

Теория

Наталия Мазур

Исследования визуальной культуры: история и предыстория*

«Искусствознание» публикует некоторые материалы из книги «Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры», подготовленной Наталией Мазур в Европейском университете в Санкт-Петербурге (планируемый срок выхода — лето 2018 года): расширенный вариант вводной статьи Наталии Мазур, а также тексты Фрица Заксля и Эдгара Винда. Введение содержит краткий очерк истории двух научных традиций: новейших *visual studies* и «культурологической истории образов» (*kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*), восходящей к Аби Варбургу и его единомышленникам («гамбургская школа»). На основании анализа их методологических установок автор показывает, что во второй традиции, развивавшейся на периферии «магистральной» науки об искусстве на протяжении всего XX века, можно найти ответы на целый ряд методологических проблем, поставленных пионерами молодой дисциплины.

Ключевые слова:

визуальные исследования,
визуальная культура,
видение и визуализация,
история образов, иконологический метод,
Аби Варбург, «гамбургская школа».

Вторая половина XX века для искусствознания как дисциплины оказалась трудным временем. Первым из-под контроля вырвался объект исследования: художники в стремлении к абсолютной свободе самовыражения отказались от традиционных задач искусства, будь то подражание природе или визуализация мира идей. Ниспровергатели традиций не хотели быть частью «истории искусства» и не нуждались (или говорили, что не нуждаются) в развивавшемся на протяжении многих веков изобразительном языке. «Фонтан» Марселя Дюшана (1917) и «Брилло Бокс» Энди Уорхолла (1964) доказывали, что предметом и средством выражения (медиумом) в новом искусстве может быть что угодно. Критики заговорили о конце искусства, искусствоведы — о конце истории искусства¹.

Параллельно шел обратный процесс. В то время как художники изгоняли из своих произведений миметическое начало, такие скромные средства воспроизведения действительности, как кино и фотография, эстетическая ценность которых долго вызывала серьезные сомнения, превратились в самые распространенные и востребованные формы искусства повседневности. Чем дальше от публики уходило новое искусство, тем важнее оказывалась роль «промышленных искусств» — дизайна и рекламы: именно они сегодня удовлетворяют ежедневные

* Статья представляет собой расширенный вариант предисловия к антологии исследований визуальной культуры «Мир образов. Образы мира», подготовленной мною в Европейском университете в Санкт-Петербурге.

1 Знаком конца искусства инсталляцию Уорхолла считал видный американский критик, гегельянец и марксист. Артур Данто: *Danto A. The End of Art // Danto A. Philosophical Disenfranchisement of Art. New York, 1986. Pp. 81–115.* Вопрос о конце истории искусства первым поставил немецкий искусствовед Ханс Белтинг: получив в 1980 году престижнейшую кафедру истории искусств в Мюнхене, которую до него занимали Г. Вёльфлин, В. Пиндер и Х. Зедльмайер, он прочел инаугурационную лекцию под провокационным названием «Конец истории искусства?» (*Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte? München, 1983*). Спустя десять лет он издал сборник эссе под названием «Конец истории искусства» без вопросительного знака (*Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach Zehn Jahren. München, 1994*).



1. Кеннет Кларк. Кадр из телевизионного сериала *Civilisation: A Personal View*. BBC, 1969



2. Джон Бергер. Кадр из телевизионного сериала *Ways of Seeing*. BBC, 1972

эстетические потребности, которые, вопреки приходу искусства к концу, а может быть, и в связи с ним, распространяются все шире. Однако искусствоведы и историки стиля (за исключением немногих прозорливцев вроде Эрвина Панофского и Лео Шпитцера²) долго сторонились массового искусства повседневности.

Ощутимые изменения произошли в социальном контексте дисциплины: в 1960–1970-х годах в европейских и американских университетах появилось много новых отделений, где в том или ином виде преподавалась история искусства³. В основном они открывались в молодых университетах, где почтение к авторитету Разума и Культуры умерялось сильной социальной и/или практической ориентацией обучения, с одной стороны, и левыми убеждениями молодых преподавателей, которые составляли в них большинство, — с другой. Стремление к обновлению дисциплины сливалось со стремлением к социальному

2 См. статью Панофского о кинематографе, впервые напечатанную под нарочито разговорным названием *On Movies* в почтенном искусствоведческом издании *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University* (1936). Начало культурологическим исследованиям рекламы положила статья выдающегося филолога: Spitzer L. *American Advertising Explained As Popular Art* // Spitzer L. *A Method of Interpreting Literature*. Northampton, MA, 1949. Pp. 102–149. Переводы этих статей вошли в антологию «Мир образов».

3 О связи между возникновением визуальных исследований и изменениями университетской системы см.: Melville S. *Art History, Visual Culture, and the University* // October. 1996. №77. Pp. 52–54.

обновлению, глубоко затронувшему университетскую среду: движущей силой революционных событий конца 1960-х — начала 1970-х годов стали студенты.

Чтобы представить себе, как эти процессы проявлялись в искусствоведении, достаточно сравнить два документальных сериала компании BBC: «Цивилизация: личный взгляд» (*Civilisation: A Personal View*, 1969) Кеннета Кларка и «Способы видения» (*Ways of Seeing*, 1972) Джона Бергера. Первый сериал — невиданный по размаху (13 цветных серий), затратам и доходам — был создан признанным искусствоведом с патрицианскими манерами и оксфордским произношением. (Ил. 1.) Незыблемая система эстетических ценностей и авторитет европейской цивилизации, подкрепленный государственной властью, подтверждались текстом и личной харизмой Кларка, высокопрофессиональной съемкой «на местности» и специально написанной для сериала музыкой. Успех «Цивилизации» в Англии и США принес Кларку солидный доход, а полное совпадение его личного взгляда на цивилизацию с точкой зрения английской монархии — титул барона.

Четыре серии «Способов видения» были малобюджетным студийным проектом: одетый в джинсы и цветную рубашку длинноволосый молодой человек говорил со зрителями простым языком, не стесняясь помогать себе выразительными жестами, словно какой-нибудь итальянец или француз. (Ил. 2.) Этот художник, писатель и критик действительно много бывал во Франции во второй половине 1960-х годов и усвоил там новейшие теории, которым вскоре предстояло произвести переворот в развитии гуманитарных наук. В «Способах видения» он прямо ссылаясь на эссе Вальтера Бенямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Остальные источники он предпочел не упоминать, но опознать их сегодня, когда эти тексты стали каноническими, нетрудно. Рассуждения Бергера об изображении женской натуры в искусстве и о саморепрезентации женщины в социуме опирались на психоаналитические теории Жака Лакана. Одну из четырех серий Бергер целиком посвятил рекламе, заявив, что к ней перешла часть социальных функций классической живописи. Его взгляды на рекламу определялись работами левых французских философов — «Обществом спектакля» Ги Дебора (1967) и «Обществом потребления» Жана Бодрийера (1970). Возможно, в Париже Бергер что-то слышал и о недавно открытом там русском формализме — он умело пользовался приемом «остранения»: разрезая ножом картину Боттичелли «Венера

и Марс» или обсуждая с детьми, на мужчину или на женщину похож Христос на картине Караваджо «Ужин в Эммаусе», он помогал зрителю освободиться от шаблонов восприятия⁴.

Бергер подрывал основы той идеалистической эстетики, верным паладином которой был сэр Кеннет Кларк, и подчас вступал с ним в прямую полемику. Так, доказывая, что успех жанра пейзажа связан не столько с бескорыстной любовью к природе, сколько со стремлением владельцев земельных угодий подчеркнуть свой социально-экономический статус, Бергер подрывал основы классического труда Кларка о пейзаже⁵, а подчеркивая отнюдь не целомудренную природу нашего восприятия обнаженной женской натуры, спорил с его не менее популярной книгой о жанре «ню»⁶.

Сериал Бергера и написанная на его основе книга оказались миной замедленного действия. В начале 1970-х годов силы сторон были несопоставимы: за Кларком стоял авторитет академического *establishment*'а, который предпочел проигнорировать дерзкую выходку молодого бунтаря, да и широкая публика с большим почтением внимала титулованному искусствоведу. Благодарную аудиторию Бергер нашел среди молодых коллег, но за ними было будущее. Первые последствия «Способов видения» проявились немедленно. Восходящее к статье Лакана «Значение фаллоса» рассуждение об интериоризации женщинами мужского

- 4 При этом иные интерпретации Бергера грешили таким же насилием концепции над материалом. В групповых портретах регентов и регентесс богадельни в Харлеме, написанных Францем Халсом в старости и бедности, он увидел драматизм социального конфликта между властью имущими и униженными и оскорбленными, заключив, что Халс запечатлел в этих отталкивающих образах «новые типы и выражения», созданные капитализмом, <...> опередив на два столетия Бальзака» (Berger J. *Ways of Seeing*. London, 2008. P. 9). Этот «способ видения» не показался бы новым советскому читателю — ср. описание этих же портретов Е. И. Ротенбергом, который увидел в них «вершину творчества» Халса, стремившегося «к живой и правдивой характеристике героев»: «Тлением смерти веет от портрета регентш — чопорных высохших старух в накрахмаленных воротниках и наколках. Еще более выразителен портрет регентов <...>; жесты некоторых из них нелепы, криво надвинутые шляпы как будто сползают с голов, мутные взгляды устремлены на зрителя» (Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1963. Т. 4: Искусство XVII–XVIII вв. С. 52).
- 5 Clark K. *Landscape into Art*. London, 1949. Рус. пер.: Кларк К. Пейзаж в искусстве. М., 2004.
- 6 Clark K. *The Nude: a study in ideal form*. New York, 1956. Рус. пер.: Кларк К. *Натура в искусстве*. СПб., 2004.
- 7 Berger J. *Ways of Seeing*... P. 41. Рус. пер.: Бергер Д. Искусство видеть. М., 2012.
- 8 Mulvey L. *Visual pleasure and narrative cinema* // *Screen*. 1975. Vol. 16, № 3. Pp. 6–18. Рус. пер.: Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории* / Под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. Минск, 2000. С. 280–296.



3. Томас Гейнсборо. *Портрет четы Эндрюс*. 1750
Холст, масло. 69 × 119
Национальная галерея, Лондон

взгляда («...мужчины действуют, женщины показывают себя. Мужчины смотрят на женщин. Женщины наблюдают за тем, как на них смотрят. Это определяет не только отношения между мужчинами и женщинами, но и отношение большинства женщин к самим себе. Наблюдатель в женщине — мужчина, наблюдаемый — женщина. Так женщина превращает саму себя в объект — главным образом, в объект зрения»⁷) отозвалось в статье Лоры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» (1975), которую сегодня считают поворотным пунктом в феминистских исследованиях кино⁸.

Предложенное Бергером понимание жанра пейзажа как манифестации права собственности, развитое им на примере портрета супругов Эндрюс работы Томаса Гейнсборо (ил. 3), стимулировало исследование этого полотна с применением широких исторических контекстов — от агротехник до права на охоту и фасона шляп — и пробудило интерес к пейзажу у сторонников марксистского извода социальной истории

искусства⁹. В 1982 году молодой искусствовед Дэвид Солкин, канадец по происхождению и марксист по убеждениям, подготовил выставку классика английского пейзажа XVIII века Ричарда Уилсона в лондонской галерее Тейт и каталог к ней под хлестким заглавием «Пейзаж реакции»¹⁰. Привлекая социально-экономические данные и литературные источники, он доказывал, что английский пейзаж XVIII века, считавшийся символом золотого века социальной гармонии и благополучия, на самом деле закреплял миф, созданный правящим классом, чтобы приукрасить эксплуатацию бедных слоев населения. Посягательство иммигранта из бывшей колонии на лежащую в основе английской культурной мифологии идею «чистого наслаждения» природой вызвало бурю возмущения в консервативных кругах. Авторы правых изданий — от роскошного журнала для любителей искусства *Apollo* до газеты *Daily Telegraph* — связывали проект Солкина и рост популярности левых теорий в истории культуры с советской угрозой и подозревали руку КГБ¹¹. Однако за десять лет, разделявшие «Способы видения» и «Пейзаж реакции», соотношение сил поменялось: Солкин не был бунтарем-одиночкой, он представлял набирающую авторитет в молодых английских университетах «новую историю искусства» (*New Art History*), движение, которое, несмотря на размытость методологической программы, не позволившую ему выйти за пределы Англии, в тот момент воспринималось как первый шаг к обновлению дисциплины¹². Скандал вокруг выставки Уилсона не помешал блестящей академической карьере Солкина: в 1986 году он получил место в Институте Курто, а в 2007 году занял пост вице-директора этой почтенной институции. Социальная история искусства к концу XX века в Великобритании стала частью научного мейнстрима. Но многие новаторы считали, что этого недостаточно.

9 Ср.: Barrell J. *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730–1840*. Cambridge, 1980; Bermingham A. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–1860*. Berkley; Los Angeles, 1989.

10 Solkin D. H. *The Landscape of Reaction: Richard Wilson (1713? – 1782)*. London, 1982. Историю скандала вокруг выставки см. в ст.: McWilliam N., Potts A. *The Landscape of Reaction: Richard Wilson (1713? – 1782) and His Critics // History Workshop Journal*. 1983. № 16. Pp. 171–175 (переиздана в кн.: *The New Art History/Eds. A. L. Rees, F. Borzello*. London, 1986). Здесь же см. меткое наблюдение о том, что политический скандал заслонил слабые места в концепции Солкина, умолчавшего о том, что Уилсон не желал угождать аристократическим патронам и умер в нищете.

11 Генеральным секретарем ЦК КПСС в тот момент стал бывший глава КГБ Ю. В. Андропов, что спровоцировало всплеск «советофобии».

12 См.: Harris J. *The New Art History: A Critical Introduction*. London; New York, 2001.

Во второй половине 1980-х годов значительные политические изменения (исчезновение «железного занавеса», падение Берлинской стены, распад социалистического блока и т. д.) стимулировали методологическое обновление многих гуманитарных наук. Интерес к левой философии, психоанализу и междисциплинарным подходам был узаконен в большинстве исторических дисциплин, и хотя борьба между традиционалистами-эмпириками и любителями теоретических новаций редко оставалась бескровной, в большинстве случаев она дала сильный импульс к развитию. Но в искусствознании напряжение, вызванное изменением объекта и социального контекста, было уже так велико, что в конце 1980-х — начале 1990-х годов борьба закончилась расколом, глубже всего затронувшим американскую науку об искусстве. Сторонники обновления объявили традиционное искусствознание «оторванным от современной жизни, по большей части или даже по самой природе своей элитарным, политически наивным, скованным устаревшими методологиями, привязанным к арт-рынку и загнивающим узким набором художников и шедевров»; в ответ они услышали упреки в «недостаточном знании истории, завороченности упрощенным пониманием визуальности, игнорировании различий между медиумами, пренебрежении вопросом художественной ценности и неразборчивости в выборе предметов и методов»¹³.

Последствия раскола не преодолены до сих пор: консерваторы-эмпирики укрепились в неприятии «теории», а новаторы за последнюю четверть века так и не смогли прийти к единому пониманию предмета и методов нового направления, что не позволяет говорить о возникновении полноценной дисциплины и тем более научной парадигмы, т. е. фундаментальной научной теории, которая получила всеобщее признание и стала определять общее направление развития науки.

Коротко очертим основные позиции сторонников нового направления. Между ними нет единства даже в вопросе о его **названии**. В начале его называли «визуальной культурой» (*visual culture*), заимствовав это понятие из книг Майкла Баксандалла «Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля» (1972)¹⁴ и Светланы Алперс «Искусство описания: голландское искусство

13 Elkins J. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York; London, 2003. P. 23.

14 Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford, 1972.

XVII века» (1983)¹⁵. Оно было вынесено в заглавие «Анкеты о визуальной культуре» (*Visual Culture Questionnaire*), опубликованной в 1996 году главным органом левых искусствоведов — журналом *October*¹⁶. Однако вопросы анкеты так явно выказывали опасливое недоверие к новому направлению даже в левом крыле искусствоведов¹⁷, а ответы на нее без малого двух десятков историков искусства, архитектуры, литературы и кино обнажили такой разброд мнений даже среди сторонников обновления, что часть исследователей визуальной культуры сочла это понятие скомпрометированным и заменила его «визуальными исследованиями» (*visual studies*)¹⁸. Кроме того, были высказаны справедливые с лингвистической точки зрения соображения о том, что понятие визуальной культуры описывает предмет, следовательно, лучше говорить об «исследованиях визуальной культуры» (*visual culture studies*)¹⁹. Наконец, некоторые ученые предпочитают называть направление «визуальными исследованиями», а его предмет — «визуальной культурой»²⁰.

Еще серьезнее расходятся представления о **предмете исследования**. Один из пионеров нового направления, в конце 1980-х годов участвовавший в создании первой магистерской программы по визуальным исследованиям в Университете Рочестера, Кит Мокси очертил два взгляда на возможное поле исследования: «Новая дисциплина могла бы изучать все изображения <...> не проводя между ними качественных различий», или «изучать все изображения, которым приписывалась или приписывается определенная культурная ценность»²¹. Сам он считал предпочтительным второй путь. Но его определение вызвало

15 Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, 1983.

16 *October*. 1996. Vol. 77. Pp. 25–70.

17 Критику анкеты см.: Moxey K. *Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to Visual Studies* // Moxey K. *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. Ithaca, 2000. Pp. 103–123. Перевод этой главы вошел в антологию «Мир образов».

18 Анна Фридберг, причастная к созданию первой аспирантуры по визуальным исследованиям в Университете Калифорнии в Ирвине в 1998 году, говорила: «Мы предпочли название “визуальные исследования” “визуальной культуре”, хорошо помня об анкете в журнале *October*, где утверждалось, что “изучение визуальной культуры — это слабая версия культуральных исследований (*cultural studies*), пренебрегающая формой ради социального содержания”» (*Dikovitskaya M. Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge (MA), 2006. P. 156).

19 См.: Walker J. A., Chaplin S. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester, 1997. См. также: *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*/Eds. J. Morra, M. Smith. London; New York, 2006. Vol. 1: What is visual culture studies?

20 См., например: Crimp D. *Getting the Warhol we deserve* // *Social Text*. 1999. № 59. P. 52.

21 *October*. 1996. Vol. 77. P. 57.

серьезные возражения: другой флагман нового направления и создатель мгновенно вошедшего в моду понятия «пикториальный поворот» (*pictorial turn*) Уильям Дж. Т. Митчелл сомневался в том, что «визуальное измерение культуры» может быть «предметом специального исследования. Немедленно возникает вопрос: чему противопоставлено визуальное? Звуковому? Лингвистическому или дискурсивному? Миру “невидимого”?»²² Филолог по образованию, Митчелл настаивал на текстуальной природе изображений и изобразительной природе текстов.

По-разному определяются **хронологические рамки предмета**. Баксандалл и Алперс писали о «визуальной культуре» Италии XV века и Голландии XVII. Но многие исследователи, использующие понятие визуальной культуры, предпочитают, ссылаясь на авторитет Бенямина, ограничивать ее существование эпохой «технической воспроизводимости» изображений, или так называемой эпохой модерности²³. Немало сторонников и у Николаса Мирзоеффа, который предлагает еще более узкие хронологические рамки: в его представлении возникновение новой «постдисциплинарной формации» оправдано появлением принципиально нового феномена — глобальной визуальной культуры постмодернизма, культуры телевидения и интернета²⁴. Мирзоефф рассматривает визуальную культуру как «интерфейс» между всеми дисциплинами, которые изучают визуальную составляющую современной глобальной культуры, а целью ее исследования считает формирование правильных «тактик» ее потребления.

Хотя рождение интереса к визуальной культуре было тесно связано с борьбой против эстетического канона, приверженцы *visual studies* нередко опираются на своего рода «канон навыворот», ограничивая свой предмет массовой культурой эпохи «технической воспроизводимости» изображений²⁵. Автор одного из первых введений в исследование

22 Mitchell W. J. T. *What is visual culture? // Meaning in the Visual Arts. Views from the outside/ Ed. I. Lavin*. Princeton, 1995. P. 208 (перевод этой статьи вошел в антологию «Мир образов»). Позже он согласился с выделением визуального ради более точного определения границ зрительного и слухового восприятия (*Dikovitskaya M. Visual Culture... P. 246*).

23 Этот подход представлен антологией: *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader/Eds. V. R. Schwartz, J. Przyblyski*. New York; London, 2004.

24 См.: *Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture*. Routledge, 1999, а также его выступления к двум изданиям составленной им антологии: *The Visual Culture Reader/Ed. N. Mirzoeff*. London; New York, 1998; 2nd ed. 2002.

25 М. Диковицкая видит главное отличие визуальных исследований от искусствознания в «особом внимании <первых> к промышленным товарам современной эпохи» (см.:

визуальной культуры Джон А. Уокер предложил следующий список предметов: «... фотография, реклама, анимация, компьютерная графика, Диснейлэнд, декоративно-прикладное искусство, эко-дизайн, мода, граффити, ландшафтный дизайн, тематические парки, рок- и поп-перформансы, стилистика субкультур, татуировки, фильмы, телевидение и виртуальная реальность»²⁶. Джеймс Элкинс в «Скептическом введении в визуальные исследования» (2003) добавил к этому списку «секс и сексуальность, Лас-Вегас, Голливуд и Болливуд, изображения смерти и насилия, международные аэропорты, штаб-квартиры корпораций, торговые центры, современное искусство — видео и инсталляции, трансгенное искусство, туристическое искусство острова Бали, изделия из бакелита, куклы Барби, фестиваль *Burning Man*, современные кунсткамеры, стеклянные шары со снежинками внутри, бакены, печи и сен-сены, мини-скульптуры, игрушечную посуду, макраме, мраморную бумагу, реплики викторианских колец в магазинах *Accessories*, искусственное травяное покрытие, маджонги из слоновой кости, монополии для игры под водой, киноролики о технике безопасности и гигиене 1950-х годов, поздравительные электронные открытки, тамагучи, интерьер ресторанов, часы в форме кошки, флюоресцентные краски, восточно-европейские рождественские украшения, пластмассовые копии химер <...> мини-гольф, коммерческую живопись аборигенов, карго-культ, плакаты и листовки XIX века, книжные иллюстрации, детские книги, паспорта и бюрократические формы, билеты, карты, схемы метро и наземного транспорта, сигаретные пачки, туристические пепельницы, множество тем в фотографии, включая настенные наборы семейных фотографий, гомосексуальную порнографию конца XIX века, диорамы Дагера, первые фотографии молнии и скачущих лошадей, историю пинхол-камер и работы женщин-фотографов начиная с Джулии Маргарет Кэмерон и до Клод Каон, Дианы Арбус, Нан Голдин, Салли Манн, Кэтрин Опи»²⁷. Кроме того, Элкинс считает, что визуальные исследования должны изучать использование изображений в точных и естественных науках — иллюстрации, графики, диаграммы и т. д.²⁸

Dikovitskaya M. Major Theoretical Frameworks in Visual Culture // Handbook of Visual Culture/Eds. I. Heywood, B. Sandywell. New York, 2012. P. 74).

26 Walker J. A. Visual Culture and Visual Culture Studies // Art Book. 1998. Vol. 5. № 1. P. 14.

27 Elkins J. Visual Studies: A Skeptical Introduction... Pp. 34–36.

28 Обзор работ об использовании изображений в разных науках см. в предисловии Элкинса к кн.: Visual Practices Across the University/Ed. J. Elkins. München, 2007. Pp. 1–LIII.

Еще одна партия новаторов настаивает на том, что предметом *visual studies* должны быть различные режимы или модусы визуального восприятия и визуализации (т. е. репрезентации увиденного), а также сопутствующие им культурные и социальные практики. Один из главных идеологов постмодернистского поворота в искусствознании Хэл Фостер в программном предисловии к составленному им сборнику «Видение и визуальность» (1988) называл первоочередной задачей нового направления анализ различий «между механизмами зрения и его историческими техниками, между данностью видения и его предзаданностью дискурсом, различие или множество различий между тем, как мы видим, как нам удается, разрешено или приходится смотреть и как в итоге мы рассматриваем увиденное и неувиденное. Каждый режим зрения (*scopic regime*), имея свою риторику и свои репрезентации, стремится нивелировать эти различия, сплавить множество социальных визуальностей в единое сущностное видение или ранжировать их в естественной иерархии зрения. Поэтому так важно сбить фокус этих настроек и разрушить заданный порядок визуальных фактов (возможно, только так и можно увидеть их по-настоящему)»²⁹. Этот призыв прозвучал на заре формирования нового направления: в сборнике Фостера мирно соседствовали Мартин Джей, Джонатан Крэри, Розалинд Краусс и Норман Брайсон — вскоре они разойдутся по разным партиям, каждая из которых предложит свое видение нового направления и свою иерархию авторитетов. Краусс и Фостер инициируют публикацию анкеты о визуальной культуре в журнале *October*; Брайсон солидаризируется с Китом Мокси, который выступит с разоблачительной критикой этой анкеты, а Крэри в ответе на анкету будет яростно критиковать все понимания визуальной культуры, кроме своего собственного³⁰.

Крэри протестовал против выделения визуальной составляющей культуры, ссылаясь на то, что «зрение невозможно отделить от больших

Описать визуальную культуру современной медицины попыталась Лиза Карптрайт: Cartwright L. Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture. Minneapolis, 1995.

29 Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture — 2)/Ed. H. Foster. Seattle; New York, 1988. P. IX.

30 В 1990 году к нему пришел шумный успех после выхода книги: Crary J. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century. Cambridge (MA), 1990. Рус. пер.: Крэри Дж. Техники наблюдателя. М., 2014. Впоследствии эта книга подверглась суровой критике за слабость аргументации и ошибки в истории ранних медиа; главный оппонент Крэри — Эрки Хухтамо (см.: Huhtamo E. Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles. Cambridge (MA), 2013).

исторических вопросов о конструировании субъективности», и высмеивал простое «расширение традиционных категорий изображений» за счет массовой культуры или, напротив, сужение поля исследования до «чего-то вроде новой забегаловки с продуктами современных медиа и массовой культуры»³¹. Интерпретация изображений у Крэри и его последователей строится на лакановской концепции взгляда как инструмента власти и желания и теории субъективности Мишеля Фуко. Но даже внутри этой маленькой партии есть разногласия: к примеру, Дэвид Родовик, некоторое время возглавлявший магистерскую программу в Рочестере, предпочитал опираться на Фуко в прочтении Жиля Делёза. Поскольку историческая смена трех фукольтианских эпистем³² и трех режимов власти по Делёзу³³ сопровождалась сменой структуры субъективности и стратегий ее визуального и вербального выражения, истинным предметом визуальной культуры, по мнению Родовика, должно быть то, как «различные представления о знании и власти меняются посредством различных стратегий визуализации и вербализации»³⁴.

Едва ли не единственная общепризнанная характеристика нового направления — это его **междисциплинарность**, но представления о том, из каких дисциплин следует черпать новые методы и подходы, также довольно разнообразны. Анкета в журнале *October* начиналась тезисом: «Считается, что междисциплинарный проект *визуальной культуры* (в отличие от дисциплин истории искусства, архитектуры, кино и т. д.) не опирается на исторический подход, а следует модели антропологии. Можно предположить, что визуальная культура занимает эксцентрическую, а порой и прямо враждебную позицию по отношению к «новой истории искусства» с ее социально-историческим и семиотическим императивом и моделями *текста и контекста*»³⁵. Хотя составители

31 *October*. 1996. Vol. 77. P. 33.

32 Эпистема — понятие, введенное Фуко в книге «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966) для описания предшествующих научному познанию интеллектуальных структур (дискурсивных практик), которые подспудно, подобно геологическому рельефу, формируют культуру эпохи. Фуко выделял три эпистемы: ренессансную эпистему целостного знания, где слово служит символом вещи, классическую эпистему рационализма XVII–XVIII веков, где слово — образ вещи, и современную эпистему (с конца XVIII века), где слово — знак в системе знаков.

33 Фуко назвал модель власти XVIII–XIX веков «дисциплинарным обществом», добавив ее с монархиями раннего Нового времени; Делёз дополнил эту оппозицию третьим членом — современным «обществом контроля».

34 *Dikovitskaya M. Visual Culture...* P. 263.

35 *October*. 1996. Vol. 77. P. 25.

анкеты верно наметили основные линии напряжения, возникшие вокруг нового направления, они нивелировали многообразие позиций его приверженцев: единодушно отвергая традиционное искусствознание, новаторы по-разному оценивали важность антропологии, семиотики, исторического и контекстного подхода.

Флагманами антропологического поворота стали два видных искусствоведа, изучавших психологию рецепции изображений: Дэвид Фридберг и Ханс Белтинг. Первый в предисловии к своей нашумевшей книге «Власть образов: исследования истории и теории отклика» (1989) писал: «Мы должны стать этнографами и собрать все данные во всех секторах общества, а затем превратиться в культурных антропологов и исследовать максимальное число обществ. Но главная для нас проблема лежит на другом уровне — глубже, чем образование, классовое сознание и социальные условия — на уровне когнитивных рефлексов и симптомов. Объектом исследования <...> должны стать все визуальные образы, а не только искусство. Чтобы понять «высокое искусство», нужны как общие, так и специфические данные о реакции на «низкие» образы. В итоге история искусства будет поглощена историей образов. У того, что считалось и считается искусством, была и есть своя история, но сейчас интересна не она. Сейчас история образов становится центральной дисциплиной в изучении мужчин и женщин, а история искусства превращается в не самую популярную область истории культуры»³⁶. Ханс Белтинг, первым заявивший о конце истории искусства, в начале 2000-х годов предложил заменить ее «наукой об образах» (*Bildwissenschaft*) или «антропологией образов», основным фокусом которой будет треугольник — *образ—тело—медиум*³⁷.

Однако ни Фридберг, ни Белтинг не отказывались от изучения исторического материала и «высокого искусства», которое, несмотря на их методологическую одиссею длиной в четверть века, по-прежнему остается для них главной сферой специализации. Антиисторизм их антропологического подхода вызван стремлением исследовать

36 *Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, 1989. P. 23. См. также программную статью: *Freedberg D. Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline? // Ricerche di Storia dell'arte*. 2008. № 94. Pp. 5–18.

37 См.: *Belting H. Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, 2001. Синописис этой книги см. в ст.: *Belting H. Toward an Anthropology of the Image // Anthropologies of art*. New Haven, 2004. Pp. 41–58. Перевод статьи вошел в антологию «Мир образов».

универсалии, лежащие в основе взаимодействия человека и изображения. То же самое можно сказать и об их отношении к эстетической ценности изображений: призывая изучать все области производства и потребления изображений, Фридберг и Белтинг не отрицают существования эстетической иерархии.

Другую позицию заняли представители так называемой рочестерской группы, организаторы первой магистратуры и ряда конференций и школ по визуальной культуре в Университете Рочестера в конце 1980-х — начале 1990-х годов. Майкл Энн Холли, Норман Брайсон и Кит Мокси в программном предисловии к сборнику «Визуальная культура: образы и интерпретации» (1994)³⁸ предложили заменить историю искусства новой дисциплиной — «историей образов», предметом которой стали бы старое и новое искусство, массовая культура и кино. Именно они выступили главными критиками «новой истории искусства» и контекстного подхода, упрекнув их приверженцев в излишнем почтении к эстетическому канону. При этом их собственное отношение к историческому подходу было амбивалентным. Опровергая эстетический канон, они настаивали на сугубо историческом характере художественной ценности, поскольку то, что считается шедевром в одну эпоху, может утратить этот статус в другую. Критикуя контекстный подход, т. е. интерпретацию произведения искусства на основе современных ему источников, они заняли антиисторическую позицию, особенно заметную в выборе инструментов интерпретации. Они утверждали, что новая дисциплина «должна предлагать такие интерпретации изображений, которые позволяют наиболее эффективно исследовать потенциальное значение произведений культуры прошлого применительно к условиям нашего настоящего»³⁹.

Среди сторонников такого подхода к середине 1990-х годов сложился канонический набор авторов и инструментальных концептов: «Барт, Беньямин, Фуко, Лакан; <...> воспроизводимость образа, общество спектакля, воображаемый Другой, режимы визуальности, симулякр, фетиш,

38 Visual Culture: Images and Interpretations/Eds. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. Middletown, 1994.

39 Ibid. P. XVII. В этом сборнике главными инструментами интерпретации образов выступали семиотическое понятие репрезентации, гендерный концепт маскулинности, психоаналитическая интерпретация взгляда по Лакану и понятие дискурсивной практики Фуко, равно применимые к живописи Босха и кинофильмам Фасбиндера.

(мужской) взгляд, механический глаз»⁴⁰. Этот методологический канон во многом совпадал с каноном культуральных исследований (*cultural studies*). Возможно, именно поэтому первый историограф нового направления Маргарита Диковицкая считает даже, что «визуальная культура возникла в качестве междисциплинарного исследовательского поля в конце 1980-х годов, когда такие дисциплины, как история искусства, антропология, киноведение, лингвистика и компаративное литературоведение встретились с культуральными исследованиями и постструктуралистскими теориями»⁴¹. Собственно, и магистратура в Университете Рочестера называлась программой по *visual and cultural studies*.

Культуральные исследования, возникшие в 1960-е годы в Англии и шире всего распространившиеся в англосаксонском мире, отличаются ярко выраженной идеологической программой. Главные исследовательские проблемы в них — это то, как идеология правящих классов транслируется через различные культурные инструменты и как декодируют эти послания реципиенты в зависимости от пола, расового и этнического происхождения, классовой принадлежности и т. д. Поскольку основной сферой, в которой власть осуществляет свою культурную политику, является массовая культура, именно она и стала главным предметом изучения отцов-основателей *cultural studies*. Первым из них был Ричард Хоггарт; в его книге «Использование грамотности: аспекты жизни рабочего класса» (*The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, 1957), с которой связывают рождение *cultural studies*, шла речь о том, как ценности массовой культуры распространяются посредством дешевой развлекательной литературы (*pulp-fiction*), рекламы и кино и как массовая культура вытесняет народную культуру, которую Хоггарт считал органичной, оригинальной и, что самое главное, классовой. Два других отца-основателя новой дисциплины — Раймонд Уильямс и Стюарт Холл первыми начали изучать роль телевидения в трансляции идеологии⁴².

40 Так описан этот канон в ответе Сюзан Бак-Морсс на анкету о визуальной культуре: October. 1996. Vol. 77. P. 29.

41 Dikovitskaya M. Major Theoretical Frameworks in Visual Culture... P. 68.

42 См.: Hall S. Encoding and Decoding in the Television Discourse. Birmingham, 1973; Williams R. Television: Technology and Cultural Form. London, 1974. Меккой этого направления долгое время был Бирмингемский центр современных культуральных исследований (Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies); он был основан в 1964 году Р. Хоггартом, которого в 1968 году сменил С. Холл. Центр был закрыт в 2002 году.

Изначально *cultural studies* опирались на марксистское понимание идеологии и грамшистскую теорию гегемонии, но со временем их методологический репертуар расширился, включив психоанализ, семиотику, теорию субъективности и т. д. В рамках программ *cultural studies* нашлось место для гендерных и постколониальных исследований, *queer-studies* и т. д. В этот набор легко вписывается модель визуальной культуры как культуры глобального капитализма, предложенная Николасом Мирзоеффым. Единственное затруднение, возникающее при таком сближении, заключается в том, что визуальные исследования превращаются в отрасль культуральных исследований, утрачивая самостоятельную ценность. Поскольку представители *cultural studies* понимают под культурой «весь образ жизни» (*a whole way of life*⁴³), изолированный анализ визуальной составляющей культуры не может иметь самостоятельного значения. Отчасти поэтому у идеи сближения *visual* и *cultural studies* противников оказалось не меньше, чем сторонников.

Дополнительная трудность состоит в том, что *cultural studies* укоренились в англосаксонской научной традиции, но мало затронули Европу, где на протяжении XX века сформировались разные изводы истории культуры или культурной истории (*cultural history*), с самого начала развивавшиеся в диалоге с антропологией, исторической психологией, семиотикой и искусствознанием. В итоге европейская традиция исследований визуальной культуры оказалась гораздо ближе к культурной истории, чем к культуральным исследованиям и родственному им изводу визуальных исследований⁴⁴.

Похоже, что сегодня развитие *visual studies* дошло до переломной точки. Ни одна из партий, отстаивавших свое понимание предмета и методов нового направления, не получила решающего преимущества. Революционный пафос ослаб, а стремление отменить историю искусства постепенно сошло на нет, тем более что большинство протагонистов нового направления в США, как и Солкин в Англии, сделали прекрасные карьеры внутри искусствоведческих институций. Более того, теперь уже и они, и их революционный канон (Барт, Беньямин,

43 Это популярное определение обычно сопровождается ссылкой на Уильямса; ср.: «Широкое понимание культуры как “всего образа жизни” (Раймонд Уильямс)» (*Dikovitskaya M. Major Theoretical Frameworks in Visual Culture... P. 68*); цитата восходит к более сложному определению культуры в его книге «Убеждения» (*Convictions, 1958*).
44 См. главу о визуальном повороте в кн.: *Burke P. What is Cultural History? London, 2004*. Русский перевод: Берк П. Что такое культуральная история? М., 2015.

Фуко, Лакан, не говоря уже о Хоггарте, Уильямсе и Холле) кажутся устаревшими: новые поколения потребовали новых, а иногда и более старых, но иных авторитетов и теорий⁴⁵. Вместе с тем не так уж плохо, как ожидалось, обстоят дела с набором студентов на искусствоведческие отделения. «Техническая воспроизводимость» произведений искусства вступила в союз с массовым туризмом и, вместо того чтобы подорвать ценность оригиналов, повысила их притягательность, а вместе с ней и интерес к их истории. Представители других гуманитарных дисциплин активно интересуются визуальной культурой и приглядываются к искусствоведческим методам.

Означает ли это, что визуальным исследованиям пришел конец? Отнюдь нет. Напротив, наступило лучшее время для того, чтобы отделить плодотворные методологические инновации от стремления к обновлению любой ценой. Для этого, на наш взгляд, полезно прояснить генеалогию нового направления, которое при ближайшем рассмотрении обнаруживает немало пересечений с определенными школами в искусствознании XX века. На это указали составители анкеты в журнале *October*, включившие в нее пункт: «Возможно, визуальная культура охватывает тот же широкий спектр практик, которым вдохновлялись ранние поколения историков искусства, таких как Алоиз Ригль и Аби Варбург, и возвращение к открытым ими интеллектуальным перспективам может оказаться жизненно важным для обновления дисциплин, ориентированных на историю отдельных медиумов, — истории искусства, архитектуры и кино»⁴⁶. В ответах на анкету этот пункт был обойден молчанием, скорее всего, потому, что энергия разрыва тогда была слишком велика. Сегодня она, кажется, исчерпала себя, а значит, пришла пора проверить, как обращение к интеллектуальным перспективам, открытым на протяжении последнего века, но не получившим широкого распространения, может способствовать мирному обновлению дисциплины и расширению междисциплинарного диалога⁴⁷.

45 Пример конфликта «отцов и детей» — разгромная рецензия молодого представителя *visual studies* Дже Эмерлинга на книгу Кита Мокси «Визуальное время: Образ в истории» (*Visual Time: The Image in History, 2013*), в которой отцу-основателю ставится на вид слабое знание философской теории и новейшей литературы вопроса: *Emerling J. To render time sensible: transmissibility // Journal of Art Historiography, 2015. №13. Pp. 1–11.*

46 *October, 1996. Vol. 77. P. 25.*

47 Ср. попытку реконструировать генеалогию визуальных исследований в ст.: *Bredenkamp H. A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft // Critical Inquiry, 2003. Vol. 29, № 3. Pp. 418–428.*

Из двух направлений, предложенных журналом *October*, гораздо более перспективным с точки зрения дисциплинарной открытости нам кажется наследие Аби Варбурга. Попытки определить его научный метод в последние десятилетия предпринимались неоднократно и, что характерно, всякий раз его связывали с наиболее востребованным в тот момент направлением гуманитарной мысли. В 1975 году после года занятий в библиотеке Варбурга Джорджо Агамбен описал метод ее основателя как «будущую «антропологию западной культуры», в которой филология, этнология и история сольются с «иконологией промежутка», исследованием *Zwischenraum*, того проема, в котором осуществляется неустанная символическая работа социальной памяти». Однако Агамбен отдал статью в печать только в 1984 году, когда, по его же словам, началось всеобщее разочарование в универсальном характере антропологии, поэтому в постскрипуме к ней он отказался от первоначального определения и, захваченный «лингвистическим поворотом», связал метод Варбурга с философией языка⁴⁸. В эпоху «культурного поворота» Варбурга причислили к пионерам культурной истории⁴⁹, а после смягчения идеологической программы *cultural studies* для него нашлось место и там⁵⁰. С развитием исследований памяти (*memory studies*) его включили в число отцов-основателей этой парадигмы⁵¹, а затем снова вернулись к антропологической версии, но уже в соединении с *memory studies*⁵². Поиски определения для науки, которая, «в отличие от многих других, действительно существует, но не имеет имени»⁵³, скорее всего, продолжатся.

- 48 См.: Agamben G. *Aby Warburg e la scienza senza nome* // *Aut-Aut*. 1984. № 199–200. Pp. 51–66. Методу Варбурга за последние четверть века посвящена небольшая библиотека; см. три библиографии: *Wuttke D. Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995*. Baden-Baden, 1998; *Biester B., Wuttke D. Aby M. Warburg-Bibliographie 1996 bis 2005*. Baden-Baden, 2007; *Biester B. Aby Warburg Bibliographie 2006 bis 2015*. URL: <http://aby-warburg.blogspot.com>. Первое русское издание Варбурга подготовлено И. А. Доронченковым и Е. Ю. Козиной: *Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности*. СПб., 2008. О методе Варбурга по-русски см.: *Торопыгина М. Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга*. М., 2015.
- 49 См.: *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/Ed. R. Woodfield. Amsterdam, 2001.
- 50 См.: *Becker C. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm* // *Journal of Art Historiography*. 2013. № 9. Pp. 8–9.

Эти «генеалогические штудии» имеют свои резоны. Научное мышление Варбурга изначально носило синтетический характер. В первые годы учебы в Боннском университете он параллельно слушал историю искусства у Карла Юсти и историческую психологию у создателя этого направления Карла Лампрехта⁵⁴. Глубокое влияние на него оказал Герман Карл Узенер, филолог-классик и историк религии; именно он обратил внимание Варбурга на книгу итальянского ученого Тито Виньоли «Миф и наука» (*Mito e scienza*, 1879), где постулировалась необходимость такого подхода к изучению человека, который сочетал бы антропологию, этнологию, мифологию, психологию и биологию⁵⁵. По совету Узенера Варбург поехал на несколько месяцев в антропологическую экспедицию к индейцам Хопи⁵⁶. Среди учеников Узенера были ученые, прославившиеся в самых разных областях гуманитарного знания, от лингвиста Германа Остхофа до философа Фридриха Ницше, чьи труды также были важны для Варбурга. Наконец, его заочным учителем был Якоб Буркхардт, один из создателей культурно-исторической школы и того образа Ренессанса, который и сегодня определяет наше восприятие этой эпохи. «Годы учения» для Варбурга, не устававшего открывать для себя новые области знаний и новые методы, так и не закончились: в последние годы жизни благодаря Фрицу Заклю он заинтересовался теорией социальной памяти Мориса Хальбвакса, а благодаря Эдгару Винду — семиотикой Чарльза С. Пирса.

Широчайший спектр интересов Варбурга, превосходящий самые дерзкие призывы к расширению дисциплинарных границ в *visual studies*, не привел его к потере основного фокуса. Главным предметом его интереса всегда оставалась визуальная культура, охватывающая «высокое» искусство и массовую образность, но ее исследование было для него

- 51 См.: *Assmann J. Collective Memory and Cultural Identity* // *New German Critique*. 1995. № 65. Pp. 125–126.
- 52 См.: *Severi C. Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie: De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire* // *L'Homme*. 2003. № 165. Pp. 77–128.
- 53 *Klein R. La forme et l'Intelligible*. Paris, 1970. P. 224.
- 54 См.: *Brush K. Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht* // *Art History as Cultural History*... Pp. 65–92.
- 55 В экземпляре этой книги, принадлежавшем Варбургу, все рассуждения о междисциплинарности жирно отчеркнуты (см.: *Agamben G. Aby Warburg e la scienza senza nome*... P. 54).
- 56 См.: *Settis S. Aby Warburg, il demone della forma: Antropologia, storia, memoria* // *La Rivista di Engramma*. 2012. № 100. URL: http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1139 (дата обращения: 03.03.2018).

не самоцелью, а способом для решения более масштабных задач, связанных с психологией и с историческим самосознанием человека.

Для новой науки, названной им «культурологической историей образов» (*kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*), Варбург разработал два метода — историю образов и иконологический анализ. Постоянно применяя их в своих работах, он не озаботился их экспликацией — задача, которую взяли на себя уже после его смерти его ближайшие сотрудники. Поскольку суть и принципы применения истории образов раскрыты в печатаемой далее статье Фрица Заксля «Константы и вариации в значении образов» (1947), мы ограничимся несколькими краткими замечаниями. Вклад Варбурга в этот метод не сводится к открытию «формул пафоса» (*Pathosformeln*) и их роли в возрождении античной образности в искусстве последующих эпох (феномен, названный им *Nachleben der Antike*). Гертруда Бинг, возможно, лучше всех понимавшая Варбурга после многих лет работы с его архивом, утверждала, что двумя главными проблемами для него были «чеканка (*coining*)⁵⁷ образов как один из процессов цивилизации и подвижные отношения между образами в искусстве и в языке. Все остальные элементы его исследований, которые сегодня считаются типично варбургскими, будь то его интерес к иконографии или внимание к *Nachleben der Antike*, в гораздо большей степени являются инструментом для достижения цели, чем самоцелью»⁵⁸. Варбург впервые использовал этот метод уже в диссертации о Боттичелли (1892), где описал фигуры движения, принадлежавшие «к разряду выразительных приемов, которые применялись как в поэзии, так и в изобразительных искусствах. В риторике устоявшаяся форма, регулярно используемая для передачи некоторого значения или настроения, называется топосом. Варбург обнаружил аналог топоса в визуальных искусствах»⁵⁹.

Эффективность этого метода для целого ряда гуманитарных дисциплин оценили задолго до того, как вошло в моду само понятие меж-

57 Слово «чеканка» — бледный аналог употребленного Бинг английского *coining*, в свою очередь, передающего немецкое *prägen* (чеканить, создавать, напоминать) и производные от него, активно использовавшиеся Варбургом; в русском переводе теряется идея того, что единожды созданная (отчеканенная) форма не только приобретает широкое хождение, но и сама оставляет отпечаток.

58 Bing G. A. M. Warburg // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1965. Vol. 28. P. 302.

59 *Ibid.* P. 306.

дисциплинарности. Роль античных топосов в сохранении европейской литературной традиции была открыта немецким филологом Эрнстом Робертом Курциусом под прямым влиянием Варбурга, которому он посвятил свое фундаментальное исследование топосов «Европейская литература и латинское Средневековье» (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948)⁶⁰. Изучение визуальных образов-констант оказалось полезным и для истории религии, как показала книга Фрица Заксля о распространении культа Митры (1931)⁶¹, и в политической истории, где им с успехом пользовался Эрнст Канторович⁶², и даже в тератологии — вспомним статью Рудольфа Витковера о чудесах Востока⁶³.

Тем самым призыв приверженцев *visual studies* отказаться от истории шедевров ради истории образов не является чем-то революционным. Более того, в некоторых новейших работах связь с методом Варбурга вполне очевидна. Так, вынеся за скобки виталистскую и анимистическую составляющие модели образа, обеспечившие шумный успех книге Уильяма Дж. Т. Митчелла «Что хотят картины? Жизнь и любовь образов» (*What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, 2005)⁶⁴, мы обнаружим в остатке вполне варбургское понимание истории образов⁶⁵. Упомянутая выше наука об образах (*Bildwissenschaft*) Ханса Белтинга также опирается на центральное для варбургской истории образов (*Bildgeschichte*) представление о «кочевой природе» образов как продуктов коллективного воображения, странствующих из эпохи в эпоху и из медиума в медиум.

На иконологическом методе нам придется остановиться подробнее, поскольку, называя его создателем Варбурга, мы расходимся с принятой

60 О связи этих ученых см.: Wuttke D. Ernst Robert Curtius und Aby M. Warburg // *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburg Spuren*. Baden-Baden, 1996. Bd. 2. S. 667–682.

61 Saxl F. *Mithras, typengeschichtliche Untersuchungen*. Berlin, 1931.

62 См.: Kantorowicz E. 1) *Oriens Augusti. Lever du Roi* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1963. Vol. 17. Pp. 117–177; 2) *Gods in Uniform* // *Proceedings of the American Philosophical Society*. 1961. Vol. 105, № 4. Pp. 368–393. Перевод второй статьи вошел в антологию «Мир образов».

63 Wittkower R. *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1942. Vol. 5. P. 159–197.

64 Митчелл признался, что трансформация метафоры «жизнь форм», позаимствованной им из книги Анри Фосийона (*Vie des formes*, 1934), в «виталистскую/анимистическую модель образа» была сознательной провокацией в расчете на содержательную критику, которой он так и не дождался (Grønstad A., Vågnes Ø. Interview with W. J. T. Mitchell // *Image [&] Narrative*. 2006. № 15. URL: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasms/gronstad_vagnes.htm (дата обращения: 03.03.2018).

65 О методах Варбурга Митчелл узнал в 2003 году из статьи Х. Бредекампа в редактируемом им журнале *Critical Inquiry* (см. примеч. 47): *Dikovitskaya M. Visual Culture...* P. 239.

точкой зрения, приписывающей его отцовство Панофскому. Однако доклад ближайшего друга и ученика Панофского Уильяма С. Хекшера на XXI Международном конгрессе историков искусства (1964) и написанная на его основе статья «Генезис иконологии»⁶⁶ показывают, что в кругу варбургянцев рождение иконологического метода связывали с докладом Варбурга о фресках в палаццо Скифанойя (1912). Из примечаний к этой статье видно, что Хекшер обсуждал свою версию происхождения иконологии с Панофским, несколько не возражавшим против «отцовства» Варбурга.

Однако именно Панофскому принадлежит заслуга первой подробной экспликации метода в статье «К проблеме описания и интерпретации произведений визуальных искусств» (1932)⁶⁷, где элементы нового метода и механизм их применения суммированы в таблице:

Объект интерпретации	Субъект интерпретации	Объективные коррективы интерпретации
Феноменологический смысл (<i>Phänomensinn</i>), включающий предмет (<i>Sach</i>) и экспрессию (<i>Ausdrucks</i>)	Жизненный опыт	История стиля (квинтэссенция того, что может быть изображено)
Содержательный смысл (<i>Bedeutungssinn</i>)	Знания, почерпнутые из литературы	История типов (квинтэссенция того, что может быть помыслено)
Документирующий (сущностный) смысл (<i>Dokumentsinn</i> ; <i>Wesenssinn</i>)	Мировоззренческие истоки поведения (<i>Weltanschauliches Urverhalten</i>)	Общая интеллектуальная история (квинтэссенция допустимого данным мировоззрением)

Создавая эту таблицу, Панофский, несомненно, учитывал практическое применение иконологического метода в статьях Варбурга о заведении Франческо Сассетти (1907) и о фресках в палаццо Скифанойя, но окончательную стройность его методологическая рефлексия приобрела благодаря статье молодого социолога Карла Мангейма «К интерпретации понятия *Weltanschauung*» (1923)⁶⁸. Полемизируя с разделением формы и содержания в работах Вёльфлина и его последователей, с одной стороны, и с безудержным психологизмом, в который нередко впадали представители духовно-исторической школы, — с другой, Мангейм

предлагал дополнить анализ формы и интерпретацию содержания артефактов социологическим пониманием культуры и твердо разделять субъект и объект интерпретации. Мангейм выделил в произведениях искусства три смысловых уровня: фактический (физический, бытийный или даже бытовой), выразительный (социально и культурно обусловленный) и документирующий, т. е. тот, на котором, подчас помимо сознательной установки художника, выражается его *Weltanschauung* — взгляд на мир. Он иллюстрировал это разделение примером из жизни: представим себе, что я и мой знакомый проходим мимо человека с протянутой рукой, в которую мой спутник кладет монету (бытовой уровень); я интерпретирую этот «физический» жест как «выразительный» с социальной точки зрения: в социальном контексте все элементы картины приобретают определенные значения — «нищий», «благотворитель», «милостыня». На этом уровне мысли и чувства дающего не важны: на его месте может оказаться другой человек, от этого объективное значение происходящего не изменится. Но если я знаю, что мой спутник — лицемер, вся сцена немедленно приобретает новый смысл.

В статье 1932 года Панофский слегка изменил содержание уровней интерпретации и добавил к разделению объекта и субъекта инструменты для контроля субъективности. «Феноменологическое» значение, включающее в себя физическое и выразительное, мы воспринимаем благодаря жизненному опыту и поверяем знанием стилистических ограничений, накладываемых эпохой. «Содержательный» уровень интерпретации, введенный Панофским, реконструируется на основании знаний, почерпнутых из литературных источников, и поверяется пониманием условного характера интерпретационных схем (этот уровень соответствовал иконографическому анализу в понимании Эмиля Маля). Третий и последний уровень совпадал с предложенным Мангеймом: отражение в произведении искусства мировосприятия эпохи Панофский предлагал поверять интеллектуальной историей. Итогом

66 Heckscher W. The Genesis of Iconology // Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Bonn, 1967. Bd. 3. S. 239–262. Перевод этой статьи вошел в антологию «Мир образов».

67 Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst // Logos. 1932. № 21. S. 103–119. Англ. пер.: Critical Inquiry. 2012. № 38. Pp. 467–482.

68 Статья впервые опубликована в: Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. I (XV). Vienna, 1923. О связи между статьями Панофского и Мангейма см.: Hart J. Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation // Critical Inquiry. 1993. № 19. Pp. 534–566.

такой интерпретации было выявление «непреднамеренного и бессознательного самовыражения основ мировоззрения, в равной степени свойственных определенному творцу, периоду, народу и культурному сообществу», поскольку «величие художественного достижения, в конечном счете, определяется тем, насколько энергия особой картины мира воплотилась в переплавленной материи и передается зрителю»⁶⁹. Упоминание «энергии» возвращает нас к Варбургу и к последнему из множества подзаголовков, который он решил дать составленному им атласу изображений «Мнемозина»: «*Transformatio energetica* как предмет исследования и как собственная функция сравнительно-исторической библиотеки символов <...>»⁷⁰.

К сожалению, немецкая статья Панофского была много лет затолонена более простыми объяснениями иконологического метода, предложенными англоязычной аудитории в его книгах «Этюды по иконологии» (*Studies in Iconology*, 1939) и «Содержание в визуальных искусствах» (*Meaning in the Visual Arts*, 1955)⁷¹. Версию 1939 года Панофский, как и Мангейм, начал с бытового примера: я встречаю на улице человека, который при виде меня приподнимает свою шляпу; на фактическом (формальном) уровне мы понимаем, что речь идет о приветствии одного джентльмена другим, на выразительном — воспринимаем эмоциональные оттенки жеста (дружелюбный, вызывающий, нейтральный), на третьем уровне исследуем философский смысл этого жеста, используя для этого знания о классовой и национальной принадлежности участников сцены. Так социально и эмоционально «заряженный» пример Мангейма был адаптирован ко вкусам новой аудитории — студенток женского колледжа Брин Мор, которым в 1937–1938 году Панофский читал курс лекций, изданный как *Studies in Iconology*. Сходные изменения произошли в таблице: из нее исчезло разделение объекта и субъекта, а вместе с ним и напоминание о том, что субъективность любой интерпретации должна быть поверена различными контекстами. В версии 1955 года таблица выглядела еще проще, освободившись от отсылок к философии и социологии культуры.

69 Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung... S. 116.

70 Warburg A. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. Berlin, 2001. S. 505.

71 Сравнение трех версий таблицы см.: Elsner J., Lorenz K. The Genesis of Iconology // Critical Inquiry. 2012. Vol. 38, № 3. Pp. 483–512.

Немецкая статья Панофского была обращена к аудитории, готовой к междисциплинарному диалогу: характерно, что она вышла в философском журнале *Logos*, а статья Мангейма — в искусствоведческом *Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Эксплицированный ими метод интерпретации был создан на стыке эстетики, философии и социологии культуры, а применять его они предлагали к высокому искусству и к массовой культуре. Этот подход был слишком сложен для американских искусствоведов, которые в то время колебались между знаточеским позитивизмом и кантианским идеализмом и остерегались интерпретаций⁷². Чтобы изменить ситуацию, нужно было для начала предложить им гораздо более доступные инструменты, что и сделал Панофский. Однако и сам он, и другие варбургянцы с успехом применяли иконологический метод в его первоначальном виде в своих англоязычных работах, как показывает среди прочего печатаемая далее статья Эдгара Винда «Революция в исторической живописи» (1938).

Ограничимся упоминанием двух англоязычных монографий, развивавших методы «культурологической истории образов», которые были написаны в 1950-е годы Хорстом В. Янсоном (в Америке он лучше известен как Питер Дженсон) и Уильямом С. Хекшером. В фундаментальном исследовании Янсона «Обезьяны и обезьяноведение в Средние века и Возрождение» (1952)⁷³, охватывавшем материалы визуальной культуры, литературы, естественной истории и массовых суеверий, было показано, как образ обезьяны стал универсальным денотатом, способным соединяться со множеством сигнификатов, всякий раз порождая новый знак с новыми коннотациями (ил. 4): одно из обличей дьявола в раннем христианстве; символ грешника в искусстве и подобию человека в науке Средних веков; эмблема глупости, тщеславия, сангвинического темперамента, чувства вкуса и искусства,

72 В 1966 году Панофский с печальной иронией вспоминал, как после выхода *Studies in Iconology* директор Музея Метрополитен, никогда не слыхавший о Чезаре Рипе, «пришел в такое негодование, что обвинил меня лично в успехе Гитлера, заявив, что совершенно не удивительно, что студенты, „столкнувшись с таким непонятным и бесполезным методом, от отчаяния стали национал-социалистами“. <...>...со временем, однако, обратился и он, а теперь, боюсь, дело дошло до того, что сама иконология впала в стадию маньеризма, обнажив как сильные, так и слабые стороны того, что мы пытались сделать в последние десятилетия» (цит. по: Hart J. Erwin Panofsky and Karl Mannheim... P. 563).

73 Janson H. W. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. (Studies of the Warburg Institute. Vol. 20). London, 1952.



4. Маттеус Мериан. Фронтиспис из кн.: Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*. Т. II. *De naturae simia seu technica macrocosmi historia*. Oppenheim, 1618

подражающего природе, после открытия антропоидов обезьяна стала значимым Другим человека в животном мире, чьи черты мы в восторге или в ужасе обнаруживаем в самих себе. Каждый новый поворот в интерпретации образа обезьяны позволял Янсону раскрыть новую сторону в мировосприятии целого ряда культур и течений мысли — вплоть до реакции на эволюционную теорию Дарвина. Это блестящее исследование до сих пор не оценено по достоинству, но похоже, что у него нашелся внимательный читатель среди пионеров *visual studies*: книга Уильяма Дж. Т. Митчелла о динозавре как «культурном знаке» — прямая наследница книги Янсона⁷⁴.

Хекшер начал монографию «Анатомия доктора Николааса Тьюльпа» Рембрандта: опыт иконологического исследования» (1958) с критики истории шедевров. За четверть века до представителей рочестерской группы он указал на то, что «ценность любого значительного произведения искусства будет меняться со временем, но при этом оно сохранит неизменное свойство — служить зеркалом породившей его культурной среды»⁷⁵. Вместе с историей шедевров он отказался и от описания картины в категориях кантовской эстетики, заменив их прекрасно известными Рембрандту категориями барочной риторики (Хекшер одним из первых указал на важность риторики в конструкции барочной живописи). Он черпал свои источники из «высокого искусства», народных картинок и иллюстраций к анатомическим атласам, а также из истории литературы, медицины и публичных зрелищ. Не ставя под сомнение эстетическую ценность полотна Рембрандта, Хекшер использовал его как ключ к пониманию роли анатомии в науке, искусстве и визуальной культуре XVII–XVIII веков, а в итоге помог по-новому увидеть и сам шедевр. (Ил. 5.) Исследование Хекшера опередило на двадцать лет интерес историков культуры к анатомии и, возможно, именно поэтому не получило в свое время должного резонанса.

Янсон и Хекшер были участниками гамбургского семинара Паннофского в начале 1930-х годов и быстро примкнули к сложившемуся вокруг Института Варбурга научному сообществу, с легкой руки Янсона получившему название «гамбургская школа». (Это определение лучше

74 См.: Mitchell W. J. T. *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*. Chicago, 1998.

75 Heckscher W. S. *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp, an iconological study*. New York, 1958. P. 3.

передает ощущение близости и свободы, чем более традиционное и патриархальное — «школа Варбурга».) Каждый из этих ученых шел своим путем, не сдерживаемый волей «отца-основателя», каждый внес что-то свое в набор подходов к исследованию образов и визуальной культуры.

В работах представителей гамбургской школы можно выделить общие презумпции, дающих надежную основу для исследований визуальной культуры:

1. Целостность европейской культуры опирается, среди прочего, на набор образов-констант, которые функционируют на вербальном и визуальном уровне и проявляются в различных культурных практиках. С одной стороны, эти образы способны к развитию и адаптации к различным культурам, с другой — сохраняют определенную смысловую и/или формальную устойчивость. Исследование таких образов-констант является одним из способов ориентации в пространстве культуры⁷⁶.

2. Все образы/изображения, включая произведения «высокого» искусства, являются частью визуальной культуры; их истолкование невозможно как вне ее, так и вне более общего контекста культуры в широком антропологическом смысле⁷⁷.

3. Интерпретация образов/изображений — инструмент для решения более общих вопросов, которые связаны не только с культурой, но и с психикой человека, поскольку потребность в создании образов/изображений имеет как социальную, так и биологическую природу.

Вокруг гамбургской школы уже в 1930-е годы сложился круг научных сочувственников, разделявших все или часть этих принципов.

76 Напомним, что первый этаж библиотеки Варбурга носил название *Orientierung* («Ориентация»), второй — *Wort* («Слово»), третий — *Bild* («Образ»/«Изображение»), четвертый — *Dromelon* от древнегреческого *δρόμων*, понятия, обозначавшего перформативную составляющую мистерий. Подробнее об этом см.: Settis S. *Aby Warburg, il demone della forma...*

77 Определение культуры как «многосоставного целого, включающего в себя знания, верования, искусство, мораль, законы и все прочие навыки и обычаи, усваиваемые человеком в социуме», английский антрополог Эдвард Тайлор дал за век до Раймонда Уильямса (см.: Tylor E. *Primitive Culture*. London, 1871. Vol. I. P. 1).



5. Рембрандт. Урок анатомии доктора Николауса Тюльпа. 1632
Холст, масло. 169,5 × 216,5
Музей Маурицхейс, Гаага

Кто-то из них был выходцем из Венской школы и учеником Юлиуса фон Шлоссера (Эрнст Крис, Отто Курц), кто-то прошел выучку у одного из отцов иконографического метода Эмиля Маля (Жан Сезнек) или формалиста Анри Фосийона (Жан Адемар, Юргис Балтрушайтис), а кто-то и вовсе не был историком искусства, как философ Эрнст Кассирер, филолог-романист Эрнст Р. Курциус, политический историк Эрнст Канторович и историк науки Раймонд Клибанский.

Если применительно к этому широкому кругу еще можно говорить об импульсах, исходивших непосредственно от Варбурга и его ближайших сотрудников, то в 1960-е годы исследования визуальной культуры



6. Неизвестный художник. *Раненый абориген*. 1787–1797
Карандаш, акварель. Британский музей (Отдел естественной истории, коллекция рисунков Уотлинга, № 52), Лондон

вышли на новый уровень благодаря ученым, уже не связанным прямо с гамбургской школой. Характерно, однако, что такие первопроходцы, как Бернард Смит, Сикстен Рингбом, Майкл Баксандалл и Фрэнсис Хаскелл, учились или работали в Институте Варбурга и в его библиотеке, роль которой в формировании определенного типа научного мышления выразительно обрисовал Баксандалл: «Эта библиотека для меня очень много значит, особенно с точки зрения междисциплинарности или, иными словами, готовности постоянно обращаться к предметам, не связанным прямо с тем, чем ты занимаешься. <...> Институт Варбурга помимо некоторого набора тем, которые исторически там разрабатыва-

лись, символизируют определенные виды любопытства, определенные виды энергии или желания двигаться не самым прямым и экономным путем. Это целый ряд трудноуловимых принципов, которые я готов отстаивать и которые странным образом усваиваются всяким, кто пользуется этой библиотекой»⁷⁸.

Заслугой этого поколения стало открытие культурной и социальной составляющих зрительного восприятия. За сорок лет до появления сборника Хэла Фостера «Видение и визуальность» молодой австралийский стипендиат Института Варбурга Бернард Смит написал статью «Европейское видение и юг Тихого океана»⁷⁹, где показал, насколько европейское восприятие открытий капитана Кука в конце XVIII века зависело от различных культурных мифов и стереотипов (благородный дикарь, золотой век, Аркадия и т. д.). (Ил. 6.) В отличие от Фостера, Крэри, Родовика и других современных исследователей, которые полагают, что правящий класс стремится создать единый «режим зрения», Смит реконструировал сложную зависимость модусов репрезентации не только от социального статуса, но от социальной роли художника и его заказчиков, а также от прагматики изображения (ботаническая иллюстрация, топографический вид, живописный пейзаж и т. д.). Смит убедительно показал, что изображения новооткрытых земель и их обитателей зачастую больше сообщают о носителе взгляда, чем о его объекте.

Любопытно, что мы почти не найдем ссылок на статью и выросшую из нее книгу Смита в работах представителей *visual* и *cultural studies*, разрабатывающих эту же проблематику; они предпочитают опираться не на Смита, а на теорию «ориентализма» Эдварда Саида. Коренное отличие между подходами Смита и Саида по сути совпадает с расхождением между Смитом и новейшими исследователями визуальности: фукольгианский детерминизм, с одной стороны, и стремление учесть культурное и социальное многообразие анализируемых феноменов — с другой. Смит прямо критиковал Саида за то, что «система воззрений, которую тот описывает как ориенталистскую, внутренне последовательна,

78 Langdale A. Interview with Michael Baxandall. February 3rd, 1994, Berkeley, CA // *Journal of Art Historiography*. 2009. № 1. P. 16.

79 Smith B. European Vision and the South Pacific // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1950. Vol. 13. № 1–2. P. 65–100. Перевод этой статьи вошел в антологию «Мир образов». Статья выросла в книгу (Smith B. *European Vision and the South Pacific, 1768–1850: A study in the history of art and ideas*. Oxford, 1960), с которой связывают рождение истории путешествий как нового направления в культурной истории.



7. Андреа Мантенья. *Принесение во храм*. 1465–1466
Дерево, темпера. 69 × 86,3
Художественная галерея, Берлин

сравнительно неизменна и представляет такую картину Востока — от Египта до Китая, которая обращена к прошлому и обретает вне-временной статус»⁸⁰; но если романтизм и примитивизм — явления в высшей степени неоднородные и изменчивые, то как же может быть неизменным выросший из них ориентализм? Смит показал, что европейское видение менялось в зависимости от того, кто был носителем и кто — объектом взгляда на Восток: англичане и голландцы, французы и испанцы по-своему смотрели на обитателей открытых ими земель и по-разному их изображали.

Еще одна пионерская работа о модусах видения и визуализации, не упоминаемая среди предтеч *visual studies*, — первая книга моло-



8. Джованни Беллини. *Пьета*. 1467–1470
Дерево, темпера. 86 × 107
Пинакотека Брера, Милан

дого финского стипендиата Института Варбурга Сикстена Рингбома «От иконы к нарративу: становление драматического крупного плана в религиозной живописи XV века» (1965)⁸¹. Исследуя возникновение и стремительный рост популярности в XV веке композиции из нескольких фигур в пол- или в две трети роста с Христом и/или Мадонной в центре (ил. 7, 8), Рингбом показал, как развитие новых форм набожности сформировало новую прагматику религиозной живописи: если

80 Smith B. *Imagining the Pacific in the Wake of the Cook Voyages*. Melbourne, 1993. P. 173.

81 Ringbom S. *Icon to Narrative: The Rise of Dramatic Close-Up in Fifteenth Century Devotional Painting*. Åbo, 1965.

раньше она была ипостасью божественного лика (икона) или учила священной истории тех, кто не умел читать (нарратив), то в XV веке ее начали использовать как визуальный стимул для эмпатического переживания изображенных событий при помощи их умственной визуализации. Рингбом погрузил исследуемую им изобразительную формулу, как ветку погружают в соляной раствор, в толщу визуальной культуры, религиозных и социальных практик эпохи, что позволило ему открыть новую составляющую не только в живописи, но и в видении мира человеком XV века. Рецензент второго издания «Иконы и нарратива» (1984) печально замечал, что в 1965 году искусствоведение было совершенно не готово к восприятию этих идей⁸², но и у первого издания нашлось несколько внимательных и благодарных читателей, с именами которых принято связывать новое понимание визуальной культуры: Майкл Баксандалл в «Живописи и опыте в Италии XV века» (1972), Дэвид Фридберг во «Власти образов» (1989) и Ханс Белтинг в «Образе и культуре» (*Bild und Kult*, 1990) ссылались на наблюдения Рингбома и развивали их.

Первое последовательное и систематическое описание исторической природы видения, обусловленной социальными и культурными факторами, было предложено Баксандаллом в книге «Живопись и опыт», где он ввел специальное понятие «взгляд эпохи» (*period eye*). Теория в этой книге выросла из материала: привлекая самый широкий и разнообразный круг источников, Баксандалл показывал, почему глаз флорентийца XV века улавливал множество недоступных нам подробностей. Человек той эпохи умел отличить оттенки синего цвета, полученные благодаря применению дорогого ультрамарина и дешевого азулита (ультрамарин использовали, чтобы подчеркнуть наиболее ценные детали в картине: например, одежды Богоматери). Слушатель еженедельных проповедей помнил о пяти этапах чуда Благовещения, а стало быть, мог оценить точность передачи художниками психологических состояний Девы Марии на каждом из этих этапов. Приученный в начальной школе на глаз оценивать размеры и расстояния и в уме вычислять площадь и объем, он с особым интересом разглядывал картины, в которых использовались предметы и формы, памятные ему по школьным учебникам (ил. 9)⁸³.

82 Burlington Magazine. 1986. Vol. 128, № 999. P. 429.

83 В «Аннунциате» Антонелло да Мессины для одежды Богородицы использован драгоценный ультрамарин, покрывало придает ее фигуре форму конуса, а лицо выражает сложнейшую гамму чувств, соответствующую последнему этапу чуда Благовещения.



9. Антонелло да Мессина. *Аннунциата*. 1476
Дерево, масло. 45 × 34,5
Палаццо Абателлис, Палермо



10. Ханс Бальдунг Грин. Святое семейство. 1511
Ксилография. 37,2 × 25,1

Так постепенно и убедительно Баксандалл доказывал свой главный тезис: «...часть интеллектуального аппарата, управляющего визуальным восприятием человека, меняется от эпохи к эпохе; значительная часть этого аппарата обусловлена культурой, то есть определяется обществом, которое повлияло на жизненный опыт человека»⁸⁴.

Еще одна работа, без упоминания которой не может обойтись даже самый краткий очерк исследований видения и визуализации, это книга выдающегося американского искусствоведа Лео Стайнберга «Сексуальность Христа в искусстве Возрождения и в современном забвении» (1983)⁸⁵, посвященная, возможно, самому значимому разрыву между репрезентацией и перцепцией в истории европейского искусства.



11. Андреа Мантенья. Оплакивание Христа. Около 1480
Холст, темпера. 68 × 81
Пинакотека Брера, Милан

Стайнберг обнаружил очевидный, но на протяжении многих веков игнорированный факт: многие ренессансные художники, изображая Младенца Христа или умирающего/мертвого Христа, разными способами привлекали внимание зрителя к его гениталиям (ил. 10, 11). В поисках объяснения этого приема Стайнберг исследовал трактовки

84 Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*... P. 40.

85 Поскольку книгу не удалось напечатать ни одно издательство, впервые она вышла как специальный номер журнала *October*: Steinberg L. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* // *October*. 1983. № 25. Первое издание отдельной книгой: New York, 1983; второе (выросшее в два раза за счет ответов критикам первого): Chicago, 1996.



12. Микеланджело. *Воскресший Христос*. 1519–1521
Мрамор, бронза. Церковь Санта Мария sopra Минерва, Рим



12. Микеланджело. *Воскресший Христос*. 1514–1515
Церковь Сан Винченцо Мартире, Бассано Романо, Италия
Первая версия статуи, не законченная Микеланджело из-за дефекта мрамора

чуда вочеловечения на разных этапах истории христианства. Если ранние Отцы Церкви боролись за распространение веры в божественную природу Христа, то к XIV веку никаких сомнений в ней не осталось и, напротив, возникла необходимость подчеркнуть человеческую сторону его натуры. Так Стайнберг объяснил разницу в репрезентации Христа: где византийский иконописец представлял божественное Слово, ставшее плотью, чью человеческую натуру доказывало происхождение от Девы Марии, там ренессансный художник писал человека во плоти и крови, не боясь снижающего эффекта натурализма, поскольку его зрителю не пришлось бы в голову усомниться в божественности Христа или в его девственной чистоте. Изображение гениталий напоминало о том, что, наделенный таким же телом, как и мы, Богочеловек не только

был безгрешен, но и смертью искупил первородный грех. После Тридентского собора (1545–1563) Христа перестали изображать обнаженным, а на уже существующих изображениях признаки пола начали прикрывать или уничтожать. (Ил. 12, 13.) Современному зрителю нагота Христа представляется настолько неприличной и кощунственной, что он отказывается ее замечать, вопреки всем усилиям ренессансных художников. Несмотря на убедительность этой гипотезы и замечательную корректность ее изложения (характерно, что христианские теологи и священники приняли гипотезу Стайнберга вполне благожелательно), в искусствоведческом сообществе она вызвала неслыханный переполох и даже после того, как страсти вокруг нее улеглись, академический *establishment* продолжал коситься на Стайнберга с опаской и недоверием. Парадоксальным образом, представители *visual studies* тоже не упоминают этой книги Стайнберга, хотя найти более эффектный пример того, как исследователю удалось выявить диктуемый общественной моралью «режим видения», «разрушить заданный порядок визуальных фактов» и «увидеть их по-настоящему» (напомним, что именно к этому призывал Хэл Фостер), едва ли возможно.

Число искусствоведов, на протяжении последнего века изучавших визуальную культуру, историю образов, структуры видения и практики визуализации, намного больше, чем мы могли упомянуть в этой статье⁸⁶. Однако и приведенных примеров, кажется, достаточно для того, чтобы подтвердить наш главный тезис: целый ряд методологических проблем, поставленных сторонниками *visual studies* в конце XX века, впервые привлек внимание историков искусства веком раньше. И хотя разработка этих проблем в основном шла на периферии «магистральной» науки об искусстве, импульсы к обновлению медленно, но верно распространялись от периферии к центру. Мы не пытаемся нивелировать идеологические различия между развивавшейся на протяжении последнего века традицией исследований визуальной культуры и новейшими *visual studies*, но и преувеличивать новаторство последних не советуем; в противном случае мы рискуем снова и снова изобретать велосипед после того, как уже построен автомобиль.

86 Антология «Мир образов. Образы мира» включает 30 исследований визуальной культуры, но и она далеко не охватывает всей истории традиции.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago, 1983.
2. *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*/Ed. R. Woodfield. Amsterdam, 2001.
3. *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford, 1972.
4. *Belting H.* Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München, 2001.
5. *Berger J.* Ways of Seeing. London, 1972.
6. *Bredenkamp H.* A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft // *Critical Inquiry*. 2003. Vol. 29, № 3. Pp. 418–428.
7. *Cartwright L.* Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture. Minneapolis, 1995.
8. *Clark T. J.* The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. Princeton, 1985.
9. *Crary J.* Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century. Cambridge (MA), 1990.
10. *Dikovitskaya M.* Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn. Cambridge (MA), 2006.
11. *Elkins J.* Visual Studies: A Skeptical Introduction. New York; London, 2003.
12. *Elsner J., Lorenz K.* The Genesis of Iconology // *Critical Inquiry*. 2012. Vol. 38. No. 3. Pp. 483–512.
13. *Freedberg D.* The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago, 1989.
14. *Handbook of Visual Culture*/Eds. I. Heywood, B. Sandywell. New York, 2012
15. *Hart J.* Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation // *Critical Inquiry*. 1993. № 19. Pp. 534–566.
16. *Heckscher W. S.* Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp, an iconological study. New York, 1958. P. 3.
17. *Heckscher W.* The Genesis of Iconology // *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Bonn, 1967. Bd. 3. S. 239–262.
18. *Janson H. W.* Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. (Studies of the Warburg Institute. Vol. 20). London, 1952.

19. *Kantorowicz E.* Gods in Uniform // *Proceedings of the American Philosophical Society*. 1961. Vol. 105, № 4. Pp. 368–393.
20. *Kantorowicz E.* Oriens Augusti. Lever du Roi // *Dumbarton Oaks Papers*. 1963. Vol. 17. Pp. 117–177.
21. *Mirzoeff N.* An Introduction to Visual Culture. Routledge, 1999.
22. *Mitchell W. J. T.* What is visual culture? // *Meaning in the Visual Arts. Views from the Outside* / Ed. I. Lavin. Princeton, 1995. Pp. 207–224.
23. *Moxey K.* Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to Visual Studies // *Moxey K. The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. Ithaca, 2000. Pp. 103–123.
24. *Panofsky E.* Style and Medium in the Motion Pictures // *Critique. A Review of Contemporary Art*. 1947. № 1. Pp. 5–28.
25. *Panofsky E.* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst // *Logos*. 1932. № 21. S. 103–119.
26. *Ringbom S.* Icon to Narrative: The Rise of Dramatic Close-Up in Fifteenth Century Devotional Painting. Åbo, 1965.
27. *Saxl F.* Continuity and variation in the meaning of images (1947) // *Saxl F. Lectures*. Vol. 1. London, 1957. P. 1–12.
28. *Smith B.* European Vision and the South Pacific, 1768–1850: A study in the history of art and ideas. Oxford, 1960.
29. *Spitzer L.* American Advertising Explained As Popular Art // *Spitzer L. A Method of Interpreting Literature*. Smith College, 1949. Pp. 102–149.
30. *Steinberg L.* The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. New York, 1983; 2nd ed.: Chicago, 1996.
31. *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*/Eds. V. R. Schwartz, J. Przyblyski. New York; London, 2004.
32. *The Visual Culture Reader*/Ed. N. Mirzoeff. London; New York, 1998; 2nd ed. 2002.
33. *Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture – 2)*/Ed. H. Foster. Seattle; New York, 1988.
34. *Visual Culture Questionnaire* // *October*. 1996. Vol. 77. Pp. 25–70.
35. *Visual Culture: Images and Interpretations*/Eds. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. Middletown, 1994.
36. *Wind E.* The Revolution of History Painting // *Journal of the Warburg Institute*. 1938. Vol. 2. No. 2. Pp. 116–127.
37. *Wittkower R.* Marvels of the East. A Study in the History of Monsters // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1942. Vol. 5. Pp. 159–197.