historians//The American Historical Review. -- Vol. 106, No. 5, 2001, -- P. 1721-1743.

візуальності у ХХ століття. Для дослідження обрано німецькомовну традицію мистецтвознавства, яку деякі дослідники називають «критичною» (М. Подро). До розгляду взято найвпливовіших її представників: Алоїза Рігля (Відень) та Абі Варбурга (Гамбург). Традиційно, першого вважають одним із засновників формалізму, а другого – родоначальником іконології. В якості теоретиків, що дозволять нам проблематизувати позиції даних дослідників ми обрали Ернста Гомбріха (вихованця Віденської школи) та В. Беньяміна. Обидва вони так чи інакше були пов'язані із згадуваними традиціями та були авторами сильних теоретичних розробок, що значно вплинули на сьогоденній стан гуманітарної науки.

Предметом нашого дослідження є погляди згаданих науковців на проблему історичного розвитку мистецтва, наукового статусу історичного дослідження та побудови наративу історії мистецтва, а також моделі темпоральності, імпліцитно наявні в текстах згаданих дослідників.

Новизна нашої роботи полягає у розгляді міждисциплінарних проектів дослідження візуальності саме як концепцій історичних та у застосування до них проблематики історичного пізнання. Не тільки вперше у вітчизняній гуманітаристиці зроблено спробу порівняти теоретичні побудови А. Варбурга та А. Рігля у розрізі їхніх поглядів на історію, але також зроблено намагання пере-інтерпретувати теоретичну спадщину Варбурга у світлі поглядів на історію Вальтера Беньяміна. Кут зору, під яким розглядаються ці завдання, не обмежується перспективою критики історицизму, запропонованої Поппером та Гомбріхом. Ми намагались підійти до історичних праць як до наративу, що використовує специфічні тропи, пов'язані із уявленням про час, для репрезентації історії.

Метою роботи є проаналізувати критику традиції історії культури Ернста Гомбріха, розглянувши інтерпретовані ним в ключі попперівської проблематики теорії вищезгаданих дослідників. Ми також сподіваємось уточнити тлумачення деяких понять у Алоїза Рігля та дати нову інтерпретацію теоретичного спадку Абі Варбурга. Ця інтерпретація

базуватиметься на залучення історико-філософських поглядів В. Беньяміна як альтернативним щодо ліберальної критики історизму. Унаслідок проведеного дослідження ми сподіваємось порівняти основні темпоральні моделі, якими керуються історичні наративи згаданих дослідників.

Методологічне підґрунтя. Насамперед, одразу зауважимо, що наше дослідження не є дослідженням лише у сфері історії ідей, як вони з'являлись у певних текстах та еволюціонували в них. Також ми не обмежуватимемось пошуками «впливів» методологій, ідей, концептів одного дослідника на іншого. Для нас важливий надтекстуальний контекст, як він виявляється в сфері практик суб'єктивізації, ідіосинкразій окремих дослідників, у сфері інституціональної взаємодії та соціології науки, у взаємодії з політичною ситуацією та силовими стосунками. Тому багато місця в окремих розділах відведено для представлення соціального, особистісного та інституційного контексту.

Також, хоча багато місця буде відведено висвітленню цієї теми, ми не стоїмо на позиції радикальної критики історизму у варіантах Хаєка, Поппера чи Гомбріха. Щоб дистанціюватись від цієї перспективи (що здається нам хоч і досить плідною, але занадто жорсткою) ми будемо використовувати досягнення «наративізму», розвиненого в роботах А. Данто, Х. Вайта, Ф. Анкерсмита. Сподіваємось, що аналіз філософсько-історичних поглядів В. Беньяміна підтвердить обраний напрямок. Задля цього нашим методологічним зняряддям ми обрали пошук та порівняння специфічних тропів, які організуються часові уявлення в текстах історичних наративів того чи іншого дослідника.

Те, що у назві нашої роботи ми визначили як «моделі темпоральності» - це метафоричні моделі, які присутні в тому чи іншому історичному наративі та здатні організовувати історичні події згідно з певною логікою розгортання. Ми не будемо приховувати, що ідею «риторичного» розподілу історичних наративів по квазілітературних жанрах ми запозичили із широковідомого

дослідження Хейдена Вайта¹. Але наш інтерес сконцентрований довкола віднаходження моделі темпоральності, до якої відсилають численні метафори, що організують історичний наратив: це можуть бути просторові метафори («лінійна історія», «погляд, обернений назад в минуле», «спіральна модель розвитку», «порожній простір, наповнений подіями»), механічні («часові пласти», «турбулентні потоки», «механічні причинно-наслідкові зв'язки»), психологічні («образ, що вислизає», «спалах») та ін.

Історіописання з точки зору темпоральних моделей частково розглядалось в багатьох дослідженнях. Зокрема, (досить спрощене) представлення часових моделей та їх генези зробили у численних статтях та в об'ємній книзі, присвяченій питанням історіографії, І. Савельєва та А. Полетаєв². Одним з базових протиставлень моделей темпоральності є протиставлення лінійного руху історії та циклічного. Таке розрізнення насправді мало що дає історикам, і критиці його піддав сучасний німецький дослідник Р. Козеллек, висунувши ідею «часових пластів»³. Також традиція критики історизму збагатила нас такими метафорами, як «колесо» духу епохи та метафора «турбулентності». Безпосередньо одного з героїв нашого дослідження стосується багата метафорика, яку застосовує французький дослідник Діді-Юберман⁴: анахронічний потік, пережитки, вихори.

Тому, спираючись на окреслені методологічні припущення, ми сподіваємось досягнути цікавого результату порівняння.

Аналіз джерел та критичної літератури. Якщо говорити про пострадянський простір, то з джерельної бази не перекладено майже нічого. Це стосується повністю текстів Абі Варбурга та Алоїза Рігля, переклади яких відсутні⁵. Із важливих текстів Гомбріха на російську перекладена невелика

¹ Уайт Х. Метаистория. – Екатеринбург, 2002.

² Савельєва И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 800 с.

³ Див. Козеллек Р. Часові пласти. – К.: Дух і літера, 2006. – 436 с.

⁴ Didi-Huberman, G. The Surviving image: Aby Warburg and Tylorian anthropology//*Oxford art journal*. - V. 25. - N. 1. - pp. 61-69.

⁵ Хоча цікаво, що у В. П. Шестакова був намір видати переклад переклад Варбурга, який з певних причин не здійснився.

стаття з критикою іконології¹ та популярна «Історія мистецтва». Краща ситуація з текстами Вальтера Беньяміна, представлених у перекладі як російською, так і українською. Звернемо увагу на використані нами українські переклади робіт «Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності» та «Про поняття історії», які в нашому тексті будуть виправлені згідно з текстами оригіналів та російськими й англійськими перекладами.

Оригінальна джерельна база значно обмежена фізичним доступом до літератури. Нам вдалося використати основні тексти Абі Варбурга із його німецькомовного видання зібраних творів (1933 року, особливо важливі – «Входження антикізуючого ідеалістичного стилю в мистецтво Раннього Відродження», «Дюрер та античне мистецтво», «Астрологічні зображення в палаці Скіфанойя»), «Лекцію про ритуал зі зміями», надруковану англійською, та численні статті, розміщені в інтернеті, так само, як і зображення із проекту атласу «Мнемосіна», якому присвячений спеціальний сайт². Зі спадщини Рігля була доступна центральна за важливістю стаття про «мистецьку волю» пізньої античності, а також стаття про історичні монументи. Також ми використали англійський переклад «Проекту пасажів» В. Беньяміна та важливу статтю, присвячену віденській школі мистецтвознавства, надруковану в журналі «October»³. Основні використані праці Гомбріха – це «Мистецтво та ілюзія» (1960) та численні статті з «Архіву Гомбріха», розміщеного в інтернеті⁴.

Критична література, згідно зі специфікою нашого дослідження, розпадається на кілька груп. Насамперед, це роботи жанру «історія історії мистецтва», як доксографічного, так і критичного плану. Найцікавішими з них є праці британського дослідника М. Подро («Критичні історики мистецтва»), масштабна монографія У. Культенберга, класична праця

¹ Гомбріх Э. Цели и границы иконологии//Вопросы философии. – 2001. - № 7. – С. 139-147.

²<http://www.engramma.it/>

³ Benjamin W. Rigorous Study of Art//October. – 1988. -- Vol. 47. -- P. 84-90; Benjamin W. Arcades Project. – Harvard, 1999.

⁴ <http://www.gombrich.co.uk/>

Жермена Базена («Історія історії мистецтва») та монографія В. Арсланова. Нещодавно також побачила світ книга підруничкового типу В. П. Шестакова, що поєднує в собі переваги Базена та Культенберга, а також відображає особисті зацікавлення дослідника, які перетинаються з нашими. Цьому ж автору належить важлива «Інтелектуальна біографія Е. Гомбріха».

Серед досліджень, присвячених розгляду окремих особистостей, відзначимо праці К. Гінсбурга, Гомбріха та М. Іверсен (яка також є автором монографії про Рігля), з яких розпочалось нове зацікавлення постаттю А. Варбурга. Великий вплив у методологічному плані на нашу роботу здійснили праці французького дослідника Діді-Юбермана та італійського Дж. Агамбена, яким однаково була близька спадщина Варбурга та Беньяміна і які перебувають у дещо критичному стосунку щодо Е. Гомбріха. В сенсі порівняння постатей обох німецьких дослідників також цікаві роботи М. Ремплі, Курта Форстера та Д. Пізані.

Ми вже згадували деякі роботи у сфері філософії історії та методології історичного пізнання. Це дослідження К. Поппера, Е. Гомбріха (критика історизму, «еволюціонізм»), Х. Вайта, Ф. Анкерсмита, А. Данто (нарративний підхід), Р. Козеллека, а також Ж. Діді-Юбермана та самого В. Беньяміна і його інтерпретаторів (Агамбен, Саммерс, Байнер та ін.).

У першій частині роботи буде представлено погляди Е. Гомбріха на історію культури та їх генезу, а зокрема його критику німецькомовної мистецтвознавчої традиції. Друга частина буде присвячена інтерпретації вчення А. Рігля про історичний розвиток мистецьких феноменів як виявів автономної еволюції «художньої волі» (Kunstwollen). В третій частині буде зроблена спроба дати тлумачення філософії історії Вальтера Беньяміна та його поглядів на історію мистецтва. Остання частина буде присвячена Абі Варбургу, де буде зроблена спроба вичленити із його спадщини певну історико-філософську концепцію, що, як ми сподіваємось показати, значно відрізняється від зображеної Гомбріхом у його критичному описі і більше наближається до беньямінівського розуміння історії.

II. Ернст Гомбріх: у пошуках історії культури. Радикальна критика історицизму.

У цій главі ми проаналізуємо погляди Ернста Гомбріха (Gombrich, 1909-2001) на історію культури та історію мистецтва зокрема. Одним із фокусів його дослідницької діяльності є критика методологічних підходів до історії в німецькій традиції мистецтвознавства. Як буде показано далі, дослідник використовує поняття та настанови, розроблені Карлом Поппером. Не буде перебільшенням сказати, що вся традиція мистецтвознавства, в якій виховувався сам Гомбріх, піддається в його дослідженнях нищівній критиці та звинуваченні в міфологізації. В цілому ми визнаємо плідність критики цього дослідника: він, здається, вперше методологічно розглянув історію мистецтва як історію, використавши поняття «історицизму». В цьому плані роботи Гомбріха можуть стати провідною ниткою в нашому порівняльному дослідженні часових моделей та підходів до історії мистецтва. В подальших розділах ми сподіваємось дещо змістити акценти в трактуванні німецької традиції мистецтвознавства, переглянувши, зокрема, тлумачення поглядів Абі Варбурга, постаті, що була визначальною також і для думки Гомбріха.

II.1. Віденська школа: спадкоємність та критика

Почнемо з того, що дамо коротку історичну довідку стосовно становлення дослідницької особисті Гомбріха. Він народився у Відні, де потім навчався у Віденському університеті в Інституті історії мистецтв. Таким чином, він був вихований у традиціях віденської школи мистецтвознавства, яка, за деякими оцінками, чи не найбільше вплинула на розвиток мистецтвознавства ХХ століття. Ця школа, безперечно, мала тісні контакти з німецькими істориками мистецтва, але, як відзначають деякі дослідники, її відмінною рисою була увага до емпіричного матеріалу, дослідження конкретних пам'яток та тісний зв'язок з музейною справою (одна з кафедр історії мистецтва була заснована на базі Віденського музею

декоративного мистецтва), тоді, як німецька історія мистецтва має скоріше інтерес до філософських естетичних проблем¹. Тим не менше, якщо вигнати теорію у двері емпіричної будови, то вона повернеться через вікно: ми спостерігаємо, що теорії багатьох «віденців» (Рігля, Дворжака) виказують пряму спадкоємність із традицією німецької класичної філософії, «алергія» на яку потім розвинеться в таких віденців, як Карнап, Поппер та сам Гомбріх. Тут треба відзначити, що саме із книги Дворжака («Історія мистецтва як історія духу») почалося захоплення Гомбріха історією мистецтва, більше того, він називав цю книгу «найбільш вражаючою книгою» яку він коли-небудь читав². Гомбріх навчався у Стшиговського (Strzygowski) та Юліуса фон Шлоссера (Schlosser, 1866-1938), в якого у 1933 захистив дисертацію, присвячену Джуліо Романо. На семінарах у Шлоссера студенти, серед інших, обговорювали книгу попередника Шлоссера на кафедрі історії мистецтва А. Рігля «Питання стилю» («Stilfragen», 1893). Вже на цьому семінарі Гомбріх виступає із критикою Рігля, протиставляючи йому критичну та раціональну інтерпретацію історії мистецтва³.

Як згадує Гомбріх про себе та колег, «психологію ми всмоктали з молоком Alma Mater»⁴. Його вчитель Юліус фон Шлоссер також займався психологічними дослідженнями, звертаючись до проблеми «концептуального образу», яка стане важливою для Гомбріха в подальшому. Шлоссер пише про психологічні витоки первісного мистецтва та про роль «формули» у середньовічному мистецтві. Професор згадує про «юнацький запал» свого учня Ганса Зельдмайра, що звернувся до гештальтпсихології у своїй книзі про архітектуру Борроміні. Гомбріх визнає, що вона справила на нього (як і на більшість тодішніх студентів) велике враження. Їй він завдячує великою частиною своєї роботи про Джуліо Романо. Треба також згадати професора

¹ Базен Ж. История истории искусств. – М., 1995. – С. 119.

² Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – М.: РГГУ, 2006. – С. 15.

³ Там само – С. 74.

⁴ Gombrich E. Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago [electronic resource]// Mode of access: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=22>.- Last access: 2008. – Title from the screen/

філософії Віденського університету Карла Бюлера (Buehler), представника гештальтпсихології, котрий своїми роботами про вираження емоцій та репрезентацію (він написав роботу про мову, яка, на думку Гомбріха, поступається далеко не всім роботам аналогічної проблематики, виданих після війни) вчинив значний вплив на молодого дослідника. Бюлер був пов'язаний із іншим віденським психологічним центром – психоаналізом, зв'язною ланкою тут був Ернст Кріс.

У Відні Гомбріх принагідно написав книгу із всесвітньої історії для дітей та працював над книгою про карикатуру разом із своїм однокурсником Ернстом Крісом (Kris). Останній був соратником Фрейда та працював у виданні «Imago», тому Гомбріх із першоджерел був знайомий із психоаналізом, хоча пізніше виявляв до нього скоріше критичне ставлення, надаючи перевагу біхевіоризму та гештальтпсихології. Саме Кріс познайомив молодого дослідника із ще одним вихідцем із віденської школи Фріцом Закслем (Saxl), що був директором бібліотеки Варбурга, яка на той час вже стала інститутом та була перевезена до Лондона. Це дозволило Гомбріху дістати роботу за фахом (йому було доручено збирати та коментувати матеріали з архіву Варбурга) та стимулювало його цікавість до ренесансних студій.

Хоча тоді й не вдалося здійснити багатотомне видання творів Варбурга, над підготовкою до якого працював Гомбріх, та зібрані матеріали були ним використані у книзі «Aby Warburg: An Intellectual Biography» (London. 1970), яка й досі є важливим джерелом із вивчення спадку Варбурга. Зрештою, пропрацювавши викладачем в різних інституціях, Гомбріх стає директором Інституту Варбурга (1959-1976), що тепер є частиною Лондонського університету.

Окремої згадки варта історія стосунків Гомбріха та Поппера. Їхні сім'ї були знайомим, оскільки батько Гомбріха вчився праву у батька Поппера. Відомо також, що ще у Відні Гомбріх, котрий мав філософські інтереси, був

знайомий із працями Поппера¹. Але він не зустрічався з Поппером за того часу, за виключенням випадку, коли вони бачились на концерті піаніста Рудольфа Серкіна². Знову Гомбріх побачив Поппера у Лондоні 1936 року. На той час останній був шкільним вчителем у Відні, але приїхав до Англії провести семінар у Лондонській школі економіки. На його лекції Гомбріх почув те, що пізніше стане книгою «Злиденність історизму». Далі Поппер поїхав викладати до Нової Зеландії і звідти прислав Гомбріху листа, де повідомляв, що написав «Відкрите суспільство та його вороги» й просив прочитати рукопис та передати його для публікації Фрідріху фон Хаєку (Науек). Коли книга готувалась до публікації, Поппер ґрунтовно її переробляв і саме Гомбріху випало вносити поправки до тексту (протягом 16 місяців він отримав 95 листів)³. Скоріш за все, саме в цей період дослідник взявся до переосмислення традиції, в якій був вихований, та ставлення до колишніх авторитетів. Він також допомагав популяризувати праці Поппера, посилаючись на них у своїх роботах. Можливо, участь у Другій світовій війні в якості перекладача на «ВВС» також стала чинним у принциповій алергії дослідника до будь-яких проявів, на його думку, «тоталітарної» схильності мислення.

II.2. Погляди Гомбріха на історію культури

Ось як коротко можна резюмувати методологічну настанову Гомбріха, яку він висловив у одному з інтерв'ю: «Я не був *connoisseur*... Мій головний інтерес полягав у тому, щоб дати таке пояснення, яке має дещо подібне із науковим пізнанням. Наука завжди пояснює, історія, як така, реєструє»⁴. Відомі численні висловлювання дослідника, в яких він позиціонує себе радше не як історика мистецтва (що поєднувало б його із традиційною історією мистецтва – формалізмом чи іконологією), а як історика культури.

¹ Gombrich E. What I Learned from Karl Popper: An Interview [electronic resource]// Mode of access: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=92>.- Last access: 2008. – Title from the screen.

² Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – М.: РГГУ, 2006. – С. 77.

³ Там само.

⁴ Там само– С. 71.

Не в останню чергу до цього спричинилась його робота в Інституті Варбурга, що постав із бібліотеки, призначеної засновником для міждисциплінарних досліджень. Інше спрямування, на яке ми натрапляємо у даній цитаті – критичне ставлення до історичного дослідження, науковий підхід на зразок попперівського критичного раціоналізму (нагадаємо, що Поппер заперечував проти неокантіанського розділення «наук про дух» та «наук про природу»).

Було б несправедливо казати про «методологію» Гомбріха в дослідженні культури, адже дослідник притримується думки про ситуативне використання підходів у відповідності до предмета дослідження («щоб забити гвіздок, потрібен молоток, а для створення отвору – свердло»). Тому ми бачимо, що він звертається до психології репрезентації («Art and Illusion», частково «The Story of Art»), соціальної історії (численні роботи про мистецтво та суспільство часів Ренесансу), іконологічних досліджень («Symbolic Images» - одна з серії праць, присвячених Ренесансу). Значну роль у його дослідження посідає жанр «історії історії культури», зокрема критика підходів до історії мистецтва та культури, які Гомбріх пов'язує з історицизмом.

Але сам дослідник також відводить багато місця для викладення свого бачення розвитку мистецтва та культури. В одному з інтерв'ю Гомбріх розповідає, що свою «The Story of Art» він вибудовував як прогресивний розвиток практик репрезентації. В основі його теорії репрезентації лежить переконання, що бачення включає елемент знання і не може бути «чистого бачення». Як згадує дослідник, він «показав, як художники рухались від концептуального методу примітивних народів та Давнього Єгипту, котрі малювали «те, що знали», до імпресіоністів, котрі прагнули малювати «те, що бачили»(...) але (...) в художній програмі імпресіоністів залишалась певна суперечність, оскільки вони призвели мистецтво ХХ століття до занепаду репрезентації. Адже жоден художник не здатен відмовитись від усіх

правил та умовностей зображення та просто малювати «те, що бачить»¹. На перший погляд, тут дається досить всеохопна схема лінійного розвитку мистецтва, що містить елементи телеології. Тому Гомбріху також можна закинути власне звинувачення в «історицизмі» якогось типу. Та в іншому місці ми можемо дізнатись про теоретичне підґрунтя такого підходу, що прямо завдячує роботам К. Поппера.

Щодо теорії розвитку знання у Поппера застосовують термін «еволюційна епістемологія». Гомбріх теж говорить про розвиток культури та мистецтва як про серію проб та помилок, де не-інтенційні винаходи грають значну роль. Він приводить приклад ранніх квартетів Моцарта, від яких композитор потім відмовився і пішов по іншій лінії. Отже, історія культури рухається шляхом фальсифікації одних досягнень та висування на передній план інших. Гомбріх говорить про «екологічну нішу» мистецтва у певному суспільстві. Наприклад, у Єгипті до потреб суспільства шляхом відбору та не-інтенційної творчості було знайдене мистецтво, яке Гомбріх називає «піктографічним», воно повинно було передавати суттєве у житті, предмети, «як їх знали». «Звичайно, як правило існує не одна потреба, а кілька. Але може бути панівна потреба. Наприклад, за Середніх віків саме релігійне мистецтво було панівною потребою, а в нашому суспільстві – «Мистецтво» з великої літери: створення чогось, що має цінність престижу чи вираження і т. д.»².

Одна з улюблених метафор, яку Гомбріх повторює неодноразово, навіяна малюнками водної поверхні Леонардо да Вінчі: «В історії ми вживаємо дуже часто метафору «потоків». (...) До певної межі потоки та хвилі можна передбачити, але коли йдеться про так звану «турбулентність», коли тиск стає занадто великим, тоді математично й теоретично неможливо

¹ Там само – С. 73.

² Gombrich E. What I Learned from Karl Popper: An Interview [electronic resource]// Mode of access: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=92>.- Last access: 2008. – Title from the screen

передбачити, де певна молекула води перебуває чи буде перебувати. Ми – такі молекули. В нашому суспільстві завжди наявна турбулентність»¹.

Згідно із попперівською критикою субстантивації понять, Гомбріх не сприймає трансісторичного визначення мистецтва, він наголошує на тому, що наше поняття «мистецтва» походить із ХІХ століття і тому, приміром, до т. зв. «первісного мистецтва» ми повинні ставитись, зважаючи на функцію у суспільстві того, що ми зараховуємо до «мистецтва».

У суперечці із К. Берком Гомбріх висловлює своє критичне ставлення до таких напрямків історії культури, як соціальна історія, історія ментальностей, антропологічні підходи. Основна лінія його звинувачення – це неприйняття холізму, що, на його думку, постулює єдність культурних передумов у формі патернів, схильностей чи ідеології. Великою мірою ці «ментальності» - плід настанов самих науковців. На думку Гомбріха, навіть у нечисленних племенах до індустріального суспільства важко знайти єдність якихось настанов. Поняття «ментальності» також проблематичне, адже, по-перше, в нас немає достатньої кількості даних, що робити висновки про достатньо численні групи суспільств минулого, по-друге, невідомо, які наукові методи можна застосовувати для точного визначення «ментальностей». Для Гомбріха цікавішим є соціально-рольовий підхід, який враховує зміну настанови індивіда при переході від однієї психологічної ролі до іншої. На думку дослідника, легше сказати, що скоріше за все було б неможливим за даної епохи, ніж робити якісь позитивні твердження про загальні властивості. В цьому твердженні відчувається вплив критичного раціоналізму Поппера, який виходить радше не з емпіричного підтвердження наукових положень, а із принципової можливості спростування тверджень, які доти вважаються істинними².

¹ Там само.

² Ernst Gombrich Discusses the Concept of Cultural History with Peter Burke [electronic resource]// Mode of access: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=19>.- Last access: 2008. – Title from the screen

На зауваження Берка про те, що історик культури варто уникати двох крайнощів: метафізичних побудов та ставлення антиквара. На це Гомбріх іронічно відповідає, що сам є членом Товариства антикварів і вважає, що історія якоїсь дрібниці з повсякдення може багато-що сказати про дану культуру¹.

У тлумаченні світової історії та процесів її розвитку Гомбріх часто використовує поняття Карла Поппера «логіка ситуації», протиставляючи загальним міфологізуючим концепціям необхідність конкретного аналізу окремих історичних ситуацій. Так, Гомбріх критикує фрейдівський розбір картини Леонардо да Вінчі, вказуючи, що св. Анна була зображена на замовлення, оскільки була патронесою Флоренції (нагадаємо, що для Фрейда зображення поруч св. Анни та св. Марії завдячувало вихованню художника двома матерями)².

У своєму есе щодо «Мадонни делла Седіа» Рафаеля, що вперше було представлено у якості лекції 1955 р., Гомбріх критикував формальний аналіз і пропонував альтернативи до нього. Дослідник критикує не так гештальтпсихологію, як всю традицію аристотелівської метафізики, від якої походить ідея органічної цілісності. Аристотелівська ідея порядку, чи органічної єдності, пов'язана з ідеєю ентелехії, а отже з фінальною причиною. Існує вищий принцип, суть, що поєднує структуру та розгортання структури природних речей, і тому за аналогією твір мистецтва має (чи повинен мати) сутність, що поєднує його частини. ... «Ця єдність єдність і є гадана формальна єдність самого твору». «Існування формальної єдності не відрізняє гарні твори від другорядних»³.

Зважаючи на попередні твердження, логічним видається те, що дослідник віддає перевагу вивченню конкретних обставин, «логіки ситуації», яку варто описувати радше у термінах «синдрому», а не «симптому» та

¹ Там само.

² Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – М.: РГГУ, 2006. – С. 79.

³ Summers D. "Form", Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description//The Art of Art History: A Critical Anthology. - Oxford, 1998. - P. 134.

«руху», а не «періоду». Синдром - це окремий стилізуєчий рух, як Назарійці в Німеччині чи Прерафаеліти в Англії. Саме такі суспільні стосунки можуть пояснити спільність мистецьких практик певної сукупності людей. Будучи спеціалістом із Ренесансу, Гомбріх тримається думки, що цей культурний феномен має всі ознаки руху, а не метафізичного «періоду». «Рухи, на відміну від періодів, розпочинаються людьми (...) Ренесанс, наприклад, звичайно мав усі характеристики руху. Він поступово завойовував найартикульованіші секції суспільства та впливав на їх поведінку в різні способи»¹.

Протилежне розуміння Відродження як духовної єдності чи необхідного етапу розвитку західної культури, найбільш відоме у викладі Мішле та Буркхардта, викликає у дослідника різке неприйняття. «Це щось на зразок унітарної ідеї доби – можливо, «унітарна» - занадто слабе слово, варто навіть сказати «тоталітарна» - тотальне бачення кожної епохи, в якій все тримається логічно одне одного, оскільки це розгортання Духу. (...) але я цьому не вірю, я – індивідуаліст. Я вірю, що, безперечно, люди впливають одні на одних, є такі речі, як рухи, логіка ситуації, винаходів, групових формацій, якими можна пояснити подібності в тому, що роблять різні люди»². Гомбріх висловлюється проти міфологізації історії, яку він вбачає у формальному та «духовно-історичному» підходах: «Звичка говорити про мистецтво в термінах колективістських, на зразок «людства», «раси», «епохи», відбиває хворобливу схильність розуму до тоталітаризму... Доки в нас немає інших гіпотез, існування загальних моделей відображення світу є більш прийнятним способом пояснення, ніж якісь надіндивідуальні ідеї на

¹ Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 50. Короткий виклад свого розуміння проблеми Ренесансу дослідник дає у статті: The Renaissance: Period or Movement // JB Trapp (ed), *Background to the English Renaissance: Introductory Lectures*. - 1974, P.9-30.

² Gombrich E. What I Learned from Karl Popper: An Interview [electronic resource]// Mode of access: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=92>. - Last access: 2008. – Title from the screen.

зразок «духу епохи» чи «духу раси»¹. Це, безперечно, сміливі твердження, але на нашу думку, вони не є необхідними для виправдання історичних наративів. Гомбріх занадто субстантивістськи сприймає наративи, присвячені історичним періодам, епохам та ін. Він цілком по-позитивістськи шукає за історичними наративами як цілим якоїсь історичної реальності «wie es eigentlich gewesen war». Але наративи не можна сприймати як «картину», це радше конструктивна побудова, яка уможливорює розуміння окремих фактів, відповідність яких реальності необхідна. Такі наративи, що використовують поняття «епохи», «періоду» і т. д. не обов'язково роблять онтологічні твердження, отже і звинувачувати їх у міфологізації дещо нерелевантно.

II.3. Генеалогія історизму в історії культури

У решті розділу ми зосередимось на критиці традиції історії культури, яка, на думку Гомбріха, походить від гегелівської схеми розвитку історії. Дослідник налаштований різко критично до практики історії культури, в якій йому довелося навчатись і яка здебільшого існувала за його часу: «саме віра в існування надіндивідуального колективного духу, на мою думку, завадила виникненню справжньої культурної історії»². В основному свою критику історизму в історії культури він виклав у доповіді із знаковою назвою «В пошуках історії культури»³. Назва передбачає, що ми ще не маємо «справжньої» історії культури.

Хибу, на якій базується критикований Гомбріхом погляд на історію культури, він називає «фізіогномічна помилка», тобто «помилкове припущення, що за аналогією ми можемо виводити прямо певну духовну реальність - внутрішність митця чи «дух» віків або місць, де твори були виконані - із самих форм творів»⁴. Фізіогномічна помилка ґрунтується на більш загальному та нейтральному «фізіогномічному сприйнятті». Це перша

¹ Gombrich E. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. – L., 1960. – P. 20-21.

² Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 50.

³ Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 24-59.

⁴ Там само - P. 134.

проективна індивідуальна зустріч із речами, вона займає центральне місце у адаптації Гомбріхом «прожекторної теорії сприйняття» Поппера. На цьому проективному рівні ми починаємо розрізняти речі і ці розрізнення ведуть до відносно більш «об'єктивних» рівнів систематичного дослідження. «Якщо далі ми будемо припускати, що форма творів мистецтва виражає ці спроектовані значення, тоді ми перейшли від патетичної до фізіогномічної помилки»¹. Іншими словами, Гомбріх намагається окреслити та обмежити міфологічну складову історико-мистецького дослідження, яка базується на вчуванні. Тому Гомбріх відкидає теорію експресіонізму про те, що почуття художника та глядача симетричні щодо форми вираження.

Саме ця хиба «фізіогнамічного погляду» важлива для дослідника, коли він намагається окреслити «історизм» в історико-культурних дослідженнях. Гомбріх прослідковує цю ментальну звичку до початків сучасної історії мистецтва, до Йоганна Вінкельмана, що бачив у тривкості класичної скульптури не просто «благородну простоту та спокійну велич», а «благородну простоту та спокійну велич» грецької душі.

Гомбріх тісно поєднує фізіогномічну помилку з ідеєю *Weltanschauung*, «романтичною вірою, що стилі виражають «світогляди» цивілізацій. Ця віра надихала концепцію історії мистецтва як історію певного метафоричного «бачення», історію «формального» бачення»².

Від Поппера Гомбріх запозичив критичне ставлення до філософії історії Гегеля. Але цікаво, що отримавши у 1977 році премію імені Гегеля, він мав за традицією зробити промову на честь філософа, що він і здійснив у Штуттгарті. Ця промова була присвячена полеміці з гегелівською історією мистецтва³. Гомбріх перелічує особливості гегелівського розуміння мистецтва, які «як Протей, присутні в кожній метаморфозі його ідей»:

¹ Summers D. "Form", *Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description//The Art of Art History: A Critical Anthology*. - Oxford, 1998. - P. 135.

² Там само. - P. 136.

³ Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – М.: РГГУ, 2006. – С. 78.

«естетичний трансценденталізм, історичний колективізм, історичний детермінізм, метафізичний оптимізм та релятивізм»¹.

Таким чином, особистість Гегеля постає «коренем» зла, до якого зводяться всі біди історії мистецтва та культури. Хоча парадоксально, що автор вважає ніби постать Гегеля сам Поппер не вважав за серйозного суперника, на його думку, глава про Гегеля була своєрідним «скерцо» між розглядом двох справді серйозних суперників – Платона та Маркса.

Основна теза роботи Гомбріха звучить так: «Те що я хочу пояснити, це чому ми зараз в пошуку культурної історії. Це тому, що свідомо чи несвідомо наша Kulturgeschichte побудована на гегелівському підмурку, який розвалився»².

Гомбріх протиставляє Канта іншим представникам німецької класичної філософії, зокрема Фіхте та Гегелю. Останній, на думку вченого, використовував ускладнення при філософуванні на німецькій мові для «гіпнотизування» та затемнення, а не для передачі нових побудов, як це намагався робити Кант. Гегель, що ніби виходив із кантівської критики метафізики, створив власну квазітеологічну систему, де «Бог» пізнає себе протягом розвитку історії. В книзі «Великий ланцюг буття» Лавджой показав, як прогресизм поєднувався з ієрархізмом, що дозволило змодельовати рух від найпримітивнішого до божественного в часі. Це й зробив Гегель, транслювавши це спрямування думки в логічні поняття.

Тоді оціночність поняття культури знімається, адже всі культури рівні як кроки до Абсолюту. Наполеон, винайдення пороху - все може стати маніфестацією Абсолютного Духу.

Але, на думку Гомбріха, гегелівська система була лише еретичним перелицюванням християнської теологічної схеми плану спасіння. В ньому не лише історія вибраного народу, але і римська імперія була керована божим проведінням. Витоки історицистської моделі Гомбріх вбачає у

¹ Там само – М.: РГГУ, 2006. – С. 78.

² Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 28.

середньовічного абата Йоахима Флорського, котрий сформулював вчення про три епохи: Старий Заповіт - царство Отця, Новий Заповіт - царство Сина, майбутнє Небесне Царство – царство Святого Духа (drittes Reich).

Ця схема, як твердить дослідник, повторюється в «Лекціях з філософії історії» в двох тріадах: Персія-Греція-Рим; завоювання Риму-феодальні монархії-протестантизм.

Дух народу (Volksgeist) -- це конкретне втілення Абсолютного Духу на даному етапі. Воно дає принцип всьому життю народу. Гомбріх пропонує метафору кола, периферія якого є конкретними маніфестаціями Духу Народу за даної епохи - мистецтвом, наукою, звичаями, законом, технікою, релігією, моральністю та конституцією. Рухаючись до центру, ми маємо знайти сутність, єдиний принцип. Рух цього принципу в часі є суттю історичних процесів та тим, що пізнає гегелівська «філософська історія».

Гегелівська історія - це не геометрія, а екзегетика, коли тлумач переконаний, що якась подія завжди повинна мати друге значення. Один з прикладів - інтерпретація Сфінкса, як вираження Народного духу Єгипту. Нагадаємо, що для Гегеля єгипетське мистецтво представляло фазу «символічного мистецтва», за якого дух повністю відчужений у природі, і тілесне мистецтво може виражати духовний зміст тільки через свою абсолютну протилежність йому. Дух, який з'являється з тіла, але ще не повністю виокремився звідти. Інші приклади - ієрогліфічне письмо, мумії, шанування тварин.

За «Лекціями з естетики» історія мистецтва є маніфестацією історії духу: архітектура (найбільш матеріальна, піраміди), скульптура (Греція), живопис (християнство), музика, поезія. Телосом історії мистецтва є самознищення філософському самопізнанні.

Отже, із гегелівської системи випливає наявність закономірностей у розгортанні історії мистецтва та кінцевої мети цього розвитку. Ще один наслідок для історії мистецтва: тепер немає занепаду мистецтва за

несприятливих обставин (як це виглядало згідно із Вазарі та Вінкельманом), кожен етап виправданий як маніфестація Духа Епохи.

Якщо порівнювати те, що під «історизмом» розуміє Поппер та Гомбріх, то стане зрозуміло, що вони ставлять різні акценти. Для Поппера головне – це неможливість передбачення майбутнього та встановлення законів історичного розвитку. Поппер не наголошує на шкідливості узагальнювальних схем як «тоталітарних». Він погоджується, що історик має виявляти фантазію при написанні історичного нарративу. Натомість Гомбріх послідовно дотримується методологічного індивідуалізму, проблематизуючи вживання понять, що вказують на надособистісні сутності. Причому, в багатьох із критикованих ним історико-культурних теорій не ідеться про закони розвитку чи про телеологію.

Одним із послідовників Гегеля у сфері естетики був Карл Шнаазе, про якого також згадує у своїй статті Гомбріх. Він продовжував дослідження у руслі «Лекцій з естетики», розглядаючи конкретні приклади з мистецтва минулого та звертаючи особливу увагу на мистецтво готики. Проте, його розробки багато в чому відрізнялись від гегелівського бачення, про це буде мова у розділі, присвяченому Ріглю.

Гомбріх вважає, що для XIX століття постаттю, що втілювала підхід до *Kulturgeschichte* через *Kunstgeschichte* був Якоб Буркхардт. Гомбріх відзначає, що він декларував, ніби не займається спекуляціями і йому чуже абстрактне мислення. Але за свідченням одного з листів: «Найвища мета людської історії, розвиток духу до свободи, стала моїм керівним переконанням, і тому мої студії не можуть мене зрадити чи підвести, вони залишатимуться моїм провідником на все життя». Хоча Буркхардт вірив, що він лише узагальнює зі спостережуваних фактів історії, те, що він зрештою знайшов у фактах був гегелівський світовий дух, який він відкинув як спекулятивну абстракцію. «Звичайно, - цитує дослідник Буркхардта, - може бути, що мною несвідомо керують деякі спрямування сучасної філософії. Але дозволь мені залишатись на цьому скромному рівні, дозволь мені відчувати

історію, а не розуміти через її перші принципи». Момільяно довів, що у книзі «Історія грецької культури» Буркхардт залишається пов'язаний з романтизмом, зокрема зі своїм вчителем Беком, який вживає термін *Volksgeist*. У пораді своєму другу, Буркхардт говорив, що той повинен розглядати мистецтво, як вираження духу епохи (Голландії).

В книзі про «Епоху Константина» ідеологічне ангажування настільки очевидне (перехідна епоха), що історика навіть не потрібна інтерпретація, а в цілком описовому «Чічероне» (Cicerone, 1855) зберігається традиційне і гегелівське трактування опозиції духовності епохи віри та матеріалізму Ренесансу. Крім того, «Чічероне» є частиною, якої бракує в «Цивілізації Італії», саме вона є описом «Духу епохи». Можливо, віддаючи данину формі своїх роздумів – доповіді – Гомбріх відзначає: «Я відчуваю, як моя власна рука тремтить, коли я приношу в жертву та розсікаю роботу, яка так суттєво вплинула на засновника Інституту Варбурга».

Відомий пасаж про скидання вуалі в ренесансної людини з обох облич, повернутих назовні та всередину, нагадує гегелівські терміни, адже в нього принципом Риму був суб'єктивний індивідуалізм, виражений в приватній власності. *Der Staat als Kunstwerk* у Буркхардта дорівнює *Das politische Kunstwerk* у Гегеля (тут йде мова про греків). Для Буркхардта Ренесанс - це прогрес, не відновлення античності. Але Гомбріх визнає також, що в Буркхардта присутня критика Гегеля. Проблема полягає в тому, що «історичні закони» не витримують перевірки досвідом: чому Відродження не породило Реформації? Буркхардт констатує, що історичні події можуть уникати дедукцій філософів історії.

Подальшу традицію історії культури Гомбріх називає «гегельянством без метафізики». Не те, щоб гегелівська метафізика була сприйнята у всіх її розгалуженнях істориками, більше, ніж вона була прийнята Буркхардтом. Радше всі вони свідомо чи несвідомо відчували, що якщо вони відпустять магніт, що створював візерунок, атоми минулих культур опадуть в звичайний бруд. «Тому, робить висновок дослідник, - історія історіографії культури

може бути найкраще інтерпретована як послідовність спроб врятувати гегелівські припущення, не приймаючи гегелівської метафізики».

Для Карла Лампрехта, одного із вчителів Варбурга, вісню колеса історії була ментальність доби. Geist психологізувався. Цей історик користувався Гербатівським асоціанізмом, що був поширеним у XIX століття. Для цілей нашої роботи на історицистському підході цього автора варто спинитись - детальніше. Карл Лампрехт (Karl Lamprecht, 1856-1915) у 1880-х викладав історію у Бонні, потім, попрацювавши у Марбурзі, заснував свій Інститу універсальної та культурної історії (Institut fuer Kultur- und Universalgeschichte)¹. Особливо його цікавив німецький народ та його середньовічна історія. Лампрехт вирізнявся прагненням застосовувати численні наукові підходи (психологія, соціологія, етнологія, історія мистецтва) у створенні «тотальної історії», протистоячи у цьому канонічній політичній історії Ранке. У центрі його роботи – яскраво виражене метафоричне прагнення до пошуків «духу» певної епохи. Він був автором теорії «панівних психологічних диспозицій» (Seelenzustaende), які детермінують вирази кожної «культурної доби» (Kulturzeitalter). Крім того, Лампрехт особливу роль відводив історії мистецтва, яке він вважав єдиною чіткою маніфестацією чи об'єктивацією інтелектуальної культури, що може дати доступ до ментальності чи колективної душі даної епохи. В кількох дослідженнях він намагався отримати доступ до «психологічних диспозицій» епохи за допомогою аналізу шрифтів та орнаментики ініціалів середньовічних рукописів. Його історії притаманний деякий телеологізм, німецький Volk розвивається в напрямку індивідуалізму чи суб'єктивізму. Стадії розвитку цього «духу» такі: «символічна» (до 350 р. н. е.), для якої характерне ототожнення людини з колективом, вираження досвіду в чуттєвих термінах, «типічна» (350-1050), де індивід представляється як тип, «конвенційна» (1050-1450), «індивідуалістична» (1450-1750) та

¹ Brush, K. Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 66.

«суб'єктивістська», що мала панувати аж до часів Лампрехта¹. За часів Першої світової війни Лампрехт займав офіційну експансivistську позицію, що, очевидно, витікало із гаданої цивілізаційної місії німецького Volk².

Звертаючись до Рігля, дослідник одразу вказує на прямі паралелі з гегелем: «В моїй галузі, історії мистецтва, саме Алоїз Рігль на зламі століть виробив власний переклад гегелівської системи в психологічні терміни. Як і Гегель, він бачив еволюцію мистецтв і як автономний діалектичний процес, і як коловий рух у більшому колі послідовних «світоглядів». В мистецтві процес ішов двічі спірально: від тактильного способу сприйняття твердої матерії до «оптичного» способу, спочатку у випадку ізольованих об'єктів, а потім у випадку просторових позицій. Як у Гегеля, цей процес з його стадії не терпить ідеї занепаду»³.

В «Мистецтві та ілюзії» Гомбріх пише, що його «вражає та присутність геніальності в наївності, за допомогою якої Рігль намагається звести всі стилістичні зміни в архітектурі, скульптурі, живописі чи декоративному мистецтві до одного принципу. Але ця наївність, яку він поклав за основу свого наукового підходу, робить його жертвою того донаукового способу мислення, що абсолютизує якийсь єдиний принцип, перетворюючи його думку в міфотворчість. Ця Kunstwollen стає *deus ex machina*, вона спрямовує будь-який художній розвиток у вузьке русло незмінних законів»⁴. Хоча пізніше Гомбріх визнавав, що існує «два Рігля»⁵: автор «*Stilfragen*», яку він вважав геніальною роботою, та автор «*Spaetroemische Kunstindustrie*», яка, на думку Гомбріха, є помилковою. Дослідник зазначає, що для Рігля історія в цій книзі діє як заводний механізм і такий детермінізм неприйнятний для Гомбріха.

¹ Там само. – С. 68.

² Там само. – С. 88.

³ Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 44.

⁴ Gombrich E. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. – L., 1960. – P. 19.

⁵ Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – М.: РГГУ, 2006. – С. 76.

«Цей неухильний розвиток йде паралельно зі змінами «світоглядів» людства. ... Він (Рігль) постулює, що Єгипет мав «матеріалістичний монізм», що бачить у душі лише очищену матерію. Грецька думка та мистецтво є дуалістичними, а пізня античність повертається до монізму, але з іншого боку шкали, де (як можна передбачити) тіло розглядається як неочищена душа»¹.

«Рігль вважав, що ця віра пізньої античності в духи та магію була необхідною стадією, без якої розум людства не міг би збагнути електрики. І він доводив на своє (та багатьох інших) задоволення, що цей часовий процес був так само ясно виражений в орнаменталізації пізньоримських фібул, як і в філософії Плотіна.

Але «саме це прагнення читати «ознаки часу» та проникнути в секрети історичного процесу дали новий поштовх історико-мистецьким дослідженням». Показова назва збірки Макса Дворжака «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte». «Великий Ервін Панофський, як і Дільтей, також представляє критичну та софістиковану версію цієї програми»², але і йому не чужі прагнення демонстрації органічної єдності всіх аспектів періоду. «Його «Готична архітектура та схоластика» показує, як він боровся зі спробою «врятувати» традиційний зв'язок між цими двома аспектами середньовічної культури, постулюючи «ментальну звичку», отриману в школах схоластів та перенесену в архітектурну практику»³. В своєму «Ренесансі та ренесансах в західному мистецтві» він відверто захищає поняття культури, що має сутність, проти критики Джорджа Боаса.

Гомбріх вважає, що найоригінальнішу спробу врятувати цей підхід був зроблений найбільшим культурним істориком після Буркхардта, його шанувальником, критиком та послідовником, Йоганом Хейзінгою. Він

¹ Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 44

² Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 45.

³Там само.

переінтерпретував творчість Ван Ейка як вираз пізньої софістикованої доби середньовіччя.

Гомбріх був присутній на лекції Хейзінги в інституті Варбурга 1937 року. Пізніше він написав схвальну статтю про «Homo ludens» Хейзінги. Дослідник вказує на спадкоємність останнього із творчістю Буркхардта. У творі Буркхардта «Історія культури Греції» йдеться про поняття «agon», «змагання», яким можна описати численні аспекти класичного грецького полісу. Пізніше ідею агональності грецької культури буде розвивати П. Вернан, а з іншого боку цю ідею запозичив, на думку Гомбріха, Хейзінга, перетворивши гру на «прафеномен» культури¹.

«Хоч і критичний щодо встановлення законів історії, - пише Гомбріх про Хейзінгу, - він все ж таки завершив чудову статтю «Завдання історії культури» вимогою «морфології культури», що передбачала, якщо я правильно розумію, холістичний підхід в термінах культурних стилів, що змінюються».

«Одна річ - бачити взаємозв'язок речей, інша - постулювати, що всі аспекти культури можуть бути прослідковані до одного ключа, маніфестаціями якого вони виступають».

Зрештою тодішній директор Інституту Варбурга звертається до спадку засновника цього закладу: «Науковець на зразок Варбурга не заснував би своєї бібліотеки без гарячої віри в потенціал Kulturwissenschaft. Еволюціоністська психологія, яку ми вже не приймаємо, надихала його, але питання, які він поставив і досі плідні для історії культури. Пропонуючи для Інституту головну тему «das nachleben der Antike» («спадок Античності»), він в крайньому разі здобув упевненість, що історик мистецтва, літератури чи науки знайде потребу додаткових технік прорубати нову стежку за протейською проблемою. Бібліотека Варбурга була сформована саме щоб

¹ Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – М.: РГГУ, 2006. – С. 118.

полегшити отримання таких знарядь. Вона мала стимулювати трансгресію, а не аматорство»¹.

Гомбріх пропонує вписати постать Варбурга у змальовану ним перспективу: «Оригінальність гіпотези Варбурга полягала в тому, що він застосував теорію Лампрехта про духовний зміст образу безпосередньо до культури. Тому у нього стиль Боттічеллі був не просто вираженням «духу епохи», а безпосереднім результатом спілкування художника з гуманістом Поліціано, чий духовний образ класичної античності передавався від поета до художника та від художника до поета. Історія мистецтва у його розумінні не була еволюцією абстрактних факторів, а діяльністю реальних людей, які повинні були робити рішення, керуючись одночасно як сучасністю, так і минулим»². І все ж, як і у випадку із Буркхардтом, Варбург залишається заручником метафізики XIX століття, застосовуючи тепер застарілу психологію та керуючись історицистськими настановами.

Які ж моделі темпоральності можна вичленувати із розглянутої Гомбріхом традиції та яку, натомість, пропонує він сам? Історицистська модель використовує просторові метафори руху, причому існує історична субстанція, як одночасно і пояснює зміни і сама зазнає змін. Сам Гомбріх пропонує також просторову модель, але не лінійну та механістичну, а статистичну та еволюційну, де велику роль відіграють випадковості та ситуації.

¹ Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 47.

² Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – М.: РГГУ, 2006. – С. 117.

III. Алоїз Рігль: історія мистецтва як автономної області духу

Деякі історики мистецтва відзначають початок двадцятого століття в мистецтвознавстві 1893 року – року публікації твору Адольфа Гільдебранда «Проблеми форми в образотворчому мистецтві» та Алоїза Рігля «Питання стилю» (*Stilfragen*). Їх можна вважати родоначальниками формальної школи в мистецтвознавстві¹.

Загальною схильністю цієї школи, - куди так чи інакше потрапляють також К. Фідлер (Fiedler, 1841-1895) та Г. Вельфлін (Woefflin), - є пошуки специфічного, притаманного лише образотворчому мистецтву, змісту. Ернст Гомбріх, слідом за М. Подро, називає цю ідею «інтерпретативним баченням» і вважає її мистецько-теоретичною версією широкого кантіанського уявлення, що свідомість конститує світ. Ідею про особливий «розумний зір» ілюструє розповідь Генріха Вельфліна, якою він починає свої «Принципи історії мистецтва»: там йдеться про чотирьох художників, що намагались намалювати одну й ту саму річ саме так, як вона була в реальності, але в них вийшло чотири різні картини².

Говорячи про такий інтелектуальний нахил формальної школи у зіставленні із мистецькими явищами та філософськими напрямками тієї доби, можемо з повним правом стверджувати спільний рух до «очищення», пошуків есенції певних аспектів духу, спираючись на які можливе «мистецтво заради мистецтва» а потім і модернізм, «філософія як строга наука» чи «мистецтвознавство як строга наука». Мабуть, найкраще цю ситуацію можна пояснити за допомогою соціологічної теорії П'єра Бурдьє: він описує логіку автономізації культурного поля, згідно з якою, починаючи із Ренесансу, відбулось відокремлення сфери мистецького виробництва від економічного поля, а від XIX століття відбулось становлення низки «чистих»

¹ Арсланов А. Г. История западного искусствознания XX столетия. – М., 2003. – С. 4.

² Summers D. "Form", Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description//The Art of Art History: A Critical Anthology. - Oxford, 1998. - P. 128.

дисциплін та напрямків, що відбивали капіталістичну логіку розділення праці. Культурний ринок розподілився на ринок обмеженого виробництва, де цінності циркулювали лише між спеціалістами, та ринок масового виробництва. Тією мірою, якою ця позиція демонструє розрив із зовнішніми вимогами та прагнення виключити тих митців, що підозрюються в підкоренні економічній логіці, утверджується первинність форми стосовно функції, способу репрезентації стосовно об'єкта репрезентації. Це є найбільш специфічною вимогою автономії з боку поля та його претензій на виробництво й нав'язування принципів специфічної легітимності, як у виробництві, та і у визнанні творів мистецтва¹. На прикладі формальної школи бачимо, що логіка автономізації культурного поля поширюється не тільки на мистецьких критиків, а й на теоретиків. Єдність мистецького авангарду та мистецької теорії на основі логіки автономізації пізніше відкрив американський формаліст Клемент Грінберг, котрий виводитиме авангардне мистецтво, що зосереджується на специфічних рисах конкретного виду мистецької продукції, із кантівської метафори чистоти².

III. 1. Контекст становлення теорій Рігля.

Теоретичний проект Рігля ґрунтується на певних психологічних засновках властивій для XIX століття асоціативної психології. Психологічні теорії зору вже були використані у мистецько-теоретичному контексті в роботах А. Гільдебранда та К. Фідлера.

У XIX столітті існували два підходи до психології зорового сприйняття. Перший підхід, пов'язаний з іменем Йогана Мюллера, уявляв процес зорового сприйняття як віддзеркалення зорових вражень на сітківці, причому сітківка має вроджену чутливість і враження розташовуються на ній природнім чином. Представник другого підходу, Герман Гельмгольц, вважав, що око стає здатним бачити просторову форму, звертаючись до тілесного контакту руки з предметом, обмацуючи його. Посередником між відчуттям

¹ Бурдые П. Рынок символической продукции// *Вопросы социологии*, - №1/2 1993. – С. 123.

² Greenberg C. *Modernist Painting*// <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>

та зоровим образом є інтуїтивний образ¹. Саме останнє уявлення стало засновком для формального мистецтвознавства.

Книгу скульптора А. Гільдебранда «Проблеми форми в образотворчому мистецтві» Г. Вельфлін називає найзначнішою подією в теорії мистецтва з часів Альбрехта Дюрера та теоретиків Ренесансу². Ця книга переймає естетику нормативного спрямування, утверджуючи ідеал еталонного художнього бачення, котре проявилось в античності та за Ренесансу. Занепадом цього бачення є готика та романтизм з одного боку та академізм з іншого. Метою будь-якого образотворчого мистецтва є створення архітектонічної просторової цілісності³.

На думку Гільдебранда, зір – це не пасивне відображення, людина не може зовсім позбутись своїх уявлень, оскільки саме з їхньою допомогою вона бачить⁴. Процес формування зорового образу зблизька та на відстані відрізняються. Наближений образ сприймається не суто оптично, а за участю руху ока, відбувається, так би мовити, обмацування оком предмета. Такий кінетично-оптичний синтез дозволяє створити просторовий образ предмета. Нерухоме ж око може створювати лише площинне зображення. Так би й відбувалось із віддаленим баченням, якби зір не доповнювали кінетичні образи пам'яті. Віддалений образ виключає рух ока, він чисто оптичними засобами пробуджує в нас моторні уявлення, які змушують нас «прогулюватись» в образі⁵. З поняттями віддаленого та наближеного бачення ми зустрінемося не тільки в Рігля, але й у Беньяміна, в його суперечливому уявленні про «ауру» - унікальне явлення далини, яким би близьким не був об'єкт.

Ці психологічні передумови стають основою для розуміння художнього зору та навіть його нормування. Художник на площині має користуватись суто оптичними засобами для відтворення моторної пам'яті та

¹ Арсланов А. Г. История западного искусствознания XX столетия. – М., 2003. – С. 25.

² Там само. – С. 18.

Там само. – С. 32.

⁴ Там само – С. 25.

⁵ Там само. – С. 26.

створення цілісного образу. На думку Гільдебранда, існує строга закономірність співвідношення рухових та оптичних образів, що дозволяє створити твір як архітектонічну цілісність¹.

Філософ Конрад Фідлер був в чомусь попередником неокантіанства Е. Кассіра, пропонуючи діяльнісну концепцію зорової свідомості (світ – результат творчості духу)². Він відмовлявся від категорій мімезису та прекрасного.

Фідлер вводив специфічну зорову здатність – «позірність» - відмінну від інтелекту чи дотику. «Позірність» є власне мистецькою цінністю в образотворчому мистецтві. Філософ вимагає від мистецтвознавців очистити аналіз художнього твору від аналізу виражених в ньому релігійних, філософських, політичних та інших уявлень як зовнішніх та таких, що не мають для мистецтва серйозного значення. Ці ідеї, згідно з Фідлером, утворюються алегоричний зміст образотворчого мистецтва³.

Але ця зосередженість на метафорі чистоти поєднується із побудовою особливого нарративу історії мистецтва, який отримує свого головного героя. Тут есенціалізм, уявлення про незмінну сутність мистецтва, необхідно поєднується з історизмом, уявленням про закони історичного розвитку.

Зарахувати Рігеля до традиції історизму в тому шереху особистостей, що їх представляє Гомбріх (Гегель, Буркхардт), видається проблематичним, якщо ми врахуємо специфіку формалістичної історії мистецтва. З цієї точки зору підходить до критики формалістів Едгар Вінд, історик мистецтва, що працював разом із Варбургом та відчув на собі вплив неокантіанства. У своїй роботі, присвяченій поняттю «науки про культуру»⁴ (“Kulturwissenschaft”) у Варбурга, він презентує підхід цього вченого (порівнюючи його з Буркхардтом) у якості критики формалізму Вельфліна та Рігеля.

¹ Арсланов А. Г. История западного искусствознания XX столетия. – М., 2003. – С. 36.

² Там само. – С. 44.

³ Там само. – С. 54.

⁴ Wind, E. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics//Wind E. The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art. - Oxford, Clarendon Press. – 1993. - P. 21-36.

Вінд підкреслює, що попри різницю в деталях, роботи Рігля та Вельфліна позначені полемічним спрямуванням до автономності історії мистецтва, прагненням звільнити її від історії культури і, таким чином, порвати із традицією, асоційованою з іменем Якоба Буркхардта¹. Але коли розділення вивчення творів мистецтва («Cicerone», путівник по визначних пам'ятках мистецтва італійського Ренесансу) та культури певної доби загалом («Культура Італії епохи Відродження») зумовлене питанням зручності, то для формалістів автономізація корпусу творів мистецтва принципова. Як пише Рігль, існує «незнищенне змішування історії мистецтва та іконографії, хоча творчість і має стосунок не до «що», а до «як», яким це «що» представлено, особливо через поезію та релігію. Іконографія таким чином відкриває нам не там історію Wollen у візуальних мистецтвах, як поетичну та релігійну Wollen. Те, що між ними існує зв'язок, вже було наголошено (...) Але для того, щоб створити цей зв'язок плідно, треба їх різко розділити. У створенні чіткого розрізнення між іконографією та історією мистецтва я бачу передумову будь-якого прогресу у мистецтвознавчому дослідженні на найближчі роки»².

Дослідник підсумовує засновки формалістів таким чином. По-перше, відділення дослідницьких методів історії мистецтва від методів історії культури є результатом особливої мистецької чутливості доби, яка полягала в переконанні, що суттєвим для чистого розгляду мистецького твору є ігнорування значення змісту твору та обмеження виключно «чистим баченням». По-друге, були створені специфічні критичні терміни, що перетворили вище згадуване віддалення на розрив. Так, Вельфлін використовує протиставлення форма-зміст. При цьому до «форми» потрапляє все лише «радикально візуальне», то до «змісту» відходять репрезентативні та художні мотиви, ідеї прекрасного, типи виразів, модуляції тону,

¹ Wind, E. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics//Wind E. The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art. -Oxford,Clarendon Press. – 1993. - P. 21.

² Riegl A. Leading characteristics of the Late Roman *Kunstwollen*// The Art of Art History: A Critical Anthology/ Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 537.

результати вживання відмінних знарядь. Вінд порівнює теорію Вельфліна із найзагальнішою математичною формулою стилю. Але ця формула «раптово оречевлюється як сутність, яку можна сприйняти, зі своєю історією. Таким чином, тенденція до формалізації, що надає теорії естетичної форми ступінь точності, який вона не може власними зусиллями виправдати, поєднується із тенденцією до гіпостазування, що перетворює формулу, коли вона вже встановлена, на живого суб'єкта історичного розвитку»¹. По-третє, відповідником протиставлення форми та змісту є теорія автономного розвитку мистецтва, що розглядає увесь процес розвитку як процес розвитку форм, беручи останню в якості константи на кожному історичному етапі, не зважаючи на відмінності у техніці виробництва та засобах виразу. Це передбачає розгляд різних жанрів мистецтва як паралельних, оскільки жоден жанр не може бути важливішим за інший; іншим результатом є вирівнювання відмінностей між жанрами - оскільки жоден з них не може нам сказати те, що не міститься в іншому. «Таким чином ми отримуємо не історію мистецтва, що прослідковує витoki та долю пам'яток у якості носіїв значущої форми, а, на зразок Рігля, історію «мистецької волі» («Kunstwollen»), що ізолює елемент форми від елементу змісту, але представляє зміну форм у термінах діалектичного розвитку у часі – у якості точного відповідника «історії бачення» Вельфліна»². І нарешті, не лише жанри в мистецтві вважаються паралельними, мистецтво саме вважається таким, що розвивається паралельно до інших досягнень культури. Це означає подальший крок до формалізації. Те саме протиставлення форми та змісту, що на нижчому рівні призвело до від'єднання історії мистецтва від історії культури, тепер слугує на вищому рівні для відновлення стосунків між ними. Але тепер категорія форми стає такою ж туманною, як категорія змісту була на нижчому рівні, коли до неї входили гетерогенні елементи. «Тепер вона (форма) стала ідентична із загальною «волею культури» («Kulturwollen»),

¹ Wind, E. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics//Wind E. The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art. -Oxford, Clarendon Press. – 1993. - P. 22.

² Там само. - P. 23.

котра не є ні мистецькою, ні соціальною, ні релігійною, ні філософською, а всім цим в одному»¹.

Це можна підсумувати висловом Вельфліна, що специфічне враження від готичного стилю можна легко здобути як від загостреного черевика, так і від готичного собору². Відоме аналогічне висловлювання Рігля: «Я стверджую, що той, хто зуміє правильно сприйняти мармурову голову Марка Аврелія, зможе уявити, як повинні виглядати енкаустичні портрети того часу, навіть не бачачи їх³».

Отже, формалістична історія мистецтва зводиться до формалістичної інтерпретації з одного боку, та «паралельного» історичного розгляду з іншого. Це змішує докупи три проблеми, критика кожної з яких руйнує цілісну побудову. Це тріада вивчення окремого твору мистецтва, естетична теорія та реконструкція історичних ситуацій. Роздумуючи над природою історії, ми можемо закинути формалістському уявленню, що ми не можемо дізнатись, як сили рухають розвиток паралельних культурних феноменів. З іншого боку, «чисте бачення» - це абстракція, яка не має відповідників у реальності, адже бачення не можна відділяти від контексту. Критика формалістів Варбургом полягає у вивченні конкретного об'єкта, як він сформований техніками його виробництва та стосунками з іншими галузями культури⁴.

Існує кантіанський компонент вчення Рігля. Художньо-теоретичне протиставлення «вчення про ідеї» та «теорії наслідування» певною мірою аналогічне теоретико-пізнавальному протиставленню «теорії наслідування» та «концептуалізму» (в широкому сенсі): в обох випадках стосунки між суб'єктом та об'єктом витлумачуються то в сенсі чисто репродуктивного

¹ Wind, E. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics//Wind E. The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art. -Oxford,Clarendon Press. – 1993. - P. 23.

² Wölfflin, «*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*», цитовано за Wind, E. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics//Wind E. The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art. -Oxford,Clarendon Press. – 1993. - P. 23.

³ Приводиться у Зельдмайр Г. История искусства как история стиля//Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – С. 54.

⁴ Wind, E. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics//Wind E. The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art. -Oxford,Clarendon Press. – 1993. - P. 24.

відображення, то в сенсі творчої побудови, що виходить із «вроджених ідей», то в сенсі абстрагування, що відбирає із даного та узагальнює відібране¹. В обох випадках необхідна трансцендентна «речі в собі», якій має відповідати інтелектуальна репрезентація та божественний принцип, що повинен забезпечувати необхідність цієї відповідності. В теорії пізнання передумова «речі в собі» була піддана сумніву Кантом – в теорії мистецтва аналогічні погляди пробили собі дорогу лише завдяки діяльності Алоїза Рігля². Художнє споглядання так само мало протистоїть «речі в собі», як і розсудок, що пізнає; значущість його результатів може бути забезпечена якраз тим, що воно само визначає закони свого світу, тобто не має жодних предметів, крім тих, які конституює передусім в собі самому.

Морфологія трьох фаз мистецької волі у Рігля більш-менш відповідає гегелівському розподілу на символічну, класичну та романтичну фази розвитку історії мистецтва. Але для Гегеля метою мистецтва є поступове усвідомлення людськими істотами, що їхні вищі думки та ідеали (такі, як Бог) не можуть бути відповідно представлені у жодному мистецтві. Врешті решт мистецтво інкорпорується релігією та філософією та долається ними. Гегелівська система передбачає ієрархію цінностей, оскільки пізніші форми мистецтва ближчі до мети історії мистецтва – само скасування. Рігль прагнув адаптувати гегелівську багату морфологію стилістичних типів та його ідею історії мистецтва, представлені в термінах все більшої суб'єктивізації стосунків розуму до світу, але без ідеї прогресивного розвитку³.

Із гомбріхівської метафори «колеса» ми пам'ятаємо, що для Гегеля мистецтво було метафоричним щодо духу епохи, воно утворювало репрезентативні стосунки з ним. Для Рігля хоча й існує відповідність між *Kunstwollen* та *Wollen* доби, та все ж мистецтво залишається автономним

¹ Пановски Э. *Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма.* – СПб.: Аxioma, 1999. – С. 98.

² Пановски Э. *Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма.* – СПб.: Аxioma, 1999. – С. 99.

³ Iversen M. *Alois Riegl//Key Writers on Art: Till XIX Century.* – London, NY: Routledge, 2003. – P. 245.

щодо свого змісту та контексту, зі своїм іманентним законом розвитку. Необхідним переходом від гегелівської системи до побудов Рігля є уявлення про мистецтво Карла Шнааза (Karl Schnaase), учня Гегеля, розроблене у книзі «Голландські листи» (Niederlaendische Briefe, 1834) та в пізніших роботах. Шнааза, як і Гегель, визнає однакову цінність всіх періодів розвитку мистецтва, але він замінює гегелівське єдине систематичне бачення концепцією взаємного висвітлення минулого мистецтва, коли мистецтво кожного періоду, що репрезентує тотальність духу, допомагає зрозуміти мистецтво іншого періоду. При цьому мистецтво нашого часу перебуває у вигірній позиції, оскільки володіє більшим досвідом минулого. Для Шнааза інтерпретація мистецтва не буває сталою, вона щоразу оновлюється завдяки новим зіставленням¹. Історик дотримується «трансформативістського» погляду на розвиток мистецтва, згідно з яким, до суті кожного твору належить його позиція між його попередниками та наступниками у серії. У Гегеля не розроблена проблема трансформації, але для Рігля прослідковування зміни мотиву в серії протягом довгого часу стане засадничим методом. Прикладом «трансформативістського» підходу у Шнааза є гегелівський приклад протиставлення архітектури, орієнтованої на екстер'єр, та архітектури, орієнтованої на інтер'єр. Так, Шнааза прослідковує розвиток інтер'єру від грецького храму до християнського собору². Ще більше значення спадку цього дослідника для Рігля стане зрозуміле, якщо ми згадаємо, що він закликав абстрагуватись від функції та символічного значення мистецтва. В цьому запорука того, що ми розуміємо мистецтво минулого краще за самих авторів, які могли бути занадто заклопотані функціональним змістом, а не естетичним. Таким чином, розвиток мистецтва у системі Шнааза постає як трансформація форми в традиції³. Основним закидом Шнааза до Гегеля, який потім перейняв Рігель, є утвердження автономії мистецтва та його власної історії. «Повинна бути основа, що

¹ Podro, M. The Critical Historians of Art. – Yale University Press, 1982. – P. 32.

² Там само. – С. 36.

³ Там само. – С. 40.

лежить у самому мистецтві, у природі його розвитку, що зумовлює зміни»¹. Мистецтво, хоч і має спільну із релігією мету, розвивається за власною траєкторією, не обов'язково синхронно із етапами розвитку релігії. Ще один характерний мотив аналізу, до якого звертається Шнаазе, - протиставлення замкненості та чіткої окресленості античних форм мистецтва та драматичного зображення Ренесансу, із його внутрішньою узгодженістю та спільним простором², - також буде підхоплений Ріглем у роботі про пізноримську мистецьку промисловість.

III.2. Історія мистецтва за Ріглем.

У 1893 році Рігель опублікував свою першу роботу «Питання стилю» («Stilfragen»). Порівняно із попередніми роботами його мета була менш всеохопна, а аргументація – скромнішою. Але вже в цій роботі ми бачимо основні елементи теоретичного каркасу, який дослідник буде використовувати у подальшому: розуміння мистецтва як окремої сутності, що піддається трансформації та те, що ця трансформація відбувається з причин, іманентних самому мистецтву.

Ця робота має своїм об'єктом походження та трансформацію форм орнаменту у західній культурі. В орнаменті, стверджує Рігель, справжня мистецька здатність людини проявляється яскравіше, ніж у власне образотворчому мистецтві. Теоретичною моделлю, якій протистоїть автор у даному творі є уявлення послідовників Г. Земпера, за яким визначальною для розвитку мистецтва є підкреслення функціональності. Зокрема, на їхню думку, походження та сутність орнаменту полягає в техніці обробки матеріалу, зокрема текстильного. Цьому Рігель заперечує, геометричний стиль орнаменту виник раніше текстильної техніки. Іншою теорією походження орнаменту, з якою сперечається Рігель, є ідея того, що орнамент є відтворенням природних форм – органічний чи неорганічний³.

¹ Цитов. за Podro, M. The Critical Historians of Art. – Yale University Press, 1982. – P. 41.

² Там само – С. 42.

³ Арсланов А. Г. История западного искусствovedения XX столетия. – М., 2003. – С. 77.

Теза Рігля полягає в тому, що орнамент є вираженням окремої мистецької здатності духу і, хоча, без сумніву, бере свій початок із природних форм, отримує подальший розвиток за внутрішніми законами *Kunstwollen*¹. Мистецька здатність із найдавніших часів проявила себе в мистецтві орнаменту уже в повністю розвиненому вигляді.

Давньоєгипетський орнамент, а за ним і вся західноєвропейська орнаментика, походить, згідно з Ріглем, від певної природної форми – квітки лотоса. Але вже «зв'язок подальших послідовних мотивів лотоса завдяки зігнутих ліній не має прототипу в природі, вона є, без сумніву, чисто орнаментальною знахідкою»².

Греки, у свою чергу, удосконалили єгипетський орнамент тим, що створили особливо приємний для зору спосіб поєднання окремих мотивів за допомогою так званої лінії краси – ритмічних в'юнких ліній. Самі ці лінії, які не мали аналога в природі, але й не були чисто геометричними, Рігель вважав плодом мистецької здатності³. Подальший розвиток мотиву лотоса призвів до створення схеми пальметки (в якій листки закручені «іонічним» чином), а потім – аканту⁴.

Одним зі своїх головних досягнень дослідник вважав доведення того, що каїрська арабеска XV століття «у своїх на позір геометричних мотивах приховує безперечну сутність рослинного значення»⁵.

У «Питаннях стилю», як і в подальших своїх роботах, Рігель не ухиляється від соціального аналізу історії мистецтв. Основне його твердження з цієї проблеми полягає в тому, що суспільні причини можуть викликати зміни в напрямку розвитку мистецької волі, можуть обумовити особливий характер її проявів, але в цілому мистецька воля не має жодного стосунку до соціального (в тому числі, релігійного) життя людей. Різні народи зі своїми відмінними характерами можуть підхоплювати розвиток

¹ Арсланов А. Г. История западного искусствознания XX столетия. – М., 2003. – С. 78.

² Там само. – С. 79.

³ Там само. – С. 82.

⁴ Podro, M. *The Critical Historians of Art*. – Yale University Press, 1982. – P. 71.

⁵ Арсланов А. Г. История западного искусствознания XX столетия. – М., 2003. – С. 82.

мистецького явища, але все ж він здійснюється за загальними для всіх правилами¹.

Робота «Пізньоримська культурна індустрія» («*Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*», 1901), що є також результатом архівних досліджень, вже містить всі основні теоретичні припущенні Рігля та окреслює його бачення розвитку мистецтва в цілому. Пізньоримська «мистецька воля» має те спільне із «мистецькою волею» попереднього періоду античності, що вона й далі була спрямована на чисте сприйняття індивідуальної форми з її безпосередньо очевидною матеріальною феноменальністю, в той час, як сучасне мистецтво не так заклопотане різким розмежуванням індивідуальних явищ, як поєднанням явищ колективних чи, зокрема, показом незалежності позірно індивідуального елемента². Для античного мистецтва було притаманне використання ритму для досягнення вище окресленої мети. Ритм, тобто повторення однакових елементів, найкраще слугував як для окреслення індивідуальної форми, так і для досягнення площинності. Повторюваність елементів підкреслювала єдність кожного з них і давала можливість створити вищу єдність з окремих елементів. Ритм передбачає розташування елементів один над одним або поруч, але не один за один – це створює передумови для площинного зображення. Щойно елементи накладаються, створюється враження, що один з них «відходить» в глибину.

«Пізньоримська «мистецька воля» відрізняється від попередніх мистецьких періодів античності – чим далі у часі, тим більше – в тому, що вона не задовольняється поглядом на індивідуальні форми у двовимірному просторі, вона прагне бачити у тривимірності»³. Для цієї мети індивідуальні форми виокремлювались не лише одна від одної, але й від загальної візуальної площини (фону) та від країв зображення. Разом із виокремленням

¹ Арсланов А. Г. История западного искусствоведения XX столетия. – М., 2003. – С. 83.

² Riegl A. Leading characteristics of the Late Roman *Kunstwollen*// *The Art of Art History: A Critical Anthology*/ Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 169.

³ Там само – P. 169.

форм інтервали між ними теж почали сприйматись як індивідуальні форми, а не як частина універсальної візуальної площини. Тепер ритм застосовувався і до них. Іншим наслідком було застосування світлотіні, ритму білого та чорного, спричинене відділенням форми від фону (утворення ніші).

Крім творів мистецтва для характеристики пізньоримської «мистецької волі» Рігль використовує також порівняння літературних джерел. «Це може бути засобом, що допоможе перевірити, чи ідеї, досягнуті нами у суб'єктивному спостереженні панівних *Kunstabsichten* («мистецьких задумів») певного періоду були саме ідеями тих, хто був частиною цього періоду»¹. Рігль бере до уваги зі спадку III-V століть твори неоплатоніків, Плотіна та вчення Августина про красу. Для Августина абсолютна краса існує лише у Бога. Але жодна річ не позбавлена слідів (*vestigia*) краси. Потворне відносно, це ступінь псування форми. Завдання мистецтва – це імітування (мімезис) слідів краси в речах. Що є цими слідами? Це принципові цілі античної творчості: єдність (ізольоване сприйняття індивідуальної форми) та ритм. Єдність досягається завдяки пропорціям та симетрії, які, у свою чергу, є інструментами ритму (*numerus*). Але ритм застосовується також і до інтервалів (Рігль бачить відображення пізньоримської специфіки в тому, що Августин радить ставити перфоровані вікна²). «Таким чином, роль мистецтва за пізньої античності, на противагу класичній античності та сучасному мистецтву, чітко виявлена: простір звільнений (класична античність відкидала простір), але сформований за ритмічним принципом (на противагу сучасному мистецтву, що наголошує на безформному безкінечно глибокому просторі)»³. «Зле це просто *privatio* доброго, потворне – це лише інтервал прекрасного; вони такі ж необхідні, як інтервали між словами чи нотами у музиці. Ми звикли дивитись на огидне та зле зблизька, коли вони нам природно видаються огидними та злими. Але

¹ Riegl A. *Leading characteristics of the Late Roman Kunstwollen*// *The Art of Art History: A Critical Anthology*/ Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 171.

² Там само. – P. 173.

³ Там само. – P. 173.

коли ми все це бачимо за допомогою Fernsicht («далекого зору»), ми побачимо, що краса не була б можлива без потворного і що обидва вони є картиною досконалої гармонії»¹. Чорне на картинах відіграє ту ж саму роль, що і зле. Це відсутність кольору. Але якщо на картині воно розташоване у відповідних місцях (ordo, ритм), то при fernsichtig («далекому») погляді ми сприйматимемо прекрасне.

«Підтримка для такої інтерпретації природи пізньоримського мистецтва у тому факті, що Kunstwollen античності, особливо у пізній фазі, практично ідентичний з іншими головними формами вияву людської Wollen протягом того самого періоду»². Хоча мистецтво має свій іманентний шлях розвитку, що проявляється у формальних змінах, ця траєкторія йде паралельно іншим проявам людської культури, що теж є автономними. Хоча відповідність зберігається і ми можемо встановити «стиль» доби, це не означає, що шляхи розвитку завжди йтимуть паралельно, що лише хронологія визначає особливості артефактів культури.

«Вся така Wollen спрямована до самозадоволення у стосунку до оточення (в найширшому значенні, це стосується людини зсередини і ззовні). Творча Kunstwollen регулює стосунок між людиною та об'єктом, який ми сприймаємо чуттями; так ми надаємо колір та форму речам (так само ми візуалізуємо речі в Kunstwollen поезії). Але людина – це не лише істота, що лише сприймає сенсорно (пасивно), але й бажуюча (активна) істота. Тому людина хоче інтерпретувати світ так, як це найлегше можна зробити згідно з його внутрішнім потягом (що змінюється відповідно до нації, розташування та часу). Характер цього Wollen завжди детермінований тим, що можна описати як уявлення про світ у певний час [Weltanschauung] (що треба розуміти в найширшому значенні), не лише в релігії, філософії, науці, але і в уряді, законах, де як правило домінує один із досвідів, згаданий раніше»³.

¹ Riegl A. Leading characteristics of the Late Roman Kunstwollen// The Art of Art History: A Critical Anthology/ Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 173.

² Там само. – P. 174.

³ Там само. – P. 174.

«Очевидно, що існує внутрішній зв'язок між Wollen, що спрямована на прийнятну візуалізацію речей через візуальні мистецтва, та іншою Wollen, що прагне інтерпретувати їх якнайбільше згідно зі своїм внутрішнім потягом»¹.

Антична *Weltanschauung* проходить чотири фази, що відповідають чотирьом етапам розвитку античного мистецтва. Спільне тут – уявлення про світ, що складається із тактильних (пластичних), замкнених, індивідуальних форм. Найраніший період розвиває уявлення про випадкові сили, які керують рухом цих індивідуальних форм. В релігії цьому відповідає намагання умилостивити ці сили. За другого періоду з'являється наука та філософія, античне мистецтво входить у період класики. Розвивається уявлення про обов'язкові логічні зв'язки між індивідуальностями. У довоколишньому світі людина сприймала тільки завершені індивідуальні форми із механічними стосунками між ними. Атомізм та платонізм погоджуються в цьому питанні. Ланцюгове поєднання речей відповідає ритмічній композиції в тогочасному мистецтві.

В третьому етапі індивідуальні форми знову повернулись до взаємної роз'єднаності. Механістична теорія зв'язку вже не задовольняла, вона була замінена іншим типом зв'язку – магічним². Він знайшов вираження в неоплатонізмі, синкретичних культурах та ранньому християнстві. Очевидне порівняння із роз'єднаністю тіл у тогочасному мистецтві.

Пафосом роботи Рігля є заперечення уявлень про періоди занепаду, уявлень, на яких ґрунтувалась історія мистецтва від початку: «необхідний перехід, зроблений людським розумом, від уявлення про чисто механічні та послідовні стосунки речей (так, ніби вони були спроектовані на площину) до уявлення про хімічні зв'язки, включаючи, так би мовити, простір в усіх

¹ Riegl A. Leading characteristics of the Late Roman *Kunstwollen*// The Art of Art History: A Critical Anthology/ Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 175. Там само. – P. 175.

² Там само.

напрямакх»¹. Необхідність цієї зміни, яку дехто вважає занепадом, регресом до магії та астрології, можна збагнути як необхідний шлях від античного до сучасного розуміння природи. Магічне розуміння зв'язків між речами було результатом руйнування віри у чисто механічні стосунки. Таким чином обидві традиції стали основою для сучасного західного розуміння світу.

В наступній роботі, що вийшла через рік, «Голландський груповий портрет» (1902 р.), розглядається становлення модерного мистецтва. Цей процес прослідковується на прикладі розвитку мистецтва голандських портретів, що найвищого розквіту здобув у творчості Рембрандта. В цій роботі Рігль звертається до нової пари понять, що виходить на передній план у дослідженні сучасного мистецтва: «об'єктивності» та «суб'єктивності». «Об'єктивне мистецтво» породжене егоїстичним, замкненим в собі, ізольованим від дійсності суб'єктом². Це пов'язано із насиллям суб'єкта над об'єктом. Художник, що належить до цього типу мистецтва, намагається субординувати предмети видимого світу на своєму полотні. Таким є тактильне мистецтво Давнього Єгипту. М. Іверсен констатує, що інтерпретація Ріглем «об'єктивного мистецтва» виникла під впливом «Філософії історії» Гегеля, де східні деспотії знали лише одне ставлення до реальності – насилля³.

Зображення зовнішніх дій та відтворення психічного життя – це протилежні настанови. Щоб описати композиційну структуру голландських портретів, Рігль використовує поняття «уважності» - відмови від вольового, субординаційного ставлення до дійсності⁴. Значення постаті Рембранта для Рігля і тому, що йому вдалося зобразити психічну причину дії, тобто закликати вступити глядача в діалог із картиною, що виявляється в

¹ Там само – Р. 176.

² Арсланов В. Г. История западного искусствоведения XX века. – М.: Академический проект, 2003. – С. 105.

³ Там само. – С. 106.

⁴ На думку М. Олін та М. Іверсен, концепція «уважності» Рігля вміщувала думки, що отримали повний розвиток в історії та практиці постмодернізму (там само. – С. 124.).

«уважності», тобто готовності до зміни власних настанов від спілкування з твором мистецтва.

Відомо, що сучасне йому мистецтво, імпресіонізм, Рігль вважав логічним завершенням розвитку світового мистецтва, яка дійшло до фази оптичного та суб'єктивного. Але його концепти слугували й іншим дослідникам заради пояснення подальшої еволюції модернізму: так, Воррінгер застосував протиставлення абстракції та вчуття, щоб пояснити феномен експресіонізму (хоча сам він не був його прихильником), а В. Беньямін (що писав, ніби логіка вчення Рігля передбачила появу експресіонізму) посилався на нього, щоб пояснити еволюцію мистецтва у зв'язку із появою нових технік відтворення.

III. 3. Поняття «Kunstwollen».

Здається, найкраще пояснення поняття «Kunstwollen» у Рігля ми можемо знайти в статті Г. Зельдмайра, присвяченій «квінтесенції вчення А. Рігля»¹. Переказуючи думку Рігля, автор відзначає, що становлення «стилів» припало на ХІХ століття, коли серед різноманітних мистецьких явищ почали виділяти групи творів, що утворювали в цілому відносно замкнені єдності в часі та просторі². Ці групи зосереджувались довкола певних середніх творів, які представляли собою «чистий стиль». Але не у всіх мистецьких феноменах стиль зосереджувався із однаковою чистотою: стиль – це не клас, це «ідея», «ідеальний тип». Стиль можна показати наглядно, але його неможливо передати за допомогою комбінації інших понять³.

Зельдмайр змальовує процес, з допомогою якого «науковими методами» можна виділити стиль. «Виокремлюється певна художня «форма» («мотив»), наприклад, орнаментальний мотив «спіралі» чи архітектурна форма «базиліки» та знаходяться форми, які генетично із них виникли. Так утворюються генетичні ряди, в яких одна й та сама генетично ідентична

¹ Зельдмайр Г. История искусства как история стиля//Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – С. 38-65.

² Там само. – С. 39.

³ Там само. – С. 40.

«форма» ніби проходить через різні «стилі»¹. Описана процедура, на думку Зельдмайра, є змістом розглядуваної вище роботи «Питання стилю». Із встановленням такого ряду виникає специфічне нове поняття «ранішого» та «пізнішого», що не має нічого спільного з аналогічним хронологічним поняттям, воно вказує на відносне місце художніх утворень в таких рядах. Далі є можливим показати кореляції між різними рядами «форм», оскільки в них відбуваються однакові зміни. Такі самі відповідності можна встановити між рядами різних художніх областей – архітектури, живопису, декоративного мистецтва. Таке поняття стилю залишається лише у сфері позірності, наочності.

Наступним питанням для Рігля є визначити, що є рушієм цих змін на поверхні «стилю» та що є сталою змінною у цьому процесі². Відповіддю Рігля є «спрямування мистецької волі», «мета мистецької волі», чи – коротко і неточно – «мистецька воля»³. Емпірична історія мистецтва в пошуках більш глибокої основи зміни стилю, згідно з Ріглем, не може піти далі поняття «мистецька воля». Для неї це вже щось незвідне, далі починаються метафізичні спекуляції.

Зельдмайр слушно звертає увагу на статус «мистецької волі» як причини стильового розвитку. Безглуздо вбачати в ній «синтез мистецьких устремлінь епохи», оскільки це буде логічною помилкою, вважати причиною те, що ми дістали шляхом абстракції. Так само безглуздо ототожнювати це поняття із «духом епохи» чи прив'язувати до структурних особливостей психіки, оскільки такі пояснення завідомо не підтверджуються емпірично. Так само, носіїв «мистецької волі» не варто ототожнювати із «расою» чи «народом», адже границі стилю часто порушують такі розмежування. Носієм цієї «волі» є певні групи людей змінної кількості, що дозволяє пояснити

¹ Там само. – С. 40.

² Там само. – С. 41.

³ Зельдмайр Г. История искусства как история стиля // Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxiома, 2000. – С. 42.

варіативність стилю щодо географічних та хронологічних рамок¹. Цей нюанс дозволяє оцінити критику Гомбріха, яка в деяких аспектах б'є мимо цілі, ототожнюючи «мистецьку волю» із «Абсолютним Духом».

Особливо обережно потрібно трактувати вчення Рігля про «спрямування мистецької волі». Попередньо можна говорити про структурно можливі напрямки, які може приймати художня воля, так би мовити, чисті типи, які не реалізуються повністю в жодному мистецькому феномені. Проблема в тому, що для обґрунтування цієї частини своєї теорії Рігль використовував асоціативістську психологію, яка вже на початку ХХ століття вважалась застарілою. Але іншим шляхом визначення чистих типів художньої волі є визначення сутнісних особливостей кожної зі сфер мистецтва відповідно до базових характеристик її матеріалу. Наприклад, сутнісно орнамент можна визначити як «лінії на площині». В результаті ми отримуємо пари «спрямувань художньої волі»: тактильне-оптичне, об'єктивне-суб'єктивне і т. д. Не можна не згадати, що така класифікація близька іншому представнику формалізму, Г. Вельфліну із його протиставленням ренесансного мистецтва та барокового, яке він здійснює через п'ять пар опозицій, головною з яких є «лінійність» та «живописність». Іншим, може, не менш відомим варіантом є протиставлення «абстракції» та «вчуття» Воррінгера.

Повертаючись до нашого розділу про Гомбріха, можемо відзначити, що він досить правильно описав вчення Рігля. Хоча воно й постало унаслідок архівної роботи, та безсумнівною є жорсткі теоретичні підвалини, що організують матеріал. Безперечним є вплив гегелівської філософії історії та естетики та кантіанської «Критики здатності судження». В наступному поколінні таким синтезом пошуку апіорних форм людського духу та законів їхнього історичного розвитку займуться Ернст Кассіер («Філософія символічних форм») та Е. Панофський, що однаково завдячуватиме своїми теоретичними поглядами Ріглю та Кассієру і стане відомим як практик

¹Там само. – С. 46.

«іконології» (засновником якої вважають А. Варбурга). Ріглівську модель темпоральності можна назвати моделлю синхронізованих потоків, адже окремі «здатності духу», -- такі як мистецтво, релігія, політика, філософія, - вміщують свій окремий динамічний принцип, до якого інші сфери культури мають стосунок лише як «коефіцієнти тертя». І ці «потоки» не обов'язково навіть ідеально мають збігатись у часі, вони радше представляють співмірні стадії розвитку, однопорядкові сутності, які можуть не бути одночасними. Якщо вірити Зельдмайру, то носієм цього розвитку «волі» є окремі спільноти, не обов'язково поєднані міфологізованими категоріями «раси», «народу» та ін. Проблематичним є й твердження про закони розвитку чи телеологічність розвитку мистецтва. Зрештою, імпресіонізм – це не мета для Рігля і не найкраща із можливих «мистецьких воль». Таким чином, навіть Рігль, як ідеальна ілюстрація «історицизму» в історії мистецтва, не ідеально вписується в конструкцію Гомбріха.

IV. «Поняття історії» у Вальтера Беньяміна

Постать Вальтера Беньяміна (Walter Benjamin, 1892-1940) найчастіше згадують, говорячи про шерех мислителів, інтерес до яких відновився у другій половині-кінці ХХ століття. Для нашого дослідження важливо, що не випадково іншими постатями з цього ряду поряд із ним називають Абі Варбурга та Алоїза Рігля. Справді, малодослідженими залишаються зв'язки Беньяміна з Ріглем та Варбургом, хоча існують документальні свідчення цих зв'язків. Нашим завданням є реконструювати бачення історії Вальтером Беньяміном, а також проаналізувати зв'язки цієї інтелектуальної побудови із вищезгаданими теоріями Гомбріха, Рігля та Варбурга. В подальшому викладі ми будемо відстоювати тезу про те, що Беньямін зі свого боку сприйняв виклик кризи історизму та дав на нього відповідь, обґрунтувавши своє «матеріалістичне» бачення історії. Цікаво, що Гомбріх чи Поппер не звертались до аналізу критики історизму Беньяміна, хоча їх поєднувала спільна проблематика. Іншою проблемою є те, що Беньямін надзвичайно високо цінував досягнення Алоїза Рігля, вважаючи його ледь не своїм учителем, хоча останній, як ми показали, багато в чому підпадає під визначення історизму Гомбріхом. Нашим завданням буде показати різницю в розумінні історії та її дослідження Гомбріхом та Беньяміном. Виходячи із цього, в наступному розділі ми спробуємо довести подібність поглядів на розвиток та дослідження історії у Беньяміна та Варбурга, показавши нову можливість інтерпретації спадку останнього, що суттєво коригує бачення Гомбріха.

IV. 1. Рігель та Беньямін в контексті мистецько-теоретичних проблем початку ХХ століття

Вальтера Беньяміна сприймають насамперед як філософа, літературознавця, навіть, як би ми сказали, «культуролога». Для нього

характерна міждисциплінарність, його методологічну позицію Ханна Арендт пропонує описувати персонажем із творів самого Беняміна – постаттю фланера. Таким чином він цілком вписується в коло героїв нашого дослідження – також противників «міждисциплінарних прикордонних стовпів». Але центром нашого розгляду є саме аналіз візуальної культури як підходу до культури взагалі і в цьому плані Бенямін може виглядати дещо дивно. Справа в тому, що цей дослідник мало обговорюється у нас у зв'язку з класичною історією мистецтва. Його відомі твори по візуальності («Мистецький твір...», «Коротка історія фотографії») сприймаються як цілковито новаторські, на них посилаються дослідники, котрі висувують нові дослідницькі стратегії. Тому трактування Беняміна в контексті класичної історії мистецтва потребує нетривіального виправдання.

В англomовних країнах зростає вплив В. Беняміна на теорію мистецтва, але його сприйняття концентрується головним чином довкола есе, що стосуються фотографії та кіно, причому випадають з поля зору тексти, присвячені теорії мімезису, епістемології форм сприйняття та, насамперед, філософії історії, що є надзвичайно важливими для історії мистецтва¹. Проте практика певного виду історії мистецтва - зрозумілої у широкому сенсі як критичне, симптоматичне дешифрування культурних продуктів - була одним з головних зацікавлень Беняміна.

Тісне переплетення творчості Беняміна та центральних методологічних питань історії мистецтва ніде так явно не прослідковується, як у його цікавості до Алоїза Рігля. Попри різочу методологічну подібність до Рігля - наприклад, зсув від індивідуального митця до колективних, анонімних творів, у важливості деталей, маргінальних феноменів, твору як культурного

¹ Levin, T. Walter Benjamin and the Theory of Art History//*October*. – 1988. - V. 47. – P. 77. Маються на увазі такі тексти, як «Доктрина подібного», «Щодо міметичної здатності», «Едуард Фукс, колекціонер та історик». До перших двох із них ми звернемося у наступному розділі. Щодо впливу на дискусії щодо філософії історії, то знаменита робота «Passagenprojekt» була перекладена англійською лише 1999 року («The Arcades Project»), до цього Бенямін був радше фігурою культу, на яку було престижно посилатись та чий темні писання тлумачити. Як зазначає один з дослідників, еру, коли Фуко визначав англосаксонські дискусії щодо історії у 80-х, змінила ера Беняміна у 90-х (Schwartz V. Walter Benjamin for Historians//*The American Historical Review*. -- Vol. 106, No. 5 , 2001, -- P. 1721).

шифру, і так далі - ця подібність лише недавно була помічена в англійській літературі¹ і, наскільки ми знаємо, лише одного разу в російськомовній (цей приклад ми наводитимемо далі).

Як пригадує Беньямін у своїй посмертно виданій біографії, під час навчання на нього дуже вплинули твори, що частково далеко виходили за рамки вузької області тодішньої навчальної програми. Серед них він називає «Пізньоримську мистецьку індустрію» Алоїза Рігля, «Віллу» Рудольфа Борхардта, роботу Ернста Петцольда, в якій аналізується «Вино та хліб» Гельдерліна².

Найбільш імовірно, що він ознайомився із цим твором Рігля («Пізньоримська мистецька промисловість», 1905 р.) до 1916 р. Це збігається із розчаруванням Беньяміна у вченні Вельфліна, чиї лекції він відвідував у Мюнхені у 1915 р. На думку молодого вченого, Вельфлін не мав справжнього розуміння суті мистецтва, він лише почувався морально зобов'язаним бачити його і використовує для цього засоби, що не мають до мистецтва жодного стосунку³. Але згадаймо, що Вельфлін та Рігель одночасно розроблювали формалістський підхід до історії мистецтва. Очевидно, за того часу методологічна єдність так не кидалась в очі, і Беньямін, як і свого часу Панофський, зможе віддавати перевагу Ріглеві, але не Вельфліну. Ризикнемо навіть сказати, що відкидаючи Вельфліна, Беньямін відкидав у Ріглі формаліста та історициста.

Реабілітація Ріглем пізньоримського ремесла слугувала аналогією до переоцінки Беньяміном попередньо зневажаного жанру німецької трагічної драми сімнадцятого століття. Обидва проекти стосуються періодів, чия естетика порушувала фундаментальні засади - краса та вітальність - класичної філософії мистецтва. Насправді, Рігель і далі впливав на творчість Беньяміна, як свідчить стаття 1929 року «Книжки, що залишились живими»,

¹ Levin, T. Walter Benjamin and the Theory of Art History//*October*. – 1988. - V. 47. – P. 80.

² Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб.:Симпозиум, 2004. – С. 15.

³ Levin, T. Walter Benjamin and the Theory of Art History//*October*. – 1988. - V. 47. – P. 79.

в якій Беньямін зараховує «Пізньоримську мистецьку промисловість» Рігля до визначної четвірки теоретичних творів, іншими членами якої є «Залізні структури» Альфреда Готтгольда Маєра (1907), «Зірка викуплення» Франца Розенцвейга (1921) та «Історія та класова свідомість» Дьєрдя Лукача (1923). Про згадувану книгу Рігля Беньямін в цій статті пише: «Це епохальний твір, в якому пророчим чином відкривається зміст експресіонізму (що з'явився через двадцять років) в пам'ятках постімперського періоду. В ній руйнується теорія «періодів занепаду», а в тому, що зазвичай називають «падінням у варварство» відкривається новий просторовий досвід та нова мистецька воля (Kunstwollen). Ця книга - переконливе свідчення того, що кожне велике наукове відкриття є результатом еволюції в методології, навіть якщо воно не претендує на це. Дійсно, жодна з книг, що вийшли за останні чотири десятиліття, не мала такого міцного та методологічного успіху»¹. Це не тільки данина дослідницькому таланту віденського вченого, але й декларація солідарності із його методологічними принципами; принаймні тими, які Беньямін вважав ключовими в творчості Рігля: взаємозв'язок минулого та сучасності, відкидання «універсальної історії», увага до сингулярного досліду сприйняття кожної доби. Протягом всього творчого життя дослідник визнавав, що багато в чому завдячує Ріглю в методології своїх праць: «Програмна мета моїх робіт була пов'язана із наміром сприяти інтеграційному процесу в науці, що все більше відмовляється від жорсткого розмежування дисциплін, характерного для наукової думки попереднього століття - сприяти на основі аналізу творів мистецтва, що відкриває в цьому творі інтегруюче вираження релігійних, метафізичних, політичних, економічних тенденцій епохи, що не надаються до панівного обмеження в жодному конкретному напрямку. Ця спроба, яку я здійснив у згаданому раніше «Походженні німецької драми», з однієї сторони примикає до методологічних ідей Алоїза Рігля та його вчення про мистецьку волю, з

¹ Шестаков В. П. История истории искусств. - М.: АКИ, 2008. – С. 323, приводиться за статтею Peaker G. Walter Benjamin reading Alois Riegl//Framing formalism Riegl's Work. Amsterdam, 2001. P. 293

другої - до сучасних зусиль Карла Шмітта, що здійснював у своїх роботах аналогічну спробу інтеграції явищ, котрі тільки за зовнішніми ознаками постають як ізольовані одні від одних»¹.

В. П. Шестаков звертає увагу на використання Беньяміном ріглевської термінології та поняттєвого апарату² в його статті «Мистецький твір в добу своєї технічної відтворюваності»³. В цій роботі, написаній 1935 року, Беньямін розглядає нові умови функціонування та сприйняття мистецтва в період, коли починають домінувати технічні засоби тиражування, такі, наприклад, як фотографія та кінематограф. Це призводить, на думку Беньяміна, до нових типів сприйняття, для яких характерна втрата «аури», шокування, бажання публіки спробувати, відчутти художній об'єкт. На зміну старим культовим цінностям виникають нові типи художніх реакцій та споживання. Беньямін звертає увагу на те, що протягом значних історичних часових проміжків разом із загальним стилем життя людської спільноти змінюється також і чуттєве сприйняття людини. Спосіб організації чуттєвого сприйняття людини - засоби, якими воно забезпечується - зумовлені не стільки природними, стільки історичними факторами. Таким чином, Беньямін адаптує ідеї Рігля, пристосовуючи їх до аналізу масової культури, що, як відомо, була головним предметом аналізу представників Франкфуртської школи.

На думку дослідника, епоха великого переселення народів, за якої виникла пізньоримська мистецька індустрія, предмет зацікавлення Рігля, та мініатюри віденської «Книги Буття» (середньовічна пам'ятка, що збереглась у Відні та стала об'єктом вивчення Франца Вікгофа), породила не тільки інше, ніж за античності, мистецтво, а й інше сприйняття. Вченим віденської школи Ріглю та Вікгофу, що «зрушили велета класичної традиції, під якою було поховане це мистецтво», вперше спало на думку відтворити по ньому

¹ Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб.:Симпозиум, 2004. – С. 17.

² Шестаков В. П. История истории искусств. - М.: АКИ, 2008. – С. 233.

³ Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності//Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 53-91

структуру сприйняття того часу. Яким би великим не було значення їх досліджень, Беньямін зазначає, що обмеженість їх була в тому, що вчені вважали достатнім виявити формальні риси, характерні для сприйняття за пізньоримської епохи. Вони не намагались, - і, можливо, відзначає дослідник, не могли вважати це можливим - показати суспільні перетворення, що знайшли вираження в цій зміні сприйняття. Що стосується сучасності, то тут умови для подібного відкриття більш сприятливі. Із цього дослідник робить висновок, що «якщо зміна способів сприйняття, свідками якої ми є, може бути зрозуміла як розпад аури, то існує можливість виявлення суспільних умов цього процесу»¹. Зрозуміло, що тут Беньямін критикує саме формалістичний підхід, який його непокоїть у Вельфліна та Рігля, та пропонує, згідно зі своїми марксистськими вподобаннями, шукати зв'язки із суспільними та економічними процесами. «Мистецький твір...» демонструє зміну перцепції на фоні суспільних процесів капіталізму межі століть, привертаючи увагу до збільшення ролі мас та масового виробництва. Цей тип дослідження розвиватиметься впродовж усього «паризького періоду» та знайде свою кульмінацію в «Проекті пасажів». Та за свій дослідницький шлях Беньямін отримує чимало критики від своїх соратників із Франкфуртського інституту, які будуть звинувачувати його в занадто великій увазі до надбудови та в браку діалектики. Таким чином, ми бачимо, що Беньямін менше за все підлягає впливу історичистської версії марксизму, про свідчить його власне розуміння завдання історика.

У «Мистецькому творі...» В. Беньямін у новій формі розглядає зміну художньої типології, що аналогічна антитезі Рігля щодо оптичного та гаптичного типу сприйняття. Нагадаємо, що дослідник часто звертається до цих понять у своїх роботах. Так, цитуючи зауваження Дюамеля про те, що глядач уже не може думати про те, про що хоче, що рухомі образи посіли

¹ Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності//Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 59.

місце думок, Беньямін говорить про шоковий ефект кіно¹. Кіно не запрошує до медитацій, викликаючи вільний потік асоціацій. Можна навіть сказати, що дадаїсти намагались засобами «класичних» мистецтв досягнути того, що є суттю кінематографа: із звабливого блиску мистецтво перетворюється на снаряд. Саме для цього ефекту Беньямін використовує метафору «тактильного»: твір мистецтва набув тактильності, близькості до тіла. В іншому місці застосовується власне пара «оптичне-тактильне», засаднича для Рігля. Тут йдеться про «неуважність» публіки щодо кінематографа. Для нього ця «неуважність» грає прогресивну роль. Така форма сприйняття асоціюється із тактильною рецепцією архітектури, яка є рецепцією використання. Протилежна форма, оптичне сприйняття, базується на звичці, ритуалі, і сприяє «канонізації» твору. На думку Беньяміна, в період історичних змін згубно користуватись оптичним сприйняттям, а отже «медитацією». Пристосування потребує тактильного сприйняття, і фільм постає «школою» такого потрібного сприйняття².

Повертаючись до поняття «аури», ми ризикнемо висунути припущення, що головні метафори, якими вона визначається у текстах дослідника, також мають своє походження у психологічних теоріях сприйняття XIX століття, які вплинули на формалізм. Згадаймо, що визначення «аури» як «унікального явлення далини, яким би близьким при цьому не був предмет розгляду»³ є не чим іншим, як вираженням культової значущості твору мистецтва в категоріях просторово-часового сприйняття⁴. На нашу думку, тут йдеться про іншу відому нам пару понять, що розвинулись паралельно з концептами

¹ Там само. – С. 76.

² Там само. – С. 78.

³ В оригіналі: «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»). Таке формулювання зустрічається також в «Короткій історії фотографії», «Про деякі мотиви у Бодлера», «Париж, столиця XIX століття». Безперечно, в нашому перекладі міститься доля інтерпретації, адже, як зазначає Ж. Діді-Юберман, будова цієї фрази на німецькій мові містить неоднозначність стосовно того, до чого стосується ця близькість: до далини чи до явлення (феномену) (Диді-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – СПб.: Наука, - 2001. – С. 122). Але в запропонованому контексті, коли йдеться про порівняння з поняттями fernsehen (погляд здалеку) та nahsehen (погляд зблизька), логічно буде віддати перевагу традиційній версії перекладу.

⁴ Там само. – С. 83.

оптичного та тактильного. Це відомий нам від Рігля погляд здалеку та погляд зблизка. Віддаленість та наближеність сприймаються як настанови перцепції. Згадаймо, що для Гільдербранда погляд здалеку був ідеалом мистецького твору, досягнутий в грецьких рельєфах. Саме проти цієї «прекрасної позірності», ілюзорності традиційних творів мистецтва виступав Беньямін. Віддаленість, недоступність є головною якістю культового зображення. За своєю природою воно залишається «віддаленим, як би близько воно не перебувало». Наближення, якого можна добитись від його матеріальної частини, ніяк не зачіпає віддаленості, яку воно зберігає при своєму явленні погляду. Так само, прикладом настанови на віддаленість є спостереження природи в якості дистанційованого спостерігача на дозвіллі, туриста, що може віддаватись маренням при погляді в далину, на зразок романтиків¹.

IV. 2. Розуміння історії Беньяміном.

Поняття історії та пам'яті є центральними у творчості Беньяміна, як і у творчості Варбурга. Своє розуміння історії Беньямін реалізував уже роботою про барокову трагічну драму, але найбільший його історичний проект, «Проект пасажів» («Passagenwerk») так і залишився незавершеним, хоча окремі його розділи (наприклад, «Париж – столиця ХХ століття») стали досить відомими. Центральним для дослідження беньямінівського уявленню про історію є есе «Про поняття історії»² («Тези з філософії історії»), написане 1940-го року. Можливо, воно передбачалось у якості передмови до «Проекту пасажів»³.

¹ Там само. – С. 59.

² При аналізі було використано український переклад (Див: Беньямін В. Про поняття історії// Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002.) та виправлено його відповідно до оригіналу (Benjamin Walter. Ueber den Begriff der Geschichte// <http://www.mxks.de/files/phil/Benjamin.GeschichtsThesen.html>) та російського перекладу С. Ромашко (Беньямин В. О понятии истории//Новое литературное обозрение. – 2000. – №46. – С.81-90.). В разі виправлення українського перекладу, це буде вказано в примітках.

³ Воно становило його «теоретичну арматуру»: Beiner R. Walter Benjamin's Philosophy of History//Political Theory. – Vol. 12, №3. – P. 430.

Для Беняміна характерна своєрідна метафорика, яка дозволяє, наприклад, Герхарду Шолему намагатись інтерпретувати його як релігійного містика. Так, ніби від «історичного матеріалізму» у марксистському розумінні залишилась лише назва і автор прагне вийти в трансценденцію щодо історії, де лише й можливо досягнути її цілісний образ¹. Але, здається, що саме це й критикується в самих «Тезах» Беняміном. Деякі дослідники навіть порівнюють його критику історіографії із критикою історизму Поппером та Гомбріхом².

Одразу зауважимо про існування певної термінологічної проблеми. У «Злиденності історизму» К. Поппер вводить «дивний» термін «історизм» (historicism, Das Historizismus)³. Дійсно, на той час загальноживаним англійським терміном був *historism* (від нім. *Das Historismus* на позначення німецької історіографічної традиції XIX століття), але починаючи із 60-х (під впливом *storicismo* Кроче) форма *historicism* витіснила *historism*⁴. Бенямін вживав звичний йому термін *Das Historismus*, котрий англійські перекладачі передають як *historicism*. В українській та російській версіях перекладу вживається «історизм». Але треба пам'ятати, що *historicism* – це лише попперівська ідіосинкратична назва певної концепції історії, звичайно, ні Гегель, ні Лампрехт, ні Маркс, ні Дільтей себе історизистами не називали. Історизм – це те, що Поппер не любить в історизмі. Разом з тим, як ми покажемо далі, у Беняміна є багато подібного в його критиці «історизму» із попперівською критикою «історизму». Задля збереження традиції ми будемо вживати щодо Беняміна термін «історизм», хоча й матимемо на увазі, що це поняття має багато спільного з «історизмом». Коли в нашому дослідженні йдеться про порівняння позицій

¹ Beiner R. Walter Benjamin's Philosophy of History//Political Theory. – Vol. 12, №3. – P. 423.

² Summers, D. "Form", Nineteenth-Century Metaphysics, and the problem of Art Historical Description//The Art of Art History: A Critical Anthology/ Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 137.

³ Поппер К. Злиденність історизму. – К., 1994. – С. 28.

⁴ Iggers G. Historicism: The History and the Meaning of the Term//Journal of the History of Ideas,-- 1995. -- Vol. 56, No. 1. – P. 137.

Беньяміна з одного боку та Поппера і Гомбріха з іншого, ми будемо використовувати терміна «історизм».

І дійсно, Беньямін кидає виклик історіографії, що найкраще втілюється в прогресистській «універсальній історії», яка є його основним ворогом. Із істориків попереднього покоління він згадує Т. Ранке (приховано, через цитату про «wie es eigentlich gewesen war»¹) та Фюстеля де Куланжа². Історизм, з яким бореться Беньямін, не має певного теоретичного кістяка, його принцип – накопичення фактів³. Тобто *минуле розуміється як ньютонівський гомогенний простір, який історик повинен заповнити подіями*. Але це статична картина, це прагнення показати минуле «так, як воно насправді було». Історизм створює «вічний» образ минулого, він переконаний, що «правда не втече від нас»⁴. Цю рису деяких уявлень про історію зауважує сучасний філософ Р. Анкерсміт, називаючи її «теорією картини» чи «нарративним реалізмом»⁵. Цікаво, що він звертається до майже беньямінівської метафори фільму: представники нарративного реалізму вірять, що вони створюють картину, схожу на пейзаж самого минулого, так, ніби вони роблять опис фільму-минулого. Але, зауважує Анкерсміт, фільм вже завжди сконструйований режисером (пор. беньямінівську метафору хірурга: режисер втручається в саму реальність).

Беньямін зазначає, що наслідком історизму є виправдання фашизму, адже останній намагається представити себе в ім'я прогресу як історичну норму. Саме подив, щодо того, що такі події «все ще» можливі у ХХ століття і свідчить про те, що поняття про історію, яке до нього призвело, не можна

¹ Цитата, що стала своєрідним мотто ранкіанської історіографії: «як воно насправді було». Див: Беньямін В. Про поняття історії// Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 41.

² Там само – С. 42.

³ Там само. – С. 48.

⁴ Там само. – С. 41, цитат Готфріда Келлера.

⁵ Анкерсміт Ф. Нарративная логика. – М., 2003. – С. 118. Парадоксально, що свою позитивну програму історіописання Беньямін репрезентує у візуальних термінах, використовуючи фільмічні метафори монтажу, шоку, образу, що вислизає, діалектичного образу і т. д. Отже маємо контраверсію метафор: історія як традиційне нарративне кіно та історія як авангардний кінематорграф.

далі утримувати¹. Згадаймо, що стаття писалась за екстремальних обставин, коли автор намагався врятувати своє життя від нацистських порядків, є навіть свідчення, що його «Тези...» зачитувались серед біженців, що прагнули покинути Європу². Згадаймо, що саме у воєнні роки писались роботи з критикою історизму з ліберального табору: «Дорога до рабства» Ф. фон Хаєка та «Злиденність історизму» К. Поппера.

Іншою рисою «універсальної історії» є *поняття прогресу*, що має догматичну претензійність. Про це автор говорить у контексті німецької соціал-демократії, котру він звинувачує у конформізмі щодо панівного класу. Беньямін вважає, що всі постулати «прогресизму», а саме, що прогрес стосується всього людства, що він є нескінченним та нестримним (і рухається прямою чи спіралеподібною лінією) підлягають сумніву³. Такі уявлення про прогрес не можна відмежувати від уявлення про рух історії в гомогенному та порожньому просторі. Історицистські погляди соціал-демократів призвели до поразки, яку спостерігав Беньямін в роки нацизму, адже вони намагались переконати пролетаріат, що він «пливе за течією» технічного розвитку⁴. Беньямін критикує уявлення про те, що сама праця, яка вдосконалюється в результаті технічного прогресу, призведе до звільнення робітників (Йозеф Діцген цитується в якості предтечі такого підходу⁵). В такому підході серед пролетаріату насаджується «протестантська етика». Експлуатація природи, за наївним поглядом, має замінити експлуатацію людини. Але, заперечує Беньямін, таке прогресистське уявлення призводить до технократії, що є частиною фашистської ідеології. Нагадаємо тут беньямінівську аналітику фашистської

¹ Беньямін В. Про поняття історії// Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 43.

² «Тези...» є також проникливим історичним документом, адже Вальтер Беньямін закінчив їх на початку 1940-го, після виходу із табору для інтернованих у Франції. Через кілька місяців сталося його трагічне самогубство під час втечі від нацистського режиму. Все, що було виконано в кількох варіантах на німецькій та французькій, збереглося завдяки Ханні Арендт, яка перевезла його до США та передала Адорно (Beiner R. Walter Benjamin's Philosophy of History//Political Theory. – Vol. 12, №3. – P. 431).

³ Беньямін В. Про поняття історії// Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 46.

⁴ Там само. – С. 44.

⁵ Там само – С. 45.

політики, як «естетизованої політики», що знайшла вираз у естетиці футуристів, та характеристику війни як «повстання техніки», яку людина не може втримати під контролем¹. Проблематика техніки, спільна для багатьох мислителів того періоду, було розроблювана Карлом Шміттом, численні свідчення впливу якого на Беняміна існують. Уявлення про XIX століття як добу доміанти техніки в культурі Шмітт дає в есе про «Нормалізацію».

Ще одною вадою історизму є *телеологічні уявлення* (притаманні, зокрема, соціал-демократії) про місію визволення прийдешніх поколінь². В уявленні про безкласове суспільство, вважає Бенямін, Маркс секуляризував уявлення про месіанський час. Але соціал-демократична догма возвела це уявлення в «ідеал». Бенямін вважає, що неокантіанство, яке було «шкільною філософією» соціал-демократів, винне в тому, що цей ідеал почав розумітись як «безкінечне завдання». Згідно з таким ходом думки, порожній та гомогенний час перетворився на «приймальню», де пролетаріат безкінечно може чекати на настання революційної ситуації³. Аналогічно тому, як юдеям заборонено гадати, що буде в майбутньому і вони мають звертатись до пам'яті, так і матеріалістичний історіограф повинен прагнути звільнення не нащадків, а предків.

Саме таке уявлення про історію повинен відкинути представник «історичного матеріалізму» (в одному з варіантів йдеться про «історичну діалектику»). Насамперед, йдеться про те, що *завершеного образу минулого, раз і назавжди пізнаного, не існує*. Справжній образ минулого вислизає від нас. У Гегеля, у тому місці «Філософії історії», де він говорить про «хитрість розуму», є метафора світу як купи уламків, світу страждань, де панують егоїстичні інтереси та пристрасті і неможливо знайти сенс чи зрозуміти доцільність історії. Зрозуміло, що з точки зору «Абсолютного духу», що

¹ Див. Бенямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності//Бенямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 79-80.

² Бенямін В. Про поняття історії// Бенямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 46.

³ Виклад цієї думки відсутній в українському виданні, як і в німецькому *Gesammelte Schriften*. Ця XVIII теза є лише в екземплярі, віднайденому Дж. Агамбенем і надрукована в російському перекладі «Тез» (Бенямин В. О понятии истории//Новое литературное обозрение. – 2000. – №46. – С.89).

дійшов самоусвідомлення, картина постає іншою, і про це покликана говорити «філософська історія». Але Беньямін, очевидно, запозичуючи цю метафору, залишається лише на рівні руїн. Таку невтішну картину споглядає «Ангел історії» («Angelus novus» Пауля Клее), чий лик звернений у бік минулого, «де перед нашим поглядом вервицею минають життєві події, там він бачить суцільну катастрофу, що невгамовно громадить руїни до руїн, скидаючи їх йому до ніг»¹. Цей ангел не може залишитись, щоб зібрати уламки та воскресити мертвих, адже із раю дме вітер, що відносить його все далі. «Те, що ми називаємо прогресом, і є оцим буревієм»². Очевидно, цей ангел менш могутній за «Абсолютного духа». Завершену картину історії ми здобудемо лише коли людство буде позбавлене страждань. Лише тоді кожна подія світу буде виголошена у записана до хроніки³. А поки що, поки «змістом історії є класова боротьба», історія може бути написана конформістськи, як історія переможців, або «месіанськи», рятуючи минулі покоління, з якими в нашого існує «таємна змова».

В основі матеріалістичного розуміння історії лежить *конструктивний принцип*: «історія є складовою конструкції, місце якої не у гомогенному та порожньому часі, а в «актуальному теперішньому» (Jetztzeit)»⁴. Історизм задовольняється тим, що встановлює причинно-наслідкові зв'язки між різними моментами історії, але жоден фактичний матеріал, навіть виступаючи причиною, не є заздалегідь історичним. Він може ним стати лише ретроспективно, внаслідок подій, що можуть бути віддаленими від нього на багато років⁵. Тут ми можемо пригадати аргумент А. Данто, згідно з яким, історичний факт завжди має складову теперішнього часу і ми не можемо отримати чистого опису минулого (солдати Тридцятирічної війни не знали (скажімо, у 1630 році), що вони беруть участь у події з такою назвою). Взагалі, повний опис неможливий не через емпіричні причини, а через

¹ Беньямін В. Про поняття історії// Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 43.

² Там само. – С. 44.

³ Там само. – С. 40.

⁴ Там само – С. 47.

⁵ Там само – С. 50.

принципову неможливість: щоб отримати повний опис минулого, нам потрібно мати все знання про майбутнє, тобто бути історицистами¹.

Беньяміну близьке розуміння історії Ніцше, яке ми, слідом за ним, можемо назвати *перспективізмом*. Епіграфом одної з тез є цитата з Ніцше²: «Ми користуємось історією, але інакше, ніж нею користується зманіжене ледащо у саду знання»³. Для історичного матеріаліста основним повинно залишатись поняття сучасності, в якій він пише історію, що стосується нього самого. Беньямін приводить у якості приклада французьку Революцію та Робесп'єра, для якого Рим «був минулим, ущерть повним теперішності, от він і вирвав його із неперервного ланцюга історії»⁴. Французьку революцію почали сприймати як Рим, що повстав знову. Беньямін порівнює вбирання Революції в шати минулого із дією моди, що «нюхом чує актуальне, де воно бродить у нетрях минувшини». Інтерпретація минулого невіддільна від сучасності, можна навіть сказати, що минуле – це частина сучасності. Згідно з Ніцше, інтерпретації, в тому числі інтерпретації історії, це не те, що ми маємо чи створюємо, це те, чим ми живемо. Тому образ історії потрібно не «відкривати» (нібито він був до цього) чи «створювати», а «вловлювати», коли він зблисне у хвилину небезпеки, тобто буде затребуваний самим життям. В якості ще одного приклада, Беньямін згадує таку метафору: «як квіти повертають свої голівки до Сонця, так і [минуле] прагне під дією загадкового геліотропізму наверхнутись до сонця, що сходить на небосхилі історії»⁵.

¹ Данто А. Аналитическая философия истории. – М., 2002. – С. 24.

² Враховуючи деякі ознаки письма Беньяміна про історію, як то фрагментарність, цитатність, увага до деталей, відсутність телеології, конструктивізм та ін., дехто з дослідників висловлює думку, що Беньямін – це важлива зупинка в подорожі до постмодерністської історіографії, яка почалася із Ніцше (Schwartz V. Walter Benjamin for Historians//*The American Historical Review*. -- Vol. 106, No. 5, 2001, -- P. 1739). Дещо дивне висловлювання як на супротивників нарративу та телеології.

³ Ніцше, «Про користь та шкоду історії для життя», цитовано за Беньямін В. Про поняття історії// Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 46.

⁴ Там само – С. 47.

⁵ Там само – С. 41, теза IV, український переклад виправлено за російським виданням. У «Проекті пасажів» Беньямін дає ще один варіант цієї тези. Беньямін цитує Едмона Жалу: «Прочитувати майбутнє важко, але ще важче бачити чистим поглядом майбутнє. Я кажу чистим, тобто не домішуючи в цей ретроспективний погляд нічого, що відбувається зараз».

Істористська прогресистська історія – це *історія переможців*. Панівні класи доводяться спадкоємцями тих, хто завжди перемагав¹. Традиція намагається канонізувати себе, використовуючи культурні надбання як трофеї. Встановлюючи причинно-наслідкові зв'язки, вона доводить необхідність та незмінність сучасного положення (такий стан справ із фашизмом). Панівним класам вигідно, щоб історик переживав «вчуття» в «дух» певного історичного періоду, яке насправді є «вчуттям» у панівну ідеологію цієї доби. Всі переможці минулого слугують тим, хто панує зараз у їхньому гнобленні. «Історичний матеріаліст» із відстороненням дивиться на «культурні блага», передані традицією, адже він знає, що їх ціною є варварство. Беньямін ніби закликає до побудови альтернативних історій, історій «інших», «мовчазної більшості», тих, хто будував піраміди чи зрошував поля. Знову ми повертаємось до Ніцше та необхідності генеалогії історії, тобто визначення співвідношення сил, що зумовлює той чи інший образ історії.

«Суб'єктом історичного пізнання є пригноблений клас, що веде боротьбу. У Маркса він виступає як останній поневолений клас, що чинить помсту, клас, який до кінця проводить справу визволення в ім'я гноблених поколінь»². Матеріалістичний історик має місію, що є рятівною, месіанською. Ставкою роботи історика є порятунок традиції від її використання панівною силою: «навіть мертві не вбережуться, коли ворог буде перемагати»³. На самому початку «Гез» Беньямін використовує притчу про «автомат для гри в шахи», яким насправді керував карлик. Так само теологія, що позбулася свого престижу, повинна стати на службі в історичного матеріалізму, тоді йому забезпечена перемога. Між поколіннями існує таємна змова, нас ніби чекали наші предки, щоб ми принесли їх звільнення. «Ми, як і кожне покоління до нас, наділені мізерною месіанською

Далі Беньямін додає: «Чистоту погляду не просто важко, її неможливо досягнути» (Benjamin W. *The Arcades Project*. – Harvard University Press, 1999. – P. 470).

¹ Беньямін В. Про поняття історії// Беньямін В. *Вибране*. – Львів: Літопис, 2002. – С. 42.

² Там само – С. 46.

³ Там само – С. 41.

силою, на яку претендує минуле»¹. Вказівку на спасіння ми знаходимо не в минулому, а в сучасній атмосфері, в можливості щастя, що відкривається нам у сучасності. Але це означає що скрізь у минулому вже були нагоди спасіння, минуле сповнене таємних вказівок на можливість визволення.

Історичний матеріаліст має обов'язок «підкорити собі спогад, тільки-но він зблисне у хвилину небезпеки»². Адже справжній образ постійно вислизає від нас і натомість нам пропонують ідеалізовану та препаровану Історію. Історик не може бути «безстороннім» чи не залученим у боротьбу, він завжди повинен відчувати актуальність та ставку боротьби. Саме тоді йому вдається побачити в минулому образ, споріднений із сучасністю, можливість, яка може бути продовжена нині. Історику необхідно перервати традицію, яка необхідно виділяє важливе від неважливого, благородне від низького, істинне від помилкового і робить це без незацікавленості. Необхідно розірвати неперервний ланцюг історії. Історизм виводить «вічний образ» минулого, історичний матеріаліст же – досвід спілкування, що є унікальним³. Механізм створення цього діалектичного образу минулого Беньямін описує таким чином: «Мислення – це не тільки динаміка помислів, а також їхня статика. Там, де мислення раптово зупиняється в напруженому силовому полі, виникає шок, завдяки якому мислення викристалізовується як монада. Історичний матеріаліст підступає до історичного предмета лише з того боку, де він протистоїть йому як монада. У цій структурі він сприймає знак місянського спину діянь, або ж, інакше кажучи, революційний шанс у боротьбі за гноблене минуле. Він серйозно ставить до нього, щоби вирвати певну епоху гомогенного перебігу історії, так він вириває з епохи конкретне життя, окремий твір вилучає з життєвого творчого доробку. Виграшність методу історичного матеріаліста полягає в тому, що у творі збережено та

¹ Там само – С. 40. «Зазіхає» виправлено на «претендує» (Anspruch hat).

² Там само – С. 41.

³ Там само – С. 48, виправлено за російським перекладом.

надійно захищено життєвий доробок, у життєвому доробку – епоха, в епосі – весь перебіг історії»¹.

Концепти монади² та «констеляції» (тобто зближення, поєднання подій минулого та сучасності) були присутні вже в роботі «Походження німецької барокової драми». У своїй «Автобіографії» Беньямін розповідає про використання цих понять у своїй творчості: «Подібно до того, як Бенедетто Кроче зруйнувавши вчення про форми мистецтва, відкрив шлях до окремого конкретного твору мистецтва, так і я намагався прокласти дорогу до художнього твору шляхом руйнування вчення про панівний характер мистецтва»³. Такий погляд постає для Беньяміна, однак, «найпершою умовою підкреслено фізіогномічного осягнення творів мистецтва в тому, що становить їх несхожість та унікальність. В цьому сенсі мій погляд близький до ейдетичного підходу до явищ, а не історичного⁴». Тепер ми можемо зрозуміти, якому саме історичному підходу протиставляється «ейдетичний» підхід.

Застосування філософсько-історичних поглядів Беньяміна можна прослідкувати на унікальній статті, присвяченій саме методології історії мистецтва, що створювалась у Віденському університеті за короткий час після смерті Рігля (1905 р.). В есе «До строгого мистецтвознавства»⁵ Беньямін докладно розглядає творчість Рігля та Вельфліна й пропонує свою модель строгого вивчення мистецтва. Ця робота, що зазнала численних переробок, є оглядом першого тому «Kunstwissenschaftliche Forschungen»⁶ («Мистецтвознавчі дослідження»), збірки історико-мистецьких статей, виданих дослідниками Віденської школи. Як відзначено у назві чільного есе

¹ Там само – С. 49.

² Цікаво, що до монадології Ляйбніца звертається також згадуваний раніше Р. Анкерсміт, коли намагається знайти відповідну для поняття «нарративна субстанція» логіку (Анкерсміт Р. Нарративная логика. – М., 2003. – С. 201 і далі).

³ Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб.:Симпозиум, 2004. – С. 17.

⁴ Там само – С. 18.

⁵ «Zur strenge Kunswissenschaft», в англійському перекладі: Benjamin W. Rigorous Study of Art//October, -- 1988. -- Vol. 47.-- P. 84-90.

⁶ Otto Pacht, ed., Kunstwissenschaftliche Forschungen. -- Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1931. -- Vol. I, -- 246 s.

Ганса Зельдмайра «До строгого мистецтвознавства», яке Беньямін взяв за назву свого огляду, збірник полемічно пропонувався як утвердження нового методу дослідження мистецтва. Книгу Беньяміну послав один з авторів Карл Лінферт, чиє есе про архітектурні креслення зраджує теоретичний вплив беньямінівської праці про німецьку трагічну драму. Захоплений тим, що він вважав перекладом в історико-мистецьку практику свого власного критичного, «месіанського» проекту, Беньямін написав огляд збірки, який подав до публікації до *Frankfurter Zeitung*¹.

Збірка відкривається програмним есе Зельдмайра «До строгого мистецтвознавства». Далі йдуть три есе: Андреадес про Святу Софію (константинопольську) як синтез Сходу та Заходу, Отто Пехт розглядає історичне завдання Міхаеля Пахера, Карл Лінферт досліджує основи архітектурних малюнків.

На самому початку Беньямін цитує Вельфліна, котрий ставить завдання відмовитись від анекдотичного та контекстуального мистецтвознавства Мутера на користь теоретичної історії мистецтва, що мала б у собі естетичну теорію. Але на думку Беньяміна, «насправді Вельфліну не цілком вдалась спроба застосувати формальний аналіз (який він розмістив у центрі свого методу) для виліковування депресивного становища, в якому опинилась його дисципліна наприкінці 19 століття і про що так точно сказав Дворжак у своєму некролозі Ріглю»². Вельфлін визначив дуалізм пласкої, універсалізуючої історії мистецтва «всіх культур та часів» з одного боку, та академічну естетику з іншого, але не подолав цього дуалізму повністю.

Беньямін звертається до критики історизму в історії мистецтва: «лише з перспективи теперішньої ситуації стає очевидним якою мірою розуміння історії мистецтва як універсальної історії - під егідою якого розвивався еkleктицизм - сковувало автентичне дослідження». Далі Беньямін цитує історика літератури Мушга: «Великою мірою сучасне покоління не вірить

¹ Levin, T. Walter Benjamin and the Theory of Art History//October. – 1988. - V. 47. – P. 81.

² Benjamin W. Rigorous Study of Art//October. – 1988. -- Vol. 47. -- P. 84.

уже у важливість всеохопної репрезентації. Натомість воно чіпляється за фігури та проблеми, які позначені пробілами за ери універсальних історій». Це «поворот від некритичного реалізму у спогляданні історії до виснаження (зморщування) макроскопічних конструкцій». В цьому з ним погоджується Зельдмайр у своєму вступному есе: «На сучасному етапі ніщо так не важливе, як покращення знання індивідуального твору мистецтва і саме в цьому завданні досьгоднішнє вивчення мистецтва показує свою некомпетентність... Раніше в якості засобу пізнання, сліду чогось іншого, що має бути розкриті через нього, твір мистецтва зараз постає самодостатнім маленьким світом певного типу». «Цей підхід стає можливим завдяки настанові, що сприймає світ сприйняття як такий, що весь час змінюється з часом та відповідно до змін культурного та інтелектуального спрямування. Така настанова, однак, не передбачає об'єктів, що завжди присутні незмінним чином, так, що їхній формальний склад визначається лише змінним «стилістичним потягом» серед перцептивного оточення, що залишається сталим». Ми бачимо, що Беньямін одразу декларує свою солідарність із позицією Зельдмайра у протиставленні мікро-дослідження універсальній історії накопичення фактів.

Визначальною характеристикою для Беньяміна цього підходу до мистецтва є «поцінування неважливого» (цей вираз він приписує братам Грім як вираз духу справжньої філології). Основа, з якою зустрічаються ці дослідники, це основа минулого історичного існування. Це «неважливе», з яким вони мають справу, це «непомітне, -- або також неприємний аспект (вони не суперечать одне одному),-- що виживає у (справжніх) творах та становить точку, де зміст досягає критичного стану для автентичного дослідника». У світлі цих нових досліджень, стає зрозумілим інтерес Беньяміна до Рігля та його інтерпретація: «Отож, через (зосередженість на матеріальності) в такій роботі, попередником цього нового типу дослідника мистецтва є не Вельфлін, а Рігль». Дослідження Пехтом Пахера «це нова спроба тієї великої форми презентації, зразком якої є опанування Ріглем

переходу від індивідуального об'єкту до його культурної та інтелектуальної функції (як можна побачити в його творі «Голландський груповий портрет»)¹. Беньямін також звертається до «Пізньоримської мистецької індустрії», особливо тому, що цей твір показово демонструє «той факт, що тверезе та одночасно відважне дослідження ніколи не проходить мимо життєво важливих зацікавлень свого часу». Таким чином, для схоплення «образу минулого», явленого в творах мистецтва, необхідне відчуття актуальності, тому Рігль постає аналогом Бодлера у світі мистецтвознавства. Беньямін нагадує, що читач, котрий сьогодні звернеться до головного твору Рігля, пам'ятаючи, що він був написаний одночасно із роботою Вельфліна, цитованою вище, ретроспективно усвідомить, як сили, що вже приховано рухали «Пізньоримською мистецькою індустрією» піднімуться на денне світло століттям пізніше в експресіонізмі. «Отож, можна передбачити, - сподівається Беньямін, -- що раніше чи пізніше сучасність наздожене дослідження Пехта та Лінферта також».

Далі Беньямін ставить під сумнів потрібність розрізнення первинного позитивістського дослідження та вторинного методичного, «під патронажем феноменології та гештальтпсихології», яке пропонує Зельдмайр. «Цей тип дослідження виграє більше від усвідомлення, що чим більш важливим є твір, тим непомітніше й інтимніше їх значеннєвий зміст пов'язаний із матеріальним змістом» (Це розрізнення відсилає до твору Беньяміна про Гете). Знову Беньямін бере в союзники Рігля, звертаючись до його монадологічного підходу. Про це говорить викреслений в пізнішій версії текст: «Більше того, в у короткій статті «Історія мистецтва як універсальна історія», опублікованій 1898 р., Рігль також розрізняє методологію старої практики, базованої та універсальній історії, та новий підхід до індивідуального твору мистецтва, який він сам практикує. Він полягає у

¹ Benjamin W. Rigorous Study of Art//October. – 1988. -- Vol. 47. -- P. 87.

проникливій інтерпретації окремого твору, що, не зраджуючи своїх принципів, викриває закони та проблеми розвитку мистецтва в цілому»¹.

Взаємне висвітлення, з одного боку, історичного процесу та радикальних змін та, з іншого, акцидентальні, випадкові та навіть дивні аспекти твору мистецтва. «Адже якщо найзначніші твори виявляються тими, чиє життя найбільше закорінено в їхній матеріальний зміст - згадується інтерпретація Геловом «Меланхолії» Дюрера - тоді з їх історичним життям цей матеріальний зміст постає перед дослідником тим ясніше, чим більше вони зникли зі світу».

Зразковим в цьому збірнику для Беньяміна є дослідження Лінферта. Сам його об'єкт – «маргінальний випадок». «Але саме у дослідженні маргінальних випадків матеріальний зміст викриває своє провідне положення найчіткіше». В примітці Беньямін висвітлю важливість «маргінального випадку» для Рігля: «Уже в «Пізньоримській мистецькій індустрії» маргінальний випадок - а золотарство, що вважалось прикладним мистецтвом, було саме таким - стало пунктом відправлення для найзначнішого подолання конвенційної універсальної історії з її так званими «вищими точками» чи «періодами занепаду». Коли все вже було сказано та зроблено, Вельфлін також перейняв цю стратегію і вперше зрозумів бароко в позитивному ключі, період в якому навіть Буркхардт бачив період занепаду. Більше того, дослідження Дворжака стосовно маньєризму показує, які історичні осяяння можуть бути зібрані їх спіритуалістського спотворення заради мертвої схеми чистого класичного періоду. Все це було непомічене ригідно періодичною універсальною історією»².

Тепер стає зрозуміло, що «ознакою нового типу дослідника є не око для «всеохопного цілого» і не око для «всеохопного контексту», (яким

¹ Benjamin W. Rigorous Study of Art//October. – 1988. -- Vol. 47. -- P. 88.

² Benjamin W. Rigorous Study of Art//October. – 1988. -- Vol. 47. -- P. 89.

пишаються посередності), а радше спроможність бути вдома у маргінальних областях»¹.

Спробуємо зробити висновки щодо подібності та відмінності між ліберальною критикою історизму (Хаєк, Поппер, Гомбріх) та лівою (критика «історизму» у Беньяміна). Обидва ці напрямки солідаризуються в запереченні претензій на передбачення чи знання майбутнього, на можливість повного пізнання подій минулого, на встановлення над-історичних законів історії та абстрактного уявлення про прогрес. Ми бачимо, що Беньямін «виправляє» Маркса у бік Бланкі, намагається надати йому алібі від звинувачень в історизмі. Але, на відміну від Поппера, Беньямін вважає, що історик є заангажованим сучасністю і повинен це усвідомлювати. Беньяміну не притаманна «алергія» на тотальні наративи, що пропонують широкі метафори для опису певної доби чи абстрактних понять на зразок «чуттєвості», на відміну від Гомбріха, який часто занадто «серйозно» ставиться до всіляких спроб побудувати цікаві та нетривіальні історичні наративи та провокативно виступає за «антикварне» історіюписання. Про що свідчить відмінне ставлення Гомбріха та Беньяміна до А. Рігля. Здається, Беньямін би погодився із уявленнями про історію Ф. Анкерсмита, із розділенням на хроніку та історичний наратив та із критеріями оцінки успішної історичної оповіді: такої що відповідає на більшу кількість питань, вирішує більше проблем та пропонує сміливіші метафори².

¹ Там само -- Р. 90.

² Хоча, як це не парадоксально, Анкерсміт часто посилається саме на Поппера в обґрунтуванні свого наративізму.

V. Проблема Варбурга: конфлікт інтерпретацій

Після того, як ми розглянули тотальні звинувачення Гомбріха на адресу історії культури та альтернативну позицію Беньяміна, котра постала з тієї ж проблематики, але надала радикально відмінні відповіді, в даному розділі ми звернемось до спадщини дослідника, що перебуває у центрі конфлікту інтерпретацій між вищезгаданими позиціями. Нашою тезою є те, що тексти та практика Абі Варбурга як історика культури виявляють більше подібностей до спадщини Беньяміна, ніж до тієї традиції, з якою його пов'язує Гомбріх (Гегель, Буркхардт, Лампрехт, Узенер, Рігль). Модель темпоральності, на якій базуються його дослідження, не передбачає гомогенного потоку часу, в якому розташовуються за певними законами історичні факти, також не передбачає вона й ідеї прогресу людства як цілого. Ця фігура часу скоріше гетерогенних «часових пластів», асинхронностей, зіткнень сучасності та минулого.

Абі Моріц Варбург (Aby Moritz Warburg, 1866-1929) – досить енігматична фігура, спадщина якого ще більше фрагментована, особистісна, гетерогенна, ніж спадок Беньяміна. Цей дослідник не писав великих книг, після нього залишилось декілька статей, присвячених конкретним питанням функціонування античної культурної спадщини в культурі Європи (в основному, часів Відродження, якщо точніше – флорентійського кола Медичі). Теоретичні погляди дослідника розпорошені по цих статтях, а також втілені в таких його проектах, як «Культурологічна бібліотека» та атлас «Мнемосіна». Довкола Бібліотеки, що згодом стала Інститутом, сформувалось коло інтелектуалів: Фріц Заксль (помічник Варбурга, потім директор Інституту), Гертруда Бінг, Едгар Вінд, Ернст Кассіерер, Ервін Панофський та інші.

Навряд чи можна говорити про «метод» Варбурга, тим більше, що скільки-небудь об'ємного викладу автор ніколи не давав, але тексти що

залишиш, дозволяються робити певні інтерпретації, тим більше, що вплив цього дослідника відзначаються кілька дослідницьких традицій ХХ століття¹. Отже, щоб розмістити дослідницький проект Варбурга в полі інтерпретацій, спочатку розглянемо трактування його Гомбріхом, а потім перейдемо до порівняння постатей Варбурга та Беньяміна та їхніх теоретичних спадків, зокрема історико-філософських поглядів.

V. 1. Гомбріх та Варбург: проблема історицистського тлумачення

Як ми зазначали на самому початку, Е. Гомбріх робить спробу вписати постать Абі Варбурга в традицію історії культури, яку він називає пронизаною історицизмом.

Він одним із перших привернув увагу до впливу Лампрехта на Варбурга, важливість цього впливу відстоює також у недавній статті К. Бруш.² Відомо, що Варбург вчився у Карла Лампрехта в Боннському університеті протягом 1887-1888 року (2 триместри) та після перерви у літньому триместрі 1889 року. В архіві Варбурга залишилися конспекти лекцій Лампрехта, зокрема з курсів стосовно німецької історії доби середньовіччя, історії мистецтва рейнського регіону та історії німецької культури доби середньовіччя (конспект курсу становить 95 сторінок)³. Саме Лампрехт порекомендував Варбургу писати свою дисертацію у Карла Юсті в Стразбурзькому університеті. Відомо про лист схвалення від старого вчителя, який Варбург отримав після того, як надіслав копію дисертації Лампрехту та Буркхардту⁴. У якості свідчення впливу Лампрехта на Варбурга можна привести настанову на роботу в архівах, інтердисциплінарність, цікавість до психології. Цікавою деталлю є те, що Лампрехт якимось звертався до паралелі між «первісністю»

¹ Крім традиційного номінування Варбурга засновником іконології, методу, який прославив Панофський, його згадує Карло Гінцбург, представник «мікроісторії» (афоризм Варбурга «Der liebe Gott steckt im Detail» можна вважати його кредом), Ж. Діді-Юберман, французький дослідник пост-структуралістського спрямування, М. Іверсен, дослідниця, яку цікавлять феміністичні студії.

² Див. Brush, K. Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 65-92.

³ Brush, K. Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 72.

⁴ Там само. – С. 77.

німецьких племен та індіанців Пуебло, саме того племені, до якого через 17 років здійснить подорож його учень¹. Крім того, існують твердження, що на композицію Бібліотеки Варбурга вплинула бібліотека Інституту універсальної історії та історії культури, який заснував Лампрехт². Але навряд чи перелічені вище риси пояснюються виключно впливом останнього, адже потягом до руйнування міждисциплінарних кордонів вирізнялись і такі авторитети для Варбурга як Ніцше чи Буркхардт, те ж саме можна сказати і про працю в архівах, що теж не була монополією Лампрехта. Існує протилежна думка, яка стверджує, що значення Лампрехта для Варбурга не пододало студентської лави, адже далі Варбург ні в наукових дослідженнях, ні в автобіографічних роботах не згадує Лампрехта. Більше того, 1915 року згадує в двох листах, що Лампрехт здається йому «дегенеративним»³. Гомбріх застерігає, що аналіз Варбурга не варто плутати із підходом *Geistesgeschichte*, який випростовує мистецтво як індекс колективного настрою, класу, раси чи доби. Гегелівське твердження про мистецтво як вираження доби, твердить Гомбріх, настільки беззмістовне тому, що ті, хто живуть за певної епохи усвідомлюють свою добу як серію виборів, вимоку рішення, вимогу ставати на чийсь бік. Варбург відчував цю напругу так інтенсивно за свого життя, що він не міг не передчувати такі ж поля сил у минулому. «Хоча його окремі інтерпретації можуть потребувати перегляду, його спроби реконструювати таку мапу значень для даного періоду ще можуть прислужитись майбутньому історику»⁴.

¹ Там само. – С. 74.

² Цієї думки дотримується К. Бруш (Brush, K. *Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht*// *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 78), але в авторитетному дослідженні, присвяченому походженню бібліотеки дається зовсім інша генеалогія (див. Settis, Salvatore. *Warburg continuatus. Description d'une bibliotheque*//*Le pouvoir de bibliotheques. La memoire des livres en Occident.* - Paris, 1996. - P. 122-165.)

³ Такої думки дотримується сучасний дослідник Варбурга Д. Вутке (див. Brush, K. *Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht*// *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 88).

⁴ Gombrich E. *Warburg Centenary Lecture*// *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 47.

Гомбріх також наголошує на важливості для Варбурга поняття дистанції, відстороненості, що впливає із його психологічних поглядів (які походять, за Гомбріхом, від Тіто Віньолі). Це ж поняття він заставляє із тим, що говорить Гільдебрант у «Проблемах форми»: бачення зблизка, що відповідає дотику та реалізму протиставляється баченню здалеку, якому відповідає відстороненість, відчуття цілого та підпорядкування деталей. Цим можна пояснити, на думку Гомбріха, схвальне ставлення Варбурга до монумента Бісмарку в Гамбурзі, який був виконаний на межі реалістичності¹.

Таким чином, дослідник намагається інтерпретувати більшість концептів Варбурга в якості запозичень із сучасних йому чи пізнішої теорій. Це справді так, можна знайти походження концепту «Nachleben der Antike» у Г. Земпера, Тена чи інших (як це робить Гомбріх), але також у в понятті «пережитків» Тайлора, що значно ускладнює однозначність інтерпретації, якщо пригадати, що Варбург сам брав участь у антропологічному дослідженні.

Існує також панівне твердження, що творчість Варбурга була лише підготовкою, створенням інструментарію, напрацюванням проблема, але йому бракувало «стрункої системи» чи «апріорного обґрунтування». Згідно з цим поглядом існує певна телеологія розвитку методології історії мистецтва, де реакцією на формалізм та «духовно-історичний» підхід є іконологія, що набула свого завершеного вигляду у творах Е. Панофського. Тоді Варбург постає фантомним батьком, чи, радше, материнською сукупністю неоформленого матеріалу, формуючу іскру якому вдихнув «справжній батько» Панофський². Така генеалогія одразу дозволяє поставити Варбурга у ряд «історицистів», адже Панофський, попри блискучі студії мистецтва Відродження, розвивав також складну теоретичну побудову, в якій використовував поняття «мистецької волі» Рігля та «символічних форм»

¹ Gombrich E. Warburg Centenary Lecture// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 46.

² Див., напр.: Соколов М. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода (к спорам вокруг теории Э. Панофского)//Современное искусствознание Запада. О классическом искусстве XIII – XVII вв. Очерки. - М., 1977 - С. 232.

Кассіра. Його «іконологічний рівень» інтерпретації означає саме ті апріорні та найзагальніші культурні настанови, використання яких Гомбріх пов'язує із «тоталітарним нахилом мислення». Але М. Подро вважає, що поміж німецьких істориків мистецтва немає більшої різниці, ніж між Панофським та Варбургом¹. Ця різниця така ж, як між Гегелем та Румором, до яких можуть бути прослідкована їхня інтелектуальна спадкоємність. Вказану відмінність не може затінити те, що їхні інтереси перетинались, що Панофський працював в оточенні Варбурга та що його роботи публікувались Бібліотекою Варбурга. У жодного автора подібність мистецтва до знання не була так докладно розроблена, як у Панофського, і в жодного автора мистецтво не було так інтегровано у сенс суспільної поведінки, як у Варбурга. Порівнюючи аналізи дюрерівської «Melancholia I», здійснені Варбургом та Панофським, ми бачимо, що Варбург звертав увагу на спроби митця подолати страх та забобони, а для Панофського це була меланхолія тих, хто «не могли простягти свої думки за межі простору».

Але в одній з своїх статей те, що Варбурга вважають засновником іконології, навіть сам Гомбріх вважає легендою². Варбург ніколи не шукав лише ключів до візуальних загадок, які мають зберігатись у невідомих ще текстах. Хоча так і можна інтерпретувати його роботу про Боттічеллі, та все ж у подальшому його спадку ми бачимо, що він використовує тексти для того, щоб вписати образ до координатної системи значень доби. Так, скажімо, його доповідь щодо зображень астрологічних божеств у палаццо Скіфанойя, сприймається як маніфест іконології. Але насправді цей твір був це одним застосуванням ширшої психологічної концепції культури до окремого кластеру матеріалу – історії астрологічних уявлень. Цією проблемою він почав цікавитись від 1908 року і вона займала всю другу половину його творчого життя. У ілюстраціях феррарського замиського палаццо Варбург знову відкриває напругу між реалізмом ілюстрування, що

¹ Podro, M. *The Critical Historians of Art*. – Yale University Press, 1982. – P. 205.

² Gombrich E. *Warburg Centenary Lecture// Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 47.

призводить до неволі художника, до емоційного «злипання» та магичної немічності думки, та антикізуючою класикою, що сигналізує про нову свободу творчої особистості, яка відкриває для себе мову жестів античної культури, а разом з ним – і дистанцію щодо магичних забобонів. Процес розчаклування середньовічних «демонів», на яких перетворились олімпійські божества завдяки спадку Сходу та Середньовіччя, ілюструється різницею зовнішнього вигляду Юпітера, як він зображений флорентійській Кампанілі та на фресці Рафаеля.

Не можна сказати, що Гомбріх не помічає новаторських рис творчості Варбурга. У статті про «Поняття пережитків античності у ХІХ століття»¹ Гомбріх намагається показати, що Варбург значно ускладнює схематику історичного розвитку, запропоновану Ріо, Теном та, частково, Буркхардтом. Його натхненником є Ніцше, «Народження трагедії», а його поняття «поганського» (Heidnische) стосується не стільки перед-християнського вірування, стільки первісних імпульсів, діонісійського патосу. Про свідчить також лекція про символізм зміїв у індіанців. Фактично, - хоча такого висновку Гомбріх не робить, -- Варбург розбиває історицистські монолітні єдності періодів, говорячи про первісні сили, пережитки поганської античності, що лежать і підґрунті західної культури та можуть слугувати амбівалентним знаряддям руху вперед чи безпомічної деградації. Отож проблематизація «канону», в якій слід зараховувати Абі Варбурга, бере свій початок уже з досліджень Гомбріха.

V. 2. Варбург та Беньямін: проблематична спорідненість

Як ми знаємо, відкриття заново та оновлений інтерес до Варбурга були результатом загальнопоширеного прийняття творів Беньяміна протягом другої половини шістдесятих та продовження діяльності Франкфуртського інституту соціальних досліджень, так, ніби роботи Беньяміна проклали

¹ Gombrich E. The Nineteenth Century Notion of a Pagan Revival//Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 55-64.

дорогу до розуміння Варбурга. Вольфганг Кемп був першим вченим, який встановив зв'язок між двома вченими під час свого дослідження спроб Беньяміна налагодити контакт з Інститутом Варбурга¹. Дослідження Джорджо Агамбена про Варбурга, навпаки, були скеровані на донесення хронологічної та змістовної суміжності з текстами Беньяміна, ввіреними йому². Агамбен також зробив дослідження в дусі Варбурга, присвячене фігурі «німфи», яка постійно переймала гамбурзького дослідника³. Нас цікавитиме, які конкретно стосунки існували між Вальтером Беньяміном та Абі Варбургом та настільки адекватно проводити паралелі між їхніми теоретичними побудовами.

У списку прочитаних книг Вальтера Беньяміна на початку 20-х були: «*Sternglaube und Sterndeutung*» Франца Болла (Franz Boll, друга Варбурга, якому він присвятив виставку та лекцію та який надихнув його на знамениту доповідь щодо фресок в палаццо Скіфанойя); «*Форма поняття в містичному висленні*» Кассіра (випущена в серії видань Бібліотеки Варбурга); «*Goetternamen*» Узенера (психолога культури, викладача Варбурга у Бонні); «*Das Fortleben der antiken Goetter im mittelalterlichen Humanismus*» Бецольда; і найперше «*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*»⁴ самого Варбурга, яку Беньямін також часто цитуватиме у «*Походженні німецької барокової драми*». Також він прочитав «*Die Lebensalter*» Болла ще перед конференцією та виставкою у квітні 1925, яку в пам'ять Болла

¹ W. Kemp, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*// "Kritische Berichte" - 1973, 3. - P. 30-502. та його ж *Walter Benjamin und Aby Warburg*, *Kritische Berichte*. - 1975. - 1. - P. 5-25; також у *Walter Benjamin e la scienza estetica*, *Aut aut.* - 1982. - P. 215-262.

² G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*// "Settanta" - 1975; також у *Aut aut.* - 1984. - V.199-200. - P. 51-66. Також передруковано у збірнику *Potentialities* (2003).

³ Agamben G. *Nymphae*// *Aut Aut.* - 2004. - N. 14/15/ - P. 53-66.

⁴ Ця робота готувалась до друку саме в часи перебування Варбурга на лікуванні. Фріц Заксль, тоді завідувач Бібліотеки, що перетворилась на інститут, докладав неймовірних зусиль, щоб розповсюдити відомості про цю роботу та дістати якнайбільше відгуків у пресі. Рецензії на неї публікувались від Відня до Гамбурга (McEvan, D. *Making a Reception for Warburg*// *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/ed. R. Woodfield. - G+B Arts, 2001. - P. 93-120).

проводив Варбург. Пізніше серед беньямінівського читання з'явилась «"Меланхолія Г" Дюрера» Панофського і Закля¹.

Вірогідно, провал з дисертацією² сприяв виникненню бажання знайти собі місце в якійсь науковій спільноті. Тому в листопаді та грудні 1925 року Беньямін посилив спроби отримати доступ до оточення Абі Варбурга. Але протягом життя не кожен міг втрутитись в космос гамбурзького «вченого-вельможі» (котрий щойно повернувся з лікарні). Тому друзі Беньяміна допомагали йому налаштувати контакти: спочатку Гофмансталь пише Панофському, надсилаючи йому главу про меланхолію³ з дисертації друга (але Панофський був надто заклопотаний щоб відповісти), потім Г. Шолем пише листа до Закля. Але з різних причин обидві спроби провалились. З цього моменту інших задокументованих спроб установити контакт не було здійснено.

Інтереси Беньяміна докорінно змінились, і саме під час публікації «Походження...», вийшла «Дорога з одностороннім рухом», 1928 року, що означала радикалізацію в політичному сенсі в думці берлінського інтелектуала, котра віддаляла його від кола Варбурга.

У роботах Беньяміна спостерігаємо пієтет перед гамбурзьким інтелектуалом, захоплення свободою його творчості. Мабуть, Беньямін міг назвати Варбурга інтелектуальним фланером, що прокладає свій ментальний ітерарій незважаючи на міждисциплінарці сторожові башти, що почуває себе на межовій території як удома. Культурний тип колекціонера в очах Беньяміна також симптоматичний для ХХ століття: речі колекції наснажені

¹Pisani D. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinita[electronic resource]// Mode of access:

http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/conference/tappa_parigi_pisani.html. - Last access: 2006. – Title from the screen

² Мається на увазі «Німецька барокова драма», про яку рецензент зізнався, що не розуміє про що вона. Життя Беньяміна складалось, як свідчить Ханья Арендт, із послідовності невдач та провалів: йому не вдавалось друкувати свої статті та переклади, він жив фактично за фінансування батьків та шукав інституцію, яка б підтримувала його матеріально в дослідженнях (Арендт Х. Вальтер Беньямін//Арендт Х. Люди за темних часів. – К.: Дух і літера, 2008. – С. 185-246).

³ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – М.: Аграф, 2002. – С. 139-162. В цьому розділі особливо багато посилань на праці Варбурга та його кола.

афективними зв'язками з самим колекціонером¹. Книги мають не лише долю, але й тіло, торкаючись до них Беньямін відчуває індукування своєї афективно-ментальної роботи. Бібліотека стає зовнішнім продовженням, екстериоризованою думкою та почуттям, «портретом з книг». Фетишистське ставлення до книг, образів, що надає їм тіло, вже не може залишати дослідника відстороненим; воно потрібне для підтримання напруги в «просторі рефлексії». Беньямін безпосередньо намагається соціально визначити феномен Варбурга у есе про Багофена: «Багофен-вчений вирізнявся панськими звичками. Тип вченого-вельможі, блискуче втілений Ляйбніцем, заслуговує того, щоб прослідкувати його походження до сьогодення, він ще й зараз породжує благородні та визначні інтелекти, такі, як, наприклад, Абі Варбург, засновник бібліотеки, що носить його ім'я»².

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, - вважає Беньямін, -- стоїть Гете, чия характерна і частково дещо офіційна манера робила наукове натхнення близьким йому навіть більшою мірою, ніж натхнення поетичне. Беньямін не приховував симпатії до манери інтелектуальної діяльності вчених цього роду, хоча сам він мабуть усвідомлював, що належить майже до протилежної соціальної ніші: «Діяльність подібних умів, які завжди сприймаються як дещо «дилетантські», легко проявляє себе в областях, межових для багатьох наук (...) *З усіх цих точок зору, Багофен є разючою аналогією до Гете. Та сама панська, високомірна 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*

¹ Беньямін сам був колекціонером: збирав дитячі книжки та іграшки. Познайомитись з типом колекціонера можна в роботах „Едуард Фукс: колекціонер та історик” та „Я розпаковую свою бібліотеку”.

² Текст написаний 1935 року (див. Беньямін В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 467.)

брав матеріал для своєї величезної колекції, то Багофен поставив своє багатство на службу різноманітним документам та приватному музею¹»².

V. 3. Варбург та Беньямін як критики історичного пізнання

Беньяміна та Варбурга можна вважати археологами сучасності. Їм обом властиве особливе розуміння історії, яка завжди бачиться з переживання сьогодення, в якому вона присутня у вигляді пережитків, асинхронностей, можливостей. Варбург шукав рівноваги, компромісу, але для нього це був стан відкритої рівноваги, яку він не вважав за необхідний синтез, а – використовуючи слова Беньяміна – розглядав як багатоголосий 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»³.

Якоюсь мірою можна вважати, що «Походження німецької барокової драми» займає центральне місце в розумінні праць Беньяміна, принаймні раннього періоду. Ця робота також може показати, звідки у Беньяміна береться зацікавлення діяльністю кола Варбурга. Ця відкинута дисертація містить численні покликання на Варбурга та його оточення – Фріца Заксля, Панофського та Карла Гілова. Вище вже відзначалась певна подібність між

¹ Курсив наш. Ці слова чи потребують окремого коментаря: вони є точною характеристикою Варбурга як дослідника. Виникає питання про соціологію інтелектуальних практик: видається, що така «зневага до розділювальних ліній» - це прерогатива певного роду виключних страт суспільства, що перебувають так чи інакше на маргіналіях. Поважному професору філософії з різних причин важче виходити за рамки вимог. Можна зробити припущення, що есе Ханни Арендт про Беньяміна (Арендт Х. Вальтер Беньямін//Арендт Х. Люди за темних часів. – К.: Дух і літера, 2008. – С. 185-246) – це характеристика ще одного представника типу «парії», який Арендт описує у своїх численних роботах, в тому числі в знаменитих «Джерелах тоталітаризму». Тип парії – це характеристика моральної позиції єврейства, свідоме прийняття свого виключеного становища в суспільстві (йому протистоїть тип вискочня). Соціологічна позиція Беньяміна як інтелектуала відповідала цьому: від самого початку в нього не склалось із інтеграцією в інституціоналізовані наукові спільноти. Якщо звернутись до Варбурга, то його відмова від права спадкоємства фамільним підприємством, відсутність стійкої асоціації з інституціями, життя в подорожах теж зраджує ознаки лімінальності парії.

² Беньямін В. Йоганн Якоб Бахофен//Беньямін В. Маски времени. – М.: Симпозиум, 2004. – С. 300-301.

³ Хофман В. Противоположности и противоречия//Хофман В. Основы современного искусства. – СПб. Академический прект, 2004. – С. 546.

науковцями в питанні історичного дослідження. Увага Варбурга до діалектичного характеру Ренесансу блискуче збігається з переконанням Беньяміна у «Епістемо-критичному пролозі» до «Походження німецької барокової драми», що «ідеї приходять до життя тільки коли крайнощі збираються довкола них» і що «з точки зору філософії мистецтва крайнощі потрібні»¹. Варта уваги також паралель між варбургівським монадологічним розумінням символу та власне беньяміновою відсилкою до Ляйбніца, чи їхній спільний інтерес до дадаїстського монтажу як техніки. Найочевидніша ця паралель, як ми побачимо далі, в атласі «Мнемосина». Цей незавершений проект в багатьох відношеннях може бути інтерпретований як візуальний відповідник монтажу в беньямінівському проекті «Пасажі», дослідженні передісторії паризької сучасності. Багато з цих стосунків 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 планах.

Дослідник Варбурга М. Ремплі стверджує, що виникнення алегорії з символу в часи Ренесансу є центральним для Варбурга². Ми пригадуємо, що 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 підходить до такого рівняння його праці про флорентійські «інтермедії»³, в яких деякі картини настільки семантично над-детерміновані (є алегоричними), що їхній статус як знаків унеможливорює ідентифікацію із зображеним об'єктом. І саме Беньямін, попри своє захоплення фрагментарністю, розвиває імплікації Варбурга найповніше.

¹ Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 110.

² Rampley M. Warburg's art history[electronic resource]// 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

³ Докладніше про це дослідження див. Katritzky, P. Aby Warburg and the Florentine Intermezzi of 1859// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 209-258.

Беньямінів трактат являє собою плідну теорію алегорії, що перевертає усталені романтичні естетичні теорії, які її очорнювали. Ця робота виходить далеко за межі філологічних досліджень ігнорованого періоду німецької літератури і представляє теорію алегорії, що й досі посідає центральне місце в розумінні специфічно модерних літературних практик. Ремплі вважає цю роботу літературно-теоретичним відповідником соціологічних теорій сучасності Тьонніса, Вебера та Зіммеля. Роботи Варбурга відігравали роль фактора, що вплинув на формування беньямінівської алегоричної концепції сучасності, як на це вказує коментар Беньяміна до «Меланхолії 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»¹.

Концепт, центральний для «Походження німецької барокової 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 Ремплі, включена в модерністські культурно-філософські теорії таких дослідників, як молодий Лукач, Зігфрід Кракауер та Адорно. Тут дослідник навіть апелює до топосу сучасності як бездомного відчуження та втрати безпосередності щодо Буття². В «Теорії роману» Лукача – це «трансцендентальна бездомність», для Адорно – втрата імені як первинного засновника мови. Тут йдеться про створення дистанції через абстрактну концептуальну мову, ідею, що має очевидний резонанс у варбургівських думках про створення (та руйнування) «простору думки» на початку його есе про Лютера, Дюрера та астрологію.

¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – М., 2002. – С. 157.

² Rampley M. Warburg's art history[electronic resource]// Mode of access: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n1_v79/ai_20824295/pg_4.- Last access: 2006. – Title from the screen

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, найбільш очевидно в теоріях символістів, наприклад в доктрині Бодлера про «відповідності». В цьому відношенні важливо відзначити інтерес Вальтера Беньяміна саме до цього аспекту Бодлера у розробці своєї теорії «аури». У своєму дослідженні фрески Гірландайо «Заснування Ордену святого Франциска папою Гонорієм III» в Санта Трініта Варбург відзначає: «Скромна привілеція донора благоговійно займати куток картини розширена Гірландайо та його клієнтами без докорів сумління до права входити до святої події у всій своїй тілесній подібності як глядач чи навіть як діяч»¹. Варбург вважає, що той факт, що всіх персонажів на передньому плані можна ідентифікувати з членами родин Сассетті та Медичі, вказує на втрату відчуття історичної та символічної дистанції між глядачем та репрезентацією.

Рух від магічно-асоціативного до логічно-дисоціативного мислення все більше набуває політичного звучання. Алегоричне руйнування аури стає знаряддям пробудження. Так це підсумовує дослідник Франкфуртської школи Г. Арсланов. Класичний художній образ, каже Беньямін у своїй роботі «Походження німецької барокової 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 роботах 30-х років він намагався представити трансцендентну алегоричність, пов'язану з процесами

¹ Цитовано за Rampley M. Warburg's art history[electronic resource]// 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.

розпаду аури, - пролетарським політизованим мистецтвом. В своїх останніх творах він повертається до ідей книги «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 іманентною їй релігійною трансцендентністю¹.

Порівняння «Das Passagen-Werk» та атлас «Mnemosyne». Останні два твори дослідників представляють найбільшу спокусу для порівняння, але й велику спокусу помилки. І незавершений «Атлас Мнемосіна» і незавершений «Проект пасажів» виявляють багато спільного на різних рівнях: від технічного до концептуального. Італійський дослідник, Д. Пізані², звертає увагу на те, що питання співвідношення між двома творами («Мнемосіна» та «Проект пасажів») отримало значну увагу 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 поставлена в структурному плані, індивідуальні аналогії залишаються невиправданими. Саме цей недолік дослідник намагається виправити.

Обидва твори задумувались як підсумок всіх наукових зацікавлень та творчих досягнень науковців. Проект роботи про паризькі пасажі виник у Беньяміна у кінці двадцятих років із плану написати статтю на дану тему. Далі з'явилась робота «Париж – столиця ХІХ століття». В той час, 1930-го року, Беньямін відгукується в одному з листів про замислену книгу як про «театр всієї моєї боротьби та моїх ідей»³. Зрештою, автор створює кілька

¹ Арсланов В. Г. История западного искусствovedения XX века. – М.: Академический проект, 2003. – С. 165-166

² Pisani D. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinita[electronic resource]// Mode of access: http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/conference/tappa_parigi_pisani.html. - Last access: 2006. – Title from the screen

³ Eiland H, McLaughlin K. Translator's Foreword// Benjamin W. The Arcades Project. – Harvard University Press, 1999. – p. X.

коротких нарисів та теоретичних розвідок та робить безліч записів цитат, які повинні стати матеріалом до майбутньої книги. Через трагічну смерть автора робота залишилась незавершеною, папери були врятовані завдяки Ж. Батаю, котрий зберіг їх у Національній бібліотеці Парижу до 1947 року¹. Атлас Варбурга завдячує своїй появі турботі Фріца Заксля, котрий до повернення вченого із лікарні вирішив зробити виставку, що б нагадала йому основні мотиви його досліджень. Потім Варбург почав використовувати ці таблиці з фотографіями у своїй лекціях та виставках і, зрештою, вирішив видати їх у якості підсумку всіх своїх досліджень. Можна навіть розкласти окремі таблиці «Атласу» відповідно до найважливіших публікацій дослідника².

Характер творів як асамбляжів гетерогенних матеріалів стимулює постійні зіставлення. В обох проектах, хоча і в різний спосіб, ці подібності конституують в першу чергу метод, техніку збирання, організації та експозиції матеріалів. Щоб стверджувати, що в обох випадках складна, стратифікована та полілогічна форма походить зі спільного наміру, що дозволяє порівнювати обидва твори, спочатку потрібно встановити програмний намір кожного твору.

Проблема найперше полягає в надзвичайній складності та об'ємності обох задумів. Далі, у випадку атласу навіть більше, ніж у випадку «Проекту пасажів», не ясно якої остаточної форми воли мали набути (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 свого твору в уступі 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 помилки, яка виходить з глибини лісу. Кожна ділянка

¹ Schwartz V. Walter Benjamin for Historians//*The American Historical Review*. -- Vol. 106, No. 5 , 2001, -- P. 1723.

² Huisstede, Peter, *The Mnemosyne Atlas: Overview*[electronic resource]// Mode of access: <http://www.mnemosyne.org/studienausgabe/atlas/overview.-> Last access: 2006. – Title from the screen.

має бути оброблена розумом, мають бути вирвані чагарники божевілля та міфу»¹.

Паризькі пасажі, що з'явилися протягом двадцятих років XIX століття, були результатом впровадження сталевих конструкцій та розвитку торгівлі. Вони представляли собою для Беньяміна парадигматичний зразок комодифікації, переважання обмінної вартості над споживчою. На позначення цього часто вживається поняття «фантазмагорія» чи «сон». В «Проекті пасажів» йдеться про пробудження, зрозуміле як вид «техніки», здатної розпрощатись з минулим і завершити цю операцію: Беньямін не ліквідує онеричний світ Парижу XIX століття, а піднесе його до усвідомлення. І ця операція може бути здійснена лише у вимірі пам'яті. Монтаж гетерогенних матеріалів², який здійснює Беньямін у «Проекті пасажів», спрямований саме до цієї мети. «Прийняти принцип монтажу в історії» означає «чесати історію проти шерсті», зруйнувати бастіони, побудовані переможцями і перебудувати, з тими самими елементами, іншу історію, в якій подіям та переможеним буде повернено справедливість. Історія буде демонтована, а потім, завдяки монтажу та цитатам, ремонтована. Виникають нові згрупування відмічених та забутих речей, причому помічені речі будуть переозначені. Континуум історії підривається, в його середину входять відкриті просіки; відкриті для сучасності. І саме в цьому відношенні історія має значення: діяти політично. В цьому підході прихована критика традиційно зрозумілого історичного матеріалізму: «Центральна проблема історичного матеріалізму, яку зрештою потрібно побачити: чи повинно марксистське розуміння історії досягатись обов'язково за рахунок відчутності (perceptibility) історії? Чи, як можливо поєднати підвищену наочність (Anschaulichkeit) із втіленням марксистського методу? Першим кроком у цьому проекті буде введення принципу монтажу до

¹ Benjamin W. The Arcades Project. – Harvard University Press, 1999. – p. 457.

² «Цей твір повинен розвинути до найвищої міри мистецтво цитування без лапок. Його теорія тісно пов'язана із теорією монтажу» (Benjamin W. The Arcades Project. – Harvard University Press, 1999. – p. 458) і далі «мені нічого не треба говорити. Тільки показувати» (Там сам – С. 460).

історії.(...) Відкрити завдяки аналізу дрібного індивідуального моменту кристал цілої події. І таким чином закінчити із вульгарним історичним натуралізмом»¹.

«Говорити про пробудження – це говорити про “afterlife of the works”, про щось, що було проведено (brought to pass) через посередництво «діалектичного образу»². Діалектичний образ означає об’єкт історичного дослідження, те, що «колекціонер» вибирає у своєму часі і що спроможне кинути світло на те, що було колись.

Тепер визначальним для порівняння з Варбургом фактом є те, що в Беньяміна момент пробудження, діалектики сну (сновидіння) та притомності приймає форму пам’яті. З іншого боку, те, що пробудження, як форма пам’яті, має ґрунтовний стосунок до Атласу є суггестивною та, можливо, роз’яснюючою гіпотезою. Адже Атлас своєрідним чином теж, здається, хоче спровокувати пробудження, хоча й робить це не за допомогою монтажу цитат, а через зіставлення образів. Їхня присутність, припускаючи, що Атлас мав складатись з серії панелей, в яких потрібно було рухатись та «орієнтуватись», в дійсності змушувала глядача, попри бажання, набирати тут і зараз позицію всередині традиції, поміщеної в безліч образів, в *Nachleben* («пережитках», *afterlife*), в якому останні, на думку Варбурга, існують та продовжуються. Й історик, що зіставляє образи, і митець, чії образи зіставлено, і глядач, що при цьому присутній здаються примушеними 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,

¹ Benjamin W. *The Arcades Project*. – Harvard University Press, 1999. – p. 461.

² Eiland H, McLaughlin K. *Translator's Foreword*// Benjamin W. *The Arcades Project*. – Harvard University Press, 1999. – p. XII.

залишає ризик заблукати. Та йдеться про відповідальний ризик, адже існує можливість управляти величезними силами, вміщеними в *Nachleben* образів.

Панелі Атласу, здається, можна трактувати як «машини», відкриті та складні, що передбачають активну участь глядача: вони мають бути оживлені з їхнього боку і надають їм можливість «де-демонізації». Питання про те, чи Атлас був задуманий як паперове видання, як серія панелей для експозиції призводить до проблеми ефекту, який Варбург очікував отримати на глядачів Атласу. Чи глядача варто полишити на сам лабіринт образів з його внутрішньою силою, чи спрямувати його коментарями до образів.

Обидва твори здійснюють роботу у вимірі пам'яті, обидві – іншими словами – призначені забезпечити глядача складними та небезпечними інструментами освоєння та спрямування до корисної мети історичної та мнестичної спадщини. Хоча «Проект пасажів», як і «Атлас», намагались, кожен у свій спосіб, спричинити пробудження пам'яті, але в очах Беньяміна це пробудження має політичні коннотації, абсолютно чужі Варбургу. Але ясно, що, в певному сенсі, сутність *Pathosformeln* є політичною: енграми кристалізуються в оргіастичних ритуалах та в триумфальних шестях римських імператорів; і в обох випадках йдеться про «рух мас слідом за володарем»¹. Можна припустити, що Німеччина кінця 20-х років – представлена в останніх таблицях «Атласу»² – могла навіяти Варбургу небезпечну актуальність певних термінів (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 б захищала рефлексію», якою для Варбурга була б його Бібліотека, є цілковитим протиставленням позиції, в

¹ Див. Warburg A. M. Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne [electronic resource]// Mode of access: <http://www.mnemosyne.org/studienausgabe/atlas/sources/intro-> Last access: 2006. – Title from the screen. Також, Додаток III.

² Йдеться про договір між папою та фашистською владою про поділ сфер впливу, представлений у серії фотографій в атласі. Про це див.: Schoell-Glass, C. "Serious Issues": The Last Plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 183-208.

якій, згідно з Беньяміном, інтелектуал мусить себе позиціонувати. Тоді інтелектуальна вежа зі слонової кістки здається абсолютно неприйнятною: Ася Лаціс та Бертольд Брехт відкрили нові шляхи. В політичній боротьбі, в яку інтелектуал мусить втручатись, стає зрозуміло: треба виходити на вулицю.

Відомий дослідник спадку Варбурга Курт Форстер¹ бачить у обох роботах загальний потяг ХХ ст. до енциклопедичності. Беньямін у «Das Passagen-Werk» мріяв 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.

Іншою вражаючою подібністю є «кінематографічне» бачення історії, на яке ми вже звертали увагу. Так Беньямін формулює педагогічний бік свого дослідження: «Натренувати в нас засіб формування образів (image-making medium), підняти його до рівня стереоскопічності та об'ємного бачення вглиб історичних тіней»². Монтаж одразу відсилає до традиції кінематографа, а у випадку Беньяміна до авангардного кіно. Шок, який має викликати нове мистецтво, близький до шоку пам'яті, що його створює у «Проекті пасажів» Беньямін. Кіно має пробуджувати. Згадаймо, що заради пробудження пам'яті Варбурга після повернення з лікарні Заксем була задумана виставка основних мотивів попередніх досліджень Варбурга, виконаних у формі монтажу фотографій на чорному тлі. Ці таблиці, мабуть, є доброю ілюстрацією до беньямінівського поняття «діалектичного образу» -

¹ З виступу на семінарі в Італії, організованому в рамках серії заходів, організованих електронним часописом engramma.it. Тема лабіринтної подорожі фланера отримала початок презентацією серії „поглиблені зустрічі” 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]// Mode of access:

http://www.gramma.it/gramma_v4/homepage/35/conferenze/tappa_seminario_forster.html.- Last access: 2006. – Title from the screen)

² Benjamin W. The Arcades Project. – Harvard University Press, 1999. – p. 458. Слова Рудольфа Боргардта.

поєднання минулого та майбутнього. Фотографії із «Атласу Мнемосина» поєднували зображення із античності, Ренесансу, ХІХ століття та сучасності. Цими зображеннями могли бути барельєфи, фрески, газетні вирізки.

Візуальні дослідження Беньяміна, його цікавість до нових медій репродукування мистецтва можуть слугувати коментарем до методу та техніки таблиць варбургівського «Атласу». Форма Атласу (великі рамки, обтягнуті чорною матерією із фотографіями на них) постала із технологічної необхідності: в Бібліотеці Варбурга не було подвійного проектора, що не дозволяло порівнювати кілька слайдів¹. Натомість великі екрани дозволяли розміщувати в довільній композиційній структурі фотографії різного розміру. Варто пригадати, що фотографії творів мистецтва почали вперше використовуватись Генріхом Вельфліном, сучасником Варбурга, у його «Основних поняттях». Альбоми із зображеннями мистецьких пам'яток лише почали потрапляти в обіг, зокрема відомі «Das Bild. Atlanten zur Kunst» (Мюнхен, 1922), в якому просто були зібрані пам'ятки готики, по одній на сторінку, без коментарів, та «Bilder zur Kunst- und Kulturgeschichte» (Ляйпціг, Берлін, 1928-1931), виданий Тойбнером. Останній репрезентував мистецьку традицію від Античності до початку ХХ століття. В атласі зазначалось, що він повинен показати історію стилів як вираження подій в релігійному, духовному та політичному житті. Можливо, що проект Варбурга вплинув на цей атлас через видавця Тойбнера².

Завданням атласу Варбурга було створити ментальний простір рефлексії, опанувати ті зображенні, які колись панували над людьми. Йдеться як про релігійні та магічні зображення, так і про так звані «формули патосу». Ці одиниці емоційної пам'яті є амбівалентними, вони можуть мати як звільнювальний (Ранній Ренесанс), так і поневолювальний потенціал (вже Боттічеллі піддався цьому, а в повсякчасному використанні «мускульної риторики» Варбург звинувачував Барокко). Завданням атласу є

¹ Schoell-Glass, C. "Serious Issues": The Last Plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 185.

² Там само – С. 206.

прослідкувати динаміку цих образів у Західній культурі, отже дослідник мусить дистанціюватись від них, в даному разі навіть у особистому плані (відомо, що у фобіях, якими страждав Варбург, фігурували зображення античних астрономічних божеств). Словами Беньяміна, фотографії та їх монтаж на таблицях призводять до «втрати аури», небезпеки релігійного «злипання» із зображеннями. Таким чином, політична актуальність нових медіа виявляється як дослідницька актуальність.

У «Проекті пасажів» натрапляємо на цікаву цитату, яка прямо перекликається із варбургівськими дослідженнями спадку Античності. Беньямін цитує Макса Рафаеля, котрий прагне виправити марксистське уявлення про нормативний характер грецького мистецтва: «Якщо нормативний характер грецького мистецтва (...) – це історичний факт, що підлягає поясненню, (...) нам потрібно буде визначити, які особливі умови призвели до кожного відродження та, в результаті, які особливі умови (...) грецького мистецтва ці відродження сприйняли як моделі. Адже цілість грецького мистецтва ніколи не мала нормативного характеру; відродження мають свою власну історію. Лише історичний аналіз може показати еру, за якої абстрактне поняття «норми» античності було народжене. Це поняття було народжене лише Відродженням – тобто примітивним капіталізмом – а потім підхоплене класицизмом, котрий почав приписувати йому місце в історичній послідовності. Маркс тут не використав усіх можливостей історичного матеріалізму»¹. Тут йдеться про відкидання вінкельманової моделі уніфікованого образу Античності. Як відомо, Варбург, будучи прихильним Ніцше (так само, як і Беньямін), дошукувався «поганських» (первісних) елементів Античності, що потім реактуалізувались за Пізнього Ренесансу. У своїй роботі, присвяченій запровадженню ідеалістичного антикізуючого стилю (тобто стилю, що використовував достеменні античні зображення для передачі експресивних рухів) за Раннього Ренесансу,

¹ Raphael M. Proudhon, Marx, Picasso. – Paris, 1933. – P. 178-179. Цитовано за Benjamin W. The Arcades Project. – Harvard University Press, 1999. – p. 465.

Варбург пише: «Через вплив Вінкельмана, який був найбільшим у XVIII столітті і продовжує бути відчутним зараз, ми сприймаємо вплив античності як уніфікованого феномену на Ренесанс, передусім в архітектурі Раннього Відродження. Але ми беремо для пошуків впливу Античності лише гармонійність ідеального людського типу. Тому нам здається, що Античність не мала впливу на Кватроченто (очевидно, мається на увазі живопис)»¹.

Той процес, який намагається зобразити Варбург у своїх дослідженнях та атласі «Мнемосіна», можна описати беньміновим поняттям «діалектичного образу»: образу, пережитку минулого, який «впізнають» лише в певні епохи, за певних обставин. У статті про «Входження ідеалізуючого класичного стилю в живопис Раннього Ренесансу» Варбург під кінець робить висловлювання про «дух Відродження», завдяки якому, на думку Варбурга, якби навіть Лаокоона не знайшли 1506 року чи раніше, то Ренесанс би його вигадав лише через його зворушливий та промовистий патос². Вживання таких генералізованих понять, як Ренесанс, Античність одразу відсилає до критики Гомбріха, його звинувачень у історицизмі та фізіогномічній помилці. Але чи не є така апеляція до «духу епохи» лише риторичним прийомом, пасткою мови, яка ще не винайшла нових засобів вираження? Адже на рівні дослідницької діяльності ніяких метафізичних побудов Варбург не робить, його мета та обсяг інтересів чітко окреслені: конкретні пам'ятки конкретних авторів, порівняння текстуальних джерел з візуальним матеріалом, аналіз соціального оточення митців та шляхів інтелектуального обміну в ньому, виявлення конкретних мереж циркулювання текстуальних та візуальних документів... Все це свідчить більше про метонімічне, а не метафоричне спрямування його дослідницьких практик. Можливо, Гомбріх занадто «серйозно» ставиться до свого концепту

¹ Warburg A. Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Fruhrenaissance// Warburg A. Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. – Leipzig, Berlin, 1932. – B. II. – S. 176.

² Warburg A. Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Fruhrenaissance// Warburg A. Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. – Leipzig, Berlin, 1932. – B. II. – S. 175.

історизму. Плідніше розглядати історичні наративи на зразок представлених вище як «наративні субстанції» у розуміння Анкерсмита, а не як субстанціалістські побудови.

V.4. Модель темпоральності Варбурга.

Французький дослідник Діді-Юберман, котрий протистоїть Гомбріху у тлумаченні спадщини Варбурга, вважає основним спадкоємство останнього по лінії Буркгардта і Ніцше¹. На його думку поняття «Nachleben» структурує уявлення варбургіанської традиції про темпоральність у культурі: це уявлення про «нечистий час» із подвійним ритмом відроджень та пережитків. Це час, який відвідують привиди, якому не притаманний однорідний потік, тут відбувається драма між течією та вирами на її шляху² (зауважимо тут метафору Гомбріха щодо «турбулентності»). Таким чином, Варбургівська традиція відкриває нове, не позитивістське і не ідеалістське, розуміння історії. Це історія анахронізмів і пережитків, а не послідовності фактів чи впливів. І ця імплікація була зрозуміла лише деким (як то колегою та другом Варбурга Е. Віндом³ чи сучасником Вальтером Беньяміном, або віденським колегою Ю. Шлоссером), більшістю ж (Панофський, Гомбріх) відкинута.

Діді-Юберман бачить зрадників традиції «нечистого часу» у позірних послідовників Варбурга – Панофського та Гомбріха. Гомбріхівська «Інтелектуальна біографія» є «едіпівським жестом» щодо Лая-Варбурга: Гомбріх намагається вигнати привид Варбурга з його власного уявлення про історію мистецтва. Для нього «пережиток» це лише «відновлення», концептуальне розрізнення переходить у хронологічне (між Ренесансом та Середніми віками). Але головним «екзорцистом» «нечистого часу» для Діді-Юбермана є Панофський (який, будучи учнем Варбурга, спочатку досить

¹ Didi-Huberman, Georges. *Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time//Common Knowledge (Project Muse)*. -, 2003.-V. 9. - N. 2. - P. 273.

² Ibid. – P. 276.

³ Приблизно таке розуміння науки про культуру він подає у Edgar Wind. *Einleitung in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek zum Nachleben der Antike// Kosmopolis der Wissenschaft, E. R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente (herausgegeben von D. Wuttke)*, - Baden-baden, 1989, - S. 279-294

адекватно представляв ідеї вчителя щодо історичного часу¹). Ще у спільній із Закслем статті про середньовіччя та античність Панофський намічає свою гуманістичну концепцію історії. В тричленній схемі (що нагадує його знамениту схему іконологічної інтерпретації) Античність-Середні віки-Ренесанс останній член виступає надісторичним досягненням самоусвідомлення мистецтва, яке позбавилось привидів середньовіччя (ця схема викладена в роботі «Ренесанс та ренесанси в Західній культурі»).

¹ В есеї „Проблема історичного часу” 1931 року, Didi-Huberman, Georges. *Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time*//*Common Knowledge (Project Muse)*. -, 2003.-V. 9. - N. 2. - P. 281.

Висновки

Наше дослідження стосувалось кількох проблемних площин, зокрема: 1) представлення контексту міждисциплінарних проектів початку ХХ століття та їх критики (Варбург, Беньямін, Рігль, Гомбріх), їх взаємозв'язків та актуальності на сьогодні; 2) аналіз згаданих дослідницьких проектів з метою виокремлення уявлень про історію, що лежать в їхній основі та представлені в якості моделей темпоральності; 3) ре-інтерпретація цих проектів з огляду на критику звинувачень в історицизмі.

Щодо першого пункту, то ми показали ідейний, текстуальний, інституціональний та особистісний зв'язок міждисциплінарних дослідницьких проектів вивчення історії культури в німецькомовному науковому середовищі, представлених, з одного боку, формалізмом Рігля, а з іншого міждисциплінарним підходом Варбурга. Проте спадщина цих проектів адаптується у сучасній гуманітарії через посередництво дослідників, що за тих часів не були настільки відомі: В. Беньяміна та Е. Гомбріха. Можна твердити, що думка цих дослідників пропонує досить відмінні моделі прочитання названих вище науковців. Тому в нашому дослідженні ми намагались утриматись від однобічного представлення якоїсь із традицій.

Щодо згаданих підходів до історико-культурного дослідження ми застосували модель аналізу, засновану на наративістському підході до історичних досліджень. Написання текстів із історії візуальної складової культури, які складають наш об'єкт дослідження, передбачає вживання певних метафор, що б дозволяли створити модель часу та розвитку. Такі метафоричні моделі ми домовились називати моделями темпоральності та вдаватись до аналізу текстів задля їх вичленування, при цьому дистанціюючись від теоретичних позицій самих текстів-об'єктів. Так, на нашу думку, ми змогли знайти потрібну критичну відстань щодо історицизму та детермінізму Рігля, анти-теоретичної історії Гомбріха, «месіанського» пафосу Беньяміна та психологічної історії культури Варбурга. Та наша методологія перебувала в діалозі із згаданими підходами, адже їм багато в

чому, зокрема нам видається дуже плідним в критичному плані підхід Поппера та Гомбріха, близьким за духом наративізму виявились поетичні тези про філософію історії Беньяміна та суб'єктивно забарвлені дослідження Варбурга.

Моделі темпоральності, які ми знайшли в основі розглядуваних текстів – це 1) модель «синхронізованих потоків» А. Рігеля, де для кожної сфери культури відводиться автономний механізм розвитку, що так чи інакше виявляється синхронним щодо інших. Така модель розвитку передбачає порожній час, на якому розмішуються події, але строго розподілені між певними комірками - сферами культури. Цей час має спрямування і механізм, але не телеологічний, він немає завершення у певній точці; 2) квазі-еволюціоністська модель Гомбріха, що все-таки має певне спрямування (від концептуальних образів до міметичних), хоч і передбачає високу ймовірність «турбулентностей», відсутність загальних історичних законів розвитку та мети; 3) модель «нечистого часу» Варбурга, що не має одного спрямування та складається із багатьох «пластів», які можуть перетинатись та вводити і ре-актуалізувати анахронізми в культурі. Попри це, тут ми не маємо якихось транс-історичних сутностей на зразок «мистецької волі» чи «архетипів», але постулюється певна пріоритетна мова образів, якою користується вся західна цивілізація. Динаміка пережитків означає забування та ре-актуалізацію мотивів, образів, жестів, що зберігаються у «колективному несвідомому»; 4) модель «месіанського часу» В. Беньяміна, яка передбачає конструктивістський підхід до історії. Історія не є даною наперед, вона не має спрямування чи законів, але залежить від активності та чутливості історика, який здатен «впіймати» образ минулого, актуальний для сучасності. Символічний вираження цієї часової моделі є «Ангелус Новус» - «ангел історії», звернений до минулого. Ця модель має багато спільного із критикою історицизму Гомбріха (хоча визнає «унітарні» та уніфікуючі побудови і перебуває на протилежному боці політичної заангажованості) та нелінійною часовою моделлю Варбурга (за допомогою багатьох інтуїцій та концептів

Беньяміна може успішніше описати деякі знахідки Варбурга, ніж застосовуючи підхід Гомбріха).

Згідно з останнім твердженням, ми намагались дати нову інтерпретацію спадку Варбурга, який не збігається з ustalеним поглядом, сформованим колишнім директором Інституту Варбурга Е. Гомбріхом. Наша інтерпретація наближає розуміння розвитку культури та засоби, використані для його опису Варбургом до уявлень Беньяміна. Задля цього був зроблений порівняльний аналіз обох дослідників, зокрема праць, що підсумовували увесь їхній спадок, але залишились незавершеними – «Проект пасажів» та атлас «Мнемосіна».

Використана література:

1. Аверинцев С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в.//Аверинцев С. Образ античности. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 165-201.
2. Агамбен Дж. Apostollos//Новое литературное обозрение. – 2000 -- № 46. – С. 25-46.
3. Агамбен Дж. Скрытый подтекст тезисов Беньямина «О понятии истории»//Новое литературное обозрение. – 2000 -- № 46. – С. 91-96.
4. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. – М., 2003.
5. Арндт Х. Вальтер Беньямін//Арндт Х. Люди за темних часів. – К.: Дух і літера, 2008. – С. 185-246.
6. Арсланов В. Г. История западного искусствоведения XX века. – М.: Академический проект, 2003. – 768 с.
7. Базен Ж. История истории искусств. От Вазари до наших дней. – М.: Прогресс-Культура, 1995.
8. Беньямин В. Автобиография// Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб.:Симпозиум, 2004. – 15-20.
9. Беньямин В. Иоганн Якоб Бахофен//Беньямин В. Маски времени. – М.: Симпозиум, 2004. – С. 293-312.
10. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – М.: Аграф, 2002. – 288 с.
11. Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма //Беньямин В. Маски времени. – М.: Симпозиум, 2004. – С. 47-234.
12. Беньямін В. Про поняття історії// Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 39-50.
13. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності//Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 53-91.
14. Гинсбург К. От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме//Гинсбург К. Мифы-эмблемы-приметы. Морфология и история. – М.: Новое издательство. 2004. – С. 51-132.
15. Гомбрих Э. Г. Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбурга//Новое литературное обозрение. – 1999. - № 39. – С. 7-23.
16. Гомбрих Э. Цели и границы иконологии//Вопросы философии. – 2001. - № 7. – С. 139-147.
17. Гращенков В. Н. Эрнст Гомбрих – историк и теоретик искусства, исследователь и скептик//Советское искусствознание. – 1989. - № 25. – С. 268-273.
18. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – СПб.: Наука, 2001. – 264 с.
19. Зельдмайр Г. История искусства как история стиля//Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – С. 38-65.

20. Кассирер Э. Философия символических форм. – М.,СПб.: Университетская книга, 2002. – Тт. 1-3.
21. Козина Е. «Перспектива...» Эрвина Панофского как символическая форма//Панофский Э. Перспектива как символическая форма. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 7-27.
22. Либман М. Иконология//Современное искусствознание за рубежом. – М., 1964. – С. 62-76.
23. Панофски Э. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – СПб.: Аxioma, 1999.
24. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Академический проект, 1999. – 394 с.
25. Поппер К. Злиденність історизму. – К.: Абрис, 1994. – 192 с.
26. Рубцов Н. Н. К истории формирования метода Э. Панофского//Искусство и действительность. Методологические проблемы эстетического анализа. – М., 1979. – С. 191-202.
27. Рубцов Н. Н. Критический анализ «философии истории искусства» или «теории иконологической интерпретации» Эрвина Панофского/Автореферат диссертации ... кандидата философских наук. – М., 1979. – 28 с.
28. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 800 с.
29. Соколов М. Н. Аби Варбург//Культурология XX век. Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. - С. 97-98.
30. Соколов М. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода (к спорам вокруг теории Э. Панофского)//Современное искусствознание Запада. О классическом искусстве XIII – XVII вв. Очерки. - М., 1977 - С. 227-249.
31. Хофман В. Противоположности и противоречия//Хофман В. Основы современного искусства. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 534-550.
32. Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – Москва: РГУ, 2006. – 149 с.
33. Шестаков В. П. История истории искусства. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 304 с.
34. Шестаков В. П. Эрнст Гомбрих и венская школа истории искусств//Вопросы философии. – 2001. - № 7. – С. 129-138.
35. Ямпольский М. История культуры как история духа и естественная история//Новое литературное обозрение. – 2003. - № 59. – С. 22-89.
36. Agamben G. Aby Warburg and the Nameless Science // Agamben G. Potentialities: Collected Essays in Philosophy. - Stanford, CA. 1999. – P. 89-103.
37. Agamben G. Nymphae//Aut Aut. – 2004. – N.14/15. - pp. 53-66.
38. Beiner R. Walter Benjamin's Philosophy of History//Political Theory. – Vol. 12, №3. – P. 423-434.

39. Benjamin W. Rigorous Study of Art//October. – 1988. -- Vol. 47. -- P. 84-90.
40. Benjamin W. The Arcades Project. – Harvard University Press, 1999. – 1073 p.
41. Bialostocki, Jan. Historia sztuki wsrud nauk humanistycznych.- Wroclaw, Ossolineum, 1980.
42. Bialostocki Jan. Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuka//Bialostocki J. Piec wiekow mysli o sztuce.- Warszawa, 1959. - S. 271-297.
43. Bing, Gertrude. A. M. Warburg//*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* – 1965.- V. 28. - pp. 299-313.
44. Brush, K. Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht// *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 65-92.
45. Cassirer, Ernst. *Critical Idealism as a Philosophy of Culture*//E. Cassirer. *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures, 1935-1945*/Ed. D. P. Verene. - London, Yale University Press, 1979. - pp. 64-91.
46. Crauss, Rosalind. *Critical reflections*//*Artforum.* - V. 33. - N. 5. - P. 64-69.
47. Didi-Huberman, G. *Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time*//*Common Knowledge (Project Muse).* -, 2003.-V. 9. - N. 2. - P. 273-285.
48. Didi-Huberman, G. *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm*//*Art History.* – 2001. -V. 24. - N. 5.- P. 621-645.
49. Didi-Huberman G. *Preface. Savoir-Mouvement*//Michaud P.-A. *Aby Warburg et l'image en mouvement.* – Paris, Macula, 1998. – P. 7-20.
50. Didi-Huberman, G. *The Surviving image: Aby Warburg and Tylorian anthropology*//*Oxford art journal .* - V. 25. - N. 1. - pp. 61-69.
51. Diers, M. *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*//*New German Critique.* – 1995. - N. 65. - P. 59-73.
52. Eiland H, McLaughlin K. *Translator's Foreword*// Benjamin W. *The Arcades Project.* – Harvard University Press, 1999. – p. IX-XIV.
53. Ernst Gombrich *Discusses the Concept of Cultural History with Peter Burke* [electronic resource]// Mode of access: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=19>.- Last access: 2008. – Title from the screen.
54. Ferrari M. *Das Problem der Geisteswissenschaften in den Schriften Cassirers fuer die Bibliothek Warburg (1921-1923). Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Philosophie der symbischen Formen*//*Ueber Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*/hrsg. von Hans-Juerg Braun. - Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1988. - S. 114-133.
55. Forster, K. *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*//*October.* -1996. - V. 77. - P. 2-24.
56. Forster K. *Intorno a Mnemosyne*[electronic resource]// Mode of access: http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/conferenze/tappa_seminario_forster.html.- Last access: 2006. – Title from the screen.
57. Gombrich E. *Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture*//*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* – 1999. - Vol 62. - P. 262-282.

58. Gombrich E. Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago [electronic resource]// Mode of access: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=22>.- Last access: 2008. – Title from the screen.
59. Gombrich E. In Search of Cultural History//Gombrich E. H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art. - Oxford, Phaidon. 1979. - P. 24-59.
60. Gombrich E. The Nineteenth Century Notion of a Pagan Revival//Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 55-64.
61. Gombrich E. Warburg Centenary Lecture// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 33-54.
62. Gombrich E. What I Learned from Karl Popper: An Interview [electronic resource]// Mode of access: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=92>.- Last access: 2008. – Title from the screen.
63. Huisstede, Peter, The Mnemosyne Atlas: Overview[electronic resource]// Mode of access: <http://www.mnemosyne.org/studienausgabe/atlas/overview>.- Last access: 2006. – Title from the screen.
64. Iggers G. Historicism: The History and the Meaning of the Term//*Journal of the History of Ideas*,-- 1995. -- Vol. 56, No. 1. – P. 129-152.
65. Iversen M. Alois Riegl//Key Writers on Art: Till XIX Century. – London, NY: Routledge, 2003. – P. 242-248.
66. Iversen M. Retrieving Warburg's Tradition//*Art History*. - V 16. - N. 4. - pp. 541-553.
67. Katritzky, P. Aby Warburg and the Florentine Intermezzi of 1859// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 209-258.
68. Kultermann, Udo. The History of Art History. - USA, Arabis books, 1993 - 273 p.
69. Levin, T. Walter Benjamin and the Theory of Art History//*October*. – 1988. - V. 47. – P. 77-83.
70. Lippincott, K. Urania redux: A View of Aby Warburg's Writings on Astrology and Art// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 151-182.
71. Lloyd-Jones H. A Biographical Memoire//Wind E. The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art. - Oxford, Clarendon Press. – 1993. - P. xxi-xxxvi.
72. McEvan, D. Making a Reception for Warburg// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 93-120.
73. Michaud P.-A. Aby Warburg et l'image en mouvement. – Paris, Macula, 1998.
74. Pasquali, Giorgio. Ricordo di Aby Warburg//*Pegaso*. – 1930. –V.II. –N. 4. - P. 484-495.
75. Pisani D. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinita[electronic resource]// Mode of access: http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/conference/tappa_parigi_pisani.html. - Last access: 2006. – Title from the screen.
76. Podro, M. The Critical Historians of Art. – Yale University Press, 1982.
77. Rampley, M. Mimesis and Allegory: On Aby Warburg and Walter Benjamin// Art History as Cultural History: Warburg's Projects/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 121-150.

78. Rampley M. Warburg's art history[electronic resource]// 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
79. Riegl A. Leading characteristics of the Late Roman *Kunstwollen*// *The Art of Art History: A Critical Anthology*/ Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 169-176.
80. Schoell-Glass, C. "Serious Issues": The Last Plates of Warburg's Picture Atlas *Mnemosyne*// *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 183-208.
81. Schwartz V. Walter Benjamin for Historians//*The American Historical Review*. -- Vol. 106, No. 5 , 2001, -- P. 1721-1743.
82. Seznec, Jean. *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. - Princeton, 1972.
83. Settis, Salvatore. *Warburg continuatus. Discription d'une bibliotheque*//*Le pouvoir de bibliotheques. La memoire des livres en Occident*. - Paris, 1996. - P. 122-165.
84. Summers, D. "Form", Nineteenth-Century Metaphysics, and the problem of Art Historical Description//*The Art of Art History: A Critical Anthology*/ Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 127-142.
85. Warburg M. A. A Lecture on Serpent Ritual//*Journal of the Warburg Institute*. - 1939. - V. 2. - N. 4. - pp. 277-292.
86. Warburg A. *Bildniskunst und florentinisches Burgertum*// *Warburg A. Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. – Leipzig, Berlin, 1932. – B. I. – S. 89-126.
87. Warburg A. *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Fruhrenaissance*// *Warburg A. Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. – Leipzig, Berlin, 1932. – B. II. – S. 173-176.
88. Warburg A. *Durer und die italienische Antike*//*Warburg A. Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. – Leipzig, Berlin, 1932. – B. II. – S. 444-449.
89. Warburg A. *Italienische Kunst und international Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*// *Warburg A. Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. – Leipzig, Berlin, 1932. – B. II. – S. 459-481.
90. Warburg A. M. *Monets "Dejeuner sur l'erbe". Die vorpraegende Function heidnischer Elementargottheiten fuer der Entwicklung modernen Naturgefuehls*//*Kosmopolis der Wissenschaft, E. R. Curtius und das Warbug Institute. Briefe und andere Dokumente*/herausgegeben von D. Wuttke. - Baden-baden, 1989. - S. 257-272.
91. Warburg M. A. *Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Fruehling". Eine Untersuchung ueber die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Fruhrenaissance*. - Strassbourg, 1893.
92. Warburg A. M. *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne* [electronic resource]// Mode of access: <http://www.mnemosyne.org/studienausgabe/atlas/sources/intro>- Last access: 2006. – Title from the screen.

93. Warburg A. Franz Boll lecture[electronic resource]// Mode of access:
http://www.mnemosyne.org/studienausgabe/atlas/sources/franz_boll.- Last access: 2006. – Title from the screen.
94. Weigel, S. Aby Warburg's Schlangenritual: Reading Culture and Reading Written Texts//*New German Critic*. – 1995. - N. 65. - P. 135-154.
95. Weigel S. Readability: Benjamin's place in contemporary theoretical approaches to pictorial and corporeal memory // Weigel S. Body- and image-space. Re-reading Walter Benjamin. – London: Loutledge, 1996. – P. 146 – 157.
96. Wind, E. Einleitung in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek zum Nachleben der Antike//*Kosmopolis der Wissenschaft, E. R. Curtius und das Warbug Institute. Briefe und andere Dokumente*/herausgegeben von D. Wuttke. - Baden-baden, 1989. - S. 279-294.
97. Wind, E. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics//Wind E. *The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art*. -Oxford,Clarendon Press. – 1993. - P. 21-36.
98. Wind, E. On a Recent Biography of Warburg//Wind E. *The Eloquence of the Symbols. Studies in Humanist Art*. - Oxford, Clarendon Press, 1993. - P. 106-114.
99. Woodfield, R. Warburg's "Method"// *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/ed. R. Woodfield. – G+B Arts, 2001. – P. 259-293.