

Ованес Акопян

Моника Чентанни: «Настоящим убийцей наследия Варбурга был Гомбрих»

В октябре в Государственном институте искусствознания прошел Второй международный конгресс имени Д. В. Сарабьянова. Темой конференции было «отвергнутое знание» — связь герметической традиции с историей искусства. Поскольку в этом году во всем мире отмечается 150-летие Аби Варбурга, работы которого открыли путь для исследования этого вопроса, неудивительно, что одна из сессий конференции была посвящена его наследию. О Варбурге, Гомбрихе, Ренессансе и будущем варбургинской школы в беседе с Ованесом Акопяном рассказала Моника Чентанни, одна из участников конгресса, профессор Международного университета в Венеции и главный редактор журнала «Энграмма» (*Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*), посвященного классической традиции в культуре Запада — излюбленной теме самого Варбурга.

Ключевые слова:

Аби Варбург, атлас «Мнемозина»,
Варбургский институт, Эрнст Гомбрих,
Марсилио Фичино,
Engramma.

Ованес Акопян: В этом году во всем мире отмечали 150-летие Варбурга. Кульминацией этого стала представительная конференция в Варбургском институте в Лондоне, куда съехались настоящие светила гуманитарных наук, чтобы воздать должное основателю Библиотеки. Как вы думаете, это доказывает, что Варбург и его метод до сих пор на острие современных исследований в области истории искусства?

Моника Чентанни: Я думаю, что качественное, подробное изучение наследия Варбурга сейчас — это просто необходимость. Даже в самом Институте, который носит его имя, никто и никогда самого Варбурга не изучал.

О. А.: Даже сейчас?

М. Ч.: Новый директор, Дэвид Фридберг, проявляет к этому интерес. Но двум предыдущим директорам, замечательным ученым, правда, из совершенно другой области, Варбург был неинтересен. Но я должна сказать, что проблема возникла не сейчас: ее истоки очень давние, и, как мне кажется, они связаны с именем Эрнста Гомбриха.

О. А.: То есть вы считаете, что Гомбрих исказил метод Варбурга?

М. Ч.: Да, несомненно.

О. А.: А Панофский?

М. Ч.: Панофский отчасти. Проблема Панофского была в другом: ему приходилось переводить, переносить Варбурга в Америку. Даже если мы возьмем работы самого Панофского, написанные на немецком, в европейском контексте и сравним с тем, что он писал уже в США, мы заметим, какая между ними разница. Панофскому для его новой, менее искушенной, аудитории, приходилось многое упрощать. Но настоящим убийцей наследия Варбурга был, конечно, Гомбрих. При этом он же составил еще биографию Варбурга. Я недавно ее перечитала, спустя более 20 лет, и поразилась, насколько она полна яда. У меня возникло



1. Моника Чентанни

стойкое ощущение, что он просто ненавидит Варбурга. Он никогда с ним не встречался. И вообще ему, скорее, пришлось написать эту биографию. Некоторое время назад я нашла в архиве Высшей нормальной школы в Пизе письмо Гомбриха к Делио Кантимори. Последний много работал совместно с директором Института Гертрудой Бинг над итальянским изданием трудов Варбурга. В этом письме Кантимори спрашивал Гомбриха о последних днях Бинг, которая умерла в 1964 году (а биография вышла спустя несколько лет). В своем ответе Гомбрих упоминает о том, что Бинг работала над книгой о Варбурге, но, мол, труд остался незавершенным. Я уверена (и, надо сказать, я не одинока в этом), что многое из биографии Гомбрих почерпнул как раз из этих набросков. При этом общая канва повествования, в которую помещены собранные Бинг и самим Гомбрихом сведения, — просто ужасна.

Другой пример касается атласа «Мнемозина». Это невероятно важный, личный проект Варбурга, в котором, по его мысли, должны соединиться истории разных визуальных образов в культуре европейских стран. Сам Варбург говорил, что он сделает все возможное, чтобы к моменту его смерти атлас был готов к публикации. Но, после того как он скончался в октябре 1929 года, его помощникам стало очевидно, что до публикации еще очень далеко. Кроме того, в январе 1929 года он представлял этот проект в Риме, и изложенный им вариант сильно отличался от того, что оказалось в руках Бинг и Заксля в октябре того же

года. Поэтому до сих пор настоящая архитектура атласа нам неизвестна. Разумеется, с этим была связана трудность публикации — несмотря на то, что труды Варбурга активно издавались и переиздавались, на протяжении десятилетий атлас оставался нетронутым. Лишь спустя много лет семья Варбурга обратилась к Гомбриху с просьбой опубликовать атлас, и в свет вышло сильно упрощенное издание отдельных таблиц (всего около 20). Гомбрих вроде бы подготовил краткие пояснения для каждой панели, но в итоге так и не опубликовал их. Было очевидно, что это халтура. Выборка таблиц была во многом случайной, и хотя их объединяла некая общая иконографическая проблема, из пояснений самого Варбурга мы знаем, что структура атласа должна была быть существенно сложнее. После же публикации, навязанной ему семьей Варбурга, Гомбрих попросту отложил этот проект, и до недавнего времени он так и оставался на полке.

О. А.: Связана ли холодность Гомбриха по отношению к Варбургу с его позитивистским уклоном, дружбой с Поппером?

М. Ч.: Вполне возможно, что это могло быть одной из причин. Но самое главное, мне кажется, — это отсутствие какого-либо личного отношения к Варбургу. Гомбрих с ним не был знаком; в отличие от Бинг и других, Гомбрих смотрел на Варбурга как будто со стороны и видел какого-то мага или что-то подобное.

О. А.: Что вы думаете о первых шагах нового директора Института, Дэвида Фридберга? В частности, он активно выступает за сближение гуманитарных наук с естественными, например истории искусства с нейронауками. Кажется, в Институт даже планируют пригласить на постоянной основе специалиста по нейробиологии.

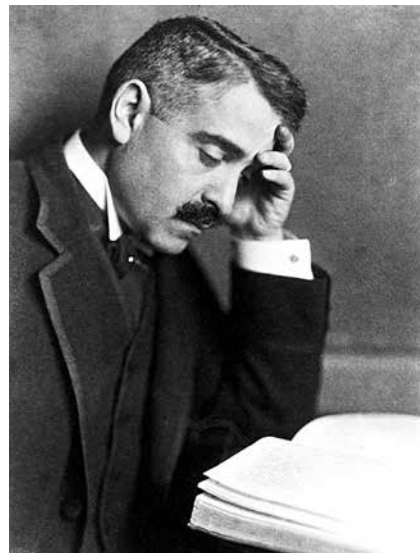
М. Ч.: Я хорошо знакома с этим вопросом, потому что мой муж — нейробиолог; поэтому, хотя эта связь довольно интересна, я бы пока воздержалась от поспешных выводов. Но другой, как мне видится, более важный, фактор — решение Фридберга жить постоянно в Лондоне. Он известный ученый, крупный научный менеджер, и его первостепенной задачей будет вдохнуть новую жизнь в работу Института. В частности, я надеюсь, особое внимание будет уделено атласу — поразительно, что до сих пор он не экспонировался в самом Институте, хотя такие возможности есть. Кроме того, под началом Фридберга работает Клаудия Ведеполь, которая занимается непосредственно архивом, документами Варбурга.

О. А.: Наверняка, вы слышали о скандале между Варбургским институтом и Лондонским университетом, когда Университет хотел поглотить Институт и лишить его автономии. Понятно, что в Институте есть целый набор магистерских программ, там достаточно много аспирантов, но он прежде всего ориентирован на исследования. Не кажется ли вам, что судьба подобных исследовательских институтов предрешена, ведь образование все больше становится бизнесом, а столь своеобразные учебные заведения университетам не нужны?

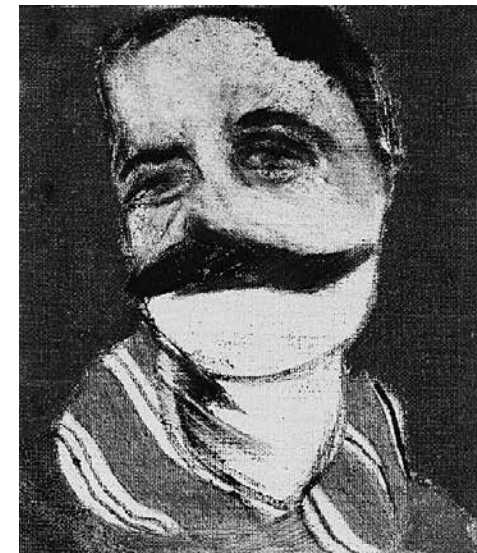
М. Ч.: Ситуация очень сложная. Дело в том, что я была одним из претендентов на пост директора Института, претендентом от Италии. И на основании документов, которые мне приходилось заполнять, из частных разговоров было понятно, что с деньгами у Института плохо. Я боюсь, что мировое соглашение между Институтом и Университетом — это лишь отсрочка; потому что положение Института никак не изменилось, а его зависимость от Университета никуда не делась. Если у нового или последующего руководства не будет четкого плана действий, то рано или поздно Университет победит. В конце концов, почему пусть и уникальный, но маленький институт с небольшим числом постоянных сотрудников должен иметь автономию? В этом отношении позиция Университета весьма рациональна и прагматична. Но я надеюсь, что Фридбергу удастся что-то изменить.

О. А.: Вы руководите работой журнала *Engramma*, который посвящен любимой теме Варбурга — классической традиции. Пожалуй, это один из самых влиятельных журналов в этой области. Не могли бы вы рассказать о том, как построена ваша работа? Это журнал преимущественно о Варбурге и его наследии или ваши интересы выходят за пределы варбургинской тематики?

М. Ч.: Журнал возник в 2000 году. И это забавно, потому что первый вебсайт в Италии появился всего лишь в 1996 году. Вы вполне можете представить, какой у нас был вначале дизайн... Первым идею создать специальный журнал о классической традиции мне высказал мой близкий друг Сальваторе Сеттис. Я с моими учениками решила, что базой для такого журнала будет служить наш постоянный семинар, который тогда проходил в Ка' Фоскари, а потом переместился в Международный университет в Венеции. За основу мы с самого начала взяли атлас Варбурга, который показывает всю значимость визуальных образов классической традиции. Постепенно, от панели



2. Аби Варбург. Около 1900



3. Р.Б. Китай. Портрет Аби Варбурга 1958. Холст, масло. 15 × 13
Частное собрание

к панели, анализируя атлас Варбурга, мы открываем разные стороны этой традиции. Не могу не сказать, что мне бесконечно повезло со студентами, — на нашем семинаре сложилась прекрасная атмосфера, к нам приходят замечательные специалисты, и их число постоянно растет. У нас настоящий междисциплинарный семинар — археологи, историки, филологи-классики и, конечно, искусствоведы. Для меня принципиально важно, что над каждой темой, над каждым номером журнала мы работаем сообща; у нас полная академическая демократия. Это, в частности, повлияло на то, что *Engramma* — самый открытый журнал: мы не связаны с какой-то одной областью знания и принимаем статьи по восьми-деяти смежным дисциплинам. Хотя Варбург и его метод по-прежнему остается в центре нашего интереса, мы охотно публикуем работы по другим направлениям, связанным с судьбой классической традиции на Западе. Например, мы буквально пару дней назад опубликовали очередной номер, посвященный Варбургу;

но в наших ближайших планах номера о Дэвиде Боуи, меланхолии, античных саркофагах и так далее. Вы вполне можете понять, сколь разнообразные темы нас интересуют.

О. А.: Правильно ли я понимаю, что вы в основном работаете со специальными номерами, с четко обозначенными темами, под которые находите авторов?

М. Ч.: Да, мы начали практиковать такой подход лет пять-шесть назад. Мне кажется, что он позволяет глубже понять определенные культурные феномены. Редакция встречается каждую неделю, обычно по средам, и обязательно личное присутствие всех двенадцати членов редколлегии. Хотя я часто выступаю на конференциях, я поставила себе задачу — по возможности никогда не пропускать эти встречи. Понятно, что всегда можно перенести на день-два, но подобный формат позволяет нам работать интенсивно и ответственно. В конце концов, мы издаем десять номеров в год. Без слаженной и постоянной работы членов редколлегии добиться такого результата было бы попросту невозможно.

О. А.: А кто входит в редколлегию?

М. Ч.: За исключением четырех взрослых, сложившихся ученых, профессоров, редколлегия состоит из молодых исследователей. Разумеется, многие из тех, кто когда-то приходил к нам на семинар, уехали в другие города или страны. Но это помогло нам создать целую сеть контактов, и в случае необходимости мы обращаемся к ним за помощью. Слава Богу, современные технологии позволяют нам преодолевать географические преграды. Каждый номер готовят два специально приглашенных редактора: либо оба из состава редколлегии, либо один из редколлегии, а другой — со стороны. Наконец, и я могу сказать об этом с гордостью, *Engramma* отличает совершенно беспристрастное и качественное рецензирование полученных статей. Вся редколлегия читает все полученные статьи, к рецензированию мы также всегда привлекаем молодых исследователей и даже студентов. После этого мы отправляем замечания автору, нередко приглашаем его выступить на нашем семинаре и защитить свои тезисы перед коллегами, после чего статья переходит в руки внешних рецензентов. Так что каждая работа проходит двойную и даже тройную проверку. Неудивительно, что за все эти годы мы отказали всего лишь нескольким авторам. Я этим очень горжусь.



4. Сэр Эрнст Гомбрих, директор Варбургского института в 1959–1972, у входа в здание Института в Лондоне 1960-е

О. А.: Несмотря на ваш постоянный интерес к творчеству Аби Варбурга, по своей первой специальности вы — исследователь античной литературы, греческого театра. Каким образом вы обратили внимание на Варбурга? Согласитесь, темы не совсем пересекающиеся.

М. Ч.: Да, совершенно верно. Я преподавала и до сих пор преподаю древнегреческую литературу и театр, сейчас в Международном университете в Венеции, до этого — в университете Ка' Фоскари. Мой



5. Картотека Аби Варбурга
Варбургский институт, Лондон

интерес к Варбургу возник достаточно случайно. Около 20 лет назад, в 1996 году, на одном из научных семинаров (уже не помню, о чем конкретно он был), речь зашла о Варбурге и его, как мне кажется, главной мысли — о возможности связать текст и образ, научиться читать образ через текст. И я не только решила применить этот подход к тому, чем я занимаюсь, но и обратиться к его трудам, его творчеству. Потому что, как мне кажется, это открывает большие перспективы для понимания многих вещей.

О. А.: Проблема образ-текст мне хорошо знакома. На конференции «История искусства и отвергнутое знание» мы довольно много обсуждали Марсилио Фичино. Многие говорят о том, как он повлиял на искусство эпохи Возрождения, но почему-то никто не смотрит на сами тексты Фичино, на его отношение к искусству.



6. Выставка *Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction — Commentary — Revision*. Вид экспозиции в центре ZKM, Карлсруэ. 2016

М. Ч.: Да, об этом очень хорошо писал итальянский ученый Эудженио Гарэн.

О. А.: Интересно, что Гарэн дружил с главным исследователем творчества Фичино Паулем Оскаром Кристеллером и даже приютил Кристеллера в Италии после того, как тот был вынужден покинуть Германию в 1933 году.

М. Ч.: Гарэн и Кристеллер были в действительности под большим влиянием старой итальянской школы. Делио Кантимори, Джованни Джентиле — это были большие исследователи! И интересно, что, несмотря на преследования евреев, которые были и в Италии, Муссолини через этих ученых дал деньги Кристеллеру, чтобы он благополучно добрался до Америки. Но вернемся к тезису о тексте и образе у Фичино и в целом в эпоху Возрождения... Мы знаем о том, как, в каком контексте

в ренессансной Флоренции переводились некогда забытые философские трактаты. Мы часто вспоминаем о том, как Фичино перевел Платона, и нередко приходим к выводу, что он принял на веру тезис Платона о художниках и искусстве, которым нет места в идеальном государстве. Но все это было совсем не так! Намного важнее Платона оказался перевод Плотина, который никогда не высказывал столь резких суждений об искусстве. Напротив, последователи Платона довольно быстро решились подправить своего учителя — у меня даже есть небольшая статья о том, как, комментируя Платона, неоплатоники стремились нивелировать его резкие высказывания об искусстве и каким-то образом связать их с Аристотелем и последующей, более сдержанной, традицией. Ренессансные мыслители, в частности Фичино, прекрасно понимали эту сложную ситуацию. Поэтому мы должны смотреть не только на Платона, но также на целый ряд других мыслителей, которые повлияли на эстетику Ренессанса, — Плотина, Ямвлиха, Псевдо-Дионисия Ареопагита.

О. А.: Кроме того, неизбежно встает вопрос о том, как культура стремилась соединить, казалось бы, несоединимое — Платона и Аристотеля.

М. Ч.: Конечно! И это начинается раньше — греческие «иммигранты», Плифон, Виссарион, Георгий Трапезундский, ставят эти важнейшие вопросы. К слову, это важный аргумент в пользу того, что Ренессанс был бы невозможен без внешнего, византийского, начала. И я думаю, что с проблемой Платона — Аристотеля пришлось столкнуться постварбургским исследователям, таким как Гарэн, например. Проблема примирения этих культур оказалась не до конца ими понятой, и поэтому нередко мы видим в исследованиях ярлыки, что аристотелизм — это Средневековье, а платонизм — Ренессанс. Но разделять эти школы, противопоставлять их нельзя, это была единая, сложносоставная культура. Сам Варбург неоднократно указывал на эту кажущуюся двойственность. А уже в работах его последователей, того же Гарэна или Эдгара Винда, мы уже читаем, что будто бы Ренессанс полностью отказался от Аристотеля. И подобная трактовка существенно обедняет наше понимание культуры Возрождения.

О. А.: Если оглянуться назад и подвести некий промежуточный итог работы журнала, как вы оцениваете ваш столь неожиданный и резкий поворот в сторону Варбурга, который произошел в вашей академической карьере?

М. Ч.: Мне по-прежнему кажется, что это удивительное научное приключение. И я совершенно счастлива, что двадцать лет назад неожиданно для самой себя оказалась с ним связана.

ОТ РЕДАКЦИИ

Тема Второго международного конгресса имени Д. В. Сарабьянова, прошедшего в Государственном институте искусствознания 6–7 октября 2016 года, была сформулирована как «История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку». Посвящая конференцию наукам, выпавшим из поля зрения современной истории искусства, организаторы сделали акцент на проблемах самой искусствоведческой науки. Может ли современный ученый не только дополнить исторические исследования увлекательными подробностями, но и усовершенствовать, развить свой методологический инструментарий, обращаясь к исследованию взаимодействия искусства и отвергнутого знания? Возможно ли обновление методологии искусствознания через обращение к этим наукам? Может ли идея *renovatio*, лежавшая в основе эзотерических наук, способствовать обновлению современного искусствознания?

Материалы симпозиума будут изданы отдельным сборником статей (в рамках конференции прошла презентация сборника по материалам Первого конгресса). Обзор докладов Второго конгресса см. на с. 284–315 настоящего выпуска «Искусствознания».