

## АБИ ВАРБУРГ ГЛАЗАМИ ЭРНСТА ГОМБРИХА: ОПЫТ СИМВОЛИЗМА И КОММЕНТАРИЯ

СВЯЩ. СТЕФАН ВАНЕЯН

Опыт созерцания произведений искусства, в том числе и относящихся к историческому прошлому, не свободен от переживания и тех условий, что породили произведения искусства. Эти условия в первую очередь связаны с процессом творчества, создания художественного творения, то есть — с психологией тех, кто создавал или заказывал произведения и пользовался ими. Но можем ли мы непосредственно воспринимать то, что происходило в душах людей прошлого, или мы имеем дело со всякого рода символизмом, прежде всего — визуальным? Фигура видного историка и теоретика искусства Аби Варбурга и его творчество свидетельствуют, что историк искусства имеет дело с целой системой символов, которые относятся и ко времени создания художественного памятника, и к более ранним временам, в том числе и доисторическим, где действуют уже законы, не совпадающие с культурными традициями европейского Нового времени. Острое и болезненное переживание этого несоответствия усугублялось у Варбурга и дарвинистскими убеждениями в эволюционно-биологическом характере исторических процессов. Другой великий теоретик искусства — Эрнст Гомбрих — тщательно воспроизводит духовный и сугубо концептуальный опыт Варбурга, чтобы нейтрализовать духовное напряжение, заключенное в жизненном и научном наследии отца иконологии и ярчайшего представителя «психоистории».

Сотворение символов — это требование равным образом как со стороны художественных тенденций, так и со стороны эстетических теорий.

*Лионелло Вентури*

Удивительный в своей ненавязчивой глубине Лионелло Вентури под самый занавес «Истории художественной критики» (1948) посвящает целую главу, казалось бы, немного неожиданной с теоретической точки зрения теме: взаимосвязи символизма и критицизма.

Стоит привести довольно обширное место из Вентури — довольно точно этот пассаж передает практически весь пафос не только его сочинения, но и нашей статьи, а также всего искусствознания:

«Лукиан различал для себя в своем видении искусства два феномена: с одной стороны, психологическое выражение изображаемого и, с другой, — художественный взгляд автора образа. Задача критики состоит в преодоле-

нии подобного дуализма и в уразумении того, каким способом в некотором произведении искусства психологическое прелгается в выразительные ценности живописи и каким образом оказывается выраженным способ чувствования художника, столь очевидно используемый в произведении искусства. Однако синтез возможно достичь лишь тогда, когда тезис и антитезис будут познаны со всей ясностью. На этом основании становится понятным, что критик всегда и всегда со всей тщательностью был занят изучением равно феноменов, связанных со зрением как психологическим, так и с художественным. И дабы постичь первые, ему не надобна никакая новая наука, у него всегда под рукой была психология»<sup>1</sup>.

В этом рассуждении нас привлекает не только очевидное указание на зависимость критики от психологии по причине связи с той же психологией самого предмета исследования (с точки зрения художника, мастера, артиста и т. д., самое существенное в искусстве — это его, художника, внутренний мир). Более занимательно и замечательно выглядит четкое осознание того факта, что художество — это более чем психология: мир психического прелгается, трансформируется, видоизменяется в мир эстетического и художественного, то есть чувственно переживаемого и художественно воспроизводимого. Последнее и есть тот самый «физический символ некоторой действительности, которая, как всякая действительность, состоит из единства духа и тела». Иными словами мы имеем дело с символизмом, то есть с опосредованностью самого психического опыта, не явно, не очевидно и не совсем доступно данного нам через визуально-оптические символы, то есть наглядные условные знаки. Подлинная и ответственная критика осознает, что и она сама есть феномен отчасти психологический: как и зачем необходимо пользоваться условностью научного категориального аппарата? Вероятно, именно потому, что только так можно опосредовать и увязать воедино созерцание художественное и созерцание художественного. Дабы избежать тавтологии, мы вносим в наше — критическое — рассмотрение искусства и творчества знак зазора, символ дистанции, несовпадения: наши понятия символизируют наши способы взаимодействия с вещами, но никак не сами вещи. За этим стоит характер нашего созерцательного опыта, но никак не характеристика вещей. Это свойства нашего познания, но никак — не свойства вещей.

И на этом условном поле и конвенциональном пути мы не только можем заблуждаться, но мы отчасти вправе создавать и символы, не совсем адекватные вещам, но адекватные (точнее говоря, эквивалентные) нашим привычкам и возможностям, вернее их отсутствию.

В первую очередь это понятия-символы всякого рода историзма, такого трудно искоренимого предрассудка, как идея исторического прогресса. Так что всегда стоит помнить, что наши понятия — это памятники наших познавательных компромиссов (и их симптомы). И если возможно символизировать наши оценки собственных познавательных сил перед лицом свойств вещей, то возможно символизировать и всякого рода оценку, критическую установку и т. д., что в любом случае будет выглядеть как определенная точка зрения, задающая

<sup>1</sup> *Lionello Venturi*. Geschichte der Kunstkritik. Muenchen, 1972. P. 269–270.

столь же определенную перспективу с определенной точкой фокусировки. И за всей этой созерцательной структурой стоит единая визуальная система, четкая «оптика» всматривания.

Итак, имманентная и трансцендентная оптика творческого опыта в корреляции с оптикой опыта научной и критической рефлексии, точно так же имеющей разнонаправленную векторность интенций и установок, — вот что составляет фундамент искусствознания как не просто достоверного, но и ответственного типа знания, модальности познавательного опыта и разновидности поведенческих практик.

Вопрос состоит только в следующем: когда и при каких обстоятельствах возможно совпадение всех этих аспектов и тенденций.

Эти условия более или менее понятны. Не совсем ясно лишь то, насколько необходимо было именно дисциплинарно-институциональное обособление искусствознания от той же психологии: очень странно видеть, как только что народившееся дитя сразу же пытается обособиться от своих прародителей. Хотя, быть может, это тоже психология, когда зависимость выдается как своя противоположность — автономность?

Поэтому следует совершенно отдельно говорить об основополагающем и решающем аспекте науки об искусстве: о ее, так сказать, самой сокровенной и для кого-то до сих пор не совсем желательной родословной.

Мы имеем в виду ее появление на свет из утробы тогдашней — тоже довольно юной — экспериментальной психологии, у которой были, однако, весьма почтенные предки в лице философии искусства и эстетики. Следует обратить внимание, что вышеназванные дисциплины именно на протяжении XIX в. обнаружили одно весьма новое свойство: эти науки явили довольно мощный и продуктивный концептуальный радикализм, вызванный, несомненно, «коперниканской революцией» Иммануила Канта, его критической философией с ее конструктивистским пафосом не просто пересмотра, так сказать «перезапуска» или даже «перезагрузки» философии, а ее именно перестройки, переделки и переориентации. Именно в таком контексте следует понимать и экспериментаторский пафос науки о душе в кон. XIX в.: это явление, совершенно эквивалентное характеру того же искусства в постимпрессионистическую эпоху. Проблема искусствознания заключается в том, что оно из-за какого-то иллюзорного комплекса мнимой неполноценности все время пытается выглядеть приличной, академической научной дисциплиной, не будучи таковой по своей природе и по своему происхождению, которого не следует стыдиться. Эта наука порождена самым откровенным научным авангардом, это явление критическое, ее интенции — критичны, и она есть по сути критика — в первую очередь себя. Осуществляет же эту критику критика — сам ее предмет.

Основная идея данной статьи состоит в том, что критика и самокритика могут и должны восприниматься, осознаваться и использоваться как начало аналитики или, в крайнем случае, как ее оправдание. Как и в психологии, в искусствознании не может быть альтернативы между идеализмом и материализмом. Адекватность, осмысленность и ответственная достоверность опыта взаимодействия науки с искусством требует критицизма и только критицизма.

Предметом критики могут быть не только результаты творчества и не только сам творческий процесс, но и условия — то есть, фактически, творческие способности человека, начала которых — зрение. Но зрение зрению рознь: всякий человек в нормальном состоянии пользуется зрением, и зрение каждого — уже творческий процесс, конструирующий реальность и наделяющий мир формой.

Проблема состоит в том, что существуют и специализированные формы зрения — его разновидности и модальности. Можно на мир смотреть и можно видеть, можно глядеть и разглядывать, наблюдать и всматриваться, и не только в мир, но в вещи этого мира, в мир вещей, мир человеческих отношений и т. д. Различия коренятся не просто в разной степени внимания, но в разной степени участия вообще в этом процессе, в разных формах вовлеченности — причем и разными уровнями, аспектами сознания, начиная с памяти и продолжая (но не заканчивая) всякого рода навыками, как благоприобретенными, так и невольными, бессознательными и автоматическими.

Уже опыт интроспективной психологии в лице, например, Гельмгольца свидетельствует о почти бесконечном масштабировании того же внимания. Если мы обобщим одни только условия зрительного восприятия понятием «установки», имея в виду систему (горизонт) и ожиданий, и возможностей (перспектив) реализаций или разочарований, то мы получим весьма многообещающую для аналитики картину, где благополучно (и не очень) смешиваются и моменты иллюзии, и самовнушения, и почти что гипноза — и все в применении к чувственному, зрительному восприятию.

Но еще важнее следующее: среди всех возможностей и просто форм конституирования визуального опыта выделяется тот тип, который мы приписываем сугубо творческой ситуации, имея в виду художника — его видение и результаты этого видения. И то, что мы привычно именуем произведением искусства, — это весьма «оживленный» перекресток, на котором пересекаются, сталкиваются, сливаются и расходятся многообразные потоки самых различных опытов — не только эстетических, не только даже этических или эпистемологических, но и экзистенциальных.

Уже одна только фактическая неоднородность, явная гетерономность и откровенная взаимная чуждость подобных «потоков» заставляет со всей осторожностью и предусмотрительностью предпочитать слово «символ», говоря о результатах этих опытов.

Но отдельная степень условности, отдельный уровень, так сказать, иероглифики (если пользоваться метафорой того же Гельмгольца) обнаруживается, когда речь заходит не просто об образах, а об изображениях, где символизация, как кажется, достигает своего предела: художник, если он на самом деле тот, кто именуется этим словом, выражает или обозначает опыт именно напряжения между собственным художественным видением и собственным творческим навыком. Мы привыкли, в подражание литературоведению, которое, в свою очередь, вдохновляется риторической традицией, этот самый художественно-языковой компромисс именовать стилистикой. Это именно компромисс, и в качестве такового он всегда предпочитает не решать проблемы, а их камуфлировать, в данном случае — с помощью незаметного перевода стилистики в норма-

тивную эстетику (или историю искусства, что еще хуже). Понятно, что именно такова природа всякого классицизма, где классика, классичность — не свойство искусства, а качество и направленность взгляда, обращенного к бытию искусства во времени.

На самом же деле и это не есть предел проблем, связанных с вторичной визуализацией зрительного опыта. Результаты этой визуализации и собственно сами визуально-художественные структуры могут предназначаться для следующего витка разглядывания — уже на уровне зрителя-реципиента, который вновь — на следующем уровне или в иной ситуации может просто взирать на художественные творения, а может претендовать на большее<sup>2</sup>. Например, на опыт следующего уровня символизма, в котором запечатлеваются способы, пути разрешения или усугубления всех напряженностей, компромиссов и конфликтов, развернутых и, соответственно, обнаруженных уже в душе зрителя, которая способна и к эмоциям, и к оценке, и, конечно же, к сотворчеству-интерпретации.

Если мы попытаемся сохранять собственную, хотя бы познавательную независимость внутри этой художественно-эстетической «конфликтологии», то тогда нам пригодится именно критическая установка, которая, однако, не менее будет полезна, если мы заметим, что не способны уклониться от вовлеченности. Именно тогда критическая позиция сыграет не просто терапевтическую, а почти что хирургическую функцию аутопсии-аналитики и диагностики и не столько произведения, сколько нас самих.

И уж, конечно, сверхзадача — это предложить свой опыт, прежде всего интерпретационный, — в качестве еще одного, уже связующе-примиряющего, то есть истинного, живого символа.

Таково самое общее основание для рассмотрения зарождающейся на рубеже XIX–XX вв. науки об искусстве в контексте художественно-критической парадигмы и — именно в контексте символизма, понятого, таким образом, по крайней мере двояко: 1) как условность, знаковость, опосредованность (прежде всего — через язык искусства) манифестации трансцендентного (и внешнего, и внутреннего); 2) как символизм того языка, на котором выражаются (высказываются), просто передаются результаты взаимодействия с искусством.

Символизм присутствует и на гораздо более глубинном уровне: там, где происходит взаимодействие между материалом восприятия и его осознанием и обработкой (в том числе и посредством запоминания). Это тоже символизм.

Рефлексия по этому поводу как раз и формирует программу (проект) создания такой теории и практики, а вместе — методологии, которая не просто бы учитывала, но опять-таки выражала (символизовала) зазор между зрением и сознанием, между зрением и исполнительской практикой, между зрением и словесной практикой, между зрением и истолкованием и т. д.

В этом контексте существует и зазор между идеалом и формой: 1) для искусства это означает разницу между задачами смысловыми и сугубо художественными (исполнительскими); 2) для эстетики и критики — внимание или к содержанию, или к формальным аспектам.

<sup>2</sup>Понятно, что сами творения тоже могут на него и взирать, и претендовать: такова основа всякой уже рецептивной эстетики, о которой у нас должен состояться отдельный разговор.

Это выражается, как мы уже говорили, и в различии эстетики идеализма и эстетики формализма, т. е. гегельянской и кантианской. Хотя напряжение всегда сохраняется и может уравниваться пониманием формы как некоторой эйдической сущности (Гегель), некой силы и даже воли (Шопенгауэр), структурирующей и даже конструирующей опыт, в первую очередь эстетический, а затем и художественный. В такого рода концептуально напряженном поле, между прочим, зарождается и вся иконология, которая есть наиболее впечатляющий и влиятельный по сию пору опыт совмещения различных типов символизма.

...И мы обязаны одному из великих теоретиков искусства прошедшего столетия, Эрнсту Гомбриху, автору биографии еще более великого ученого и основателя иконологии — Аби Варбурга<sup>3</sup>, обнаружением некоего полузабытого автора XIX в., который, однако, в свое время был не просто властителем дум (в том числе и варбургских), но самым настоящим символом своего времени. Мы хотим в этой статье подумать на тему все того же символизма, но взятого в своем исключительно, так сказать, когнитивно-эпистемологическом изводе: вопрос экспрессии концептуально-мыслительного опыта стоит порой не менее остро, чем вопрос экспрессии опыта эстетического.

Упомянутый автор — это Тито Виньоли со своей книгой «Миф и наука» (1879, нем. пер. — 1880), где была собрана сама квинтэссенция исторического эволюционизма, но с сознательной добавкой широко понятой психологии, а также мифологии. Все это вместе фактически и сформировало мировоззрение Варбурга, вобрав в себя и связав воедино все его прежние концептуальные впечатления. Вслед за Гомбрихом<sup>4</sup> пройдемся по ключевым моментам этой весьма впечатляющей хотя бы в своей крайне определенной, почти тенденциозной по замыслу системы взглядов, которая, между прочим, известна — как и ее автор — почти исключительно в связи с именем Варбурга.

Вся книга — фактически комментарий к одной воображаемой ситуации, когда лошадь пугается листа бумаги, гонимого ветром, и начинает нести. Причина тому — именно в том самом страхе перед воображаемым или реальным врагом, который заложен и в животном, и в человеке. Это «выражение фундаментального механизма духа», и смысл его в том, что окружающий мир воспринимается и переживается как наполненный теми или иными силами, причем живыми, что можно называть хотя бы «анимизмом», но суть которого в том, что человек и окружение, пусть и опасное, — единое и живое целое. Когда человек высвобождается из этого состояния «чистой восприимчивости» (термин Виньоли, передающий первую стадию развития человека от животного и далее), он попадает в пределы уже не собственно инстинктов (повторяем, первейший из них — страх), а в область отчасти отрефлектированного состояния, где властвует метафора или перенос. Это область мифологии, где человек — «проецирующий субъект» (это все — до Фрейда), и уже эта «базовая тенденция» человеческого развития дает в качестве выхода то, что традиционно именуется «фетишизмом» (вспомним всю

<sup>3</sup> Gombrich E. Aby Warburg. An Intellectual Biography. London, 1970. Мы пользовались немецким изд.: Hamburg, 2006.

<sup>4</sup> Gombrich. S. 94–99 (упоминания психоаналитических и феноменологических перспектив — на нашей совести, Гомбрих здесь более сдержан).

бескрайнюю перспективу психоаналитической «объект-теории»). Этот самый фетишизм отвечает за склонность и к персонификации, и к общему «опредмечиванию» реальности, когда даже логика не свободна от условных мыслительных образований вроде «сущности» или «представления», видя в них некоторые отдельные существа (это все — фетишизм). И только осознанно и ответственно мыслящий человек постепенно освобождается от первичных законов персонификации, вступая на путь духовного спасения, на путь истины и свободы. Но на этом пути человека поджидает такая опасность, как принцип «энтификации», как это именует Виньоли, подразумевая под ним то, что потом Гуссерлем, между прочим, будет названо «стетической функцией» сознания, предпочитающего приписывать собственным образованиям (ощущениям и представлениям) самостоятельное существование (вспомним и Гельмгольца). Лишь очень сильный ум (оснащенный, добавим мы, феноменологической редукцией) способен прорваться сквозь «оболочку мифологии» к чистым отношениям «математики и механики», и хотя каждый день приносит нам моменты «уничтожения мифа», но он живуч уже потому, что и сама наука от него не свободна, например, в характерном для нее дуализме материи и духа.

Тем более не свободно от мифа и является чуть ли не его воплощением — искусство, которое есть продукт объективизации, а значит — все той же проекции, причем не только в нормальных состояниях духа, но во всех отклонениях фантазийной активности бреда, слабоумия, галлюцинации и т. д. (вспоминается, естественно, соотечественник Виньоли — Чезаре Ломброзо, у которого искусство вызывало примерно те же ассоциации). Любой образ и для цивилизованного человека то же, что и для примитивного: его восприятие всегда связано с представлением и соприкосновением с *numen*<sup>5</sup>. Да и эстетическое восприятие-переживание как таковое с его вчувствованием — это все та же проекция, когда, например, архитектура вкупе с музыкой (очень характерная, заметим, связка!) проходят эволюцию от «примитивного магического символизма к утонченному символизму проецирующего удовольствия, способного к вчувствованию»<sup>5</sup>.

Тем не менее впереди, как уверен был Виньоли, нас ждет победа рациональности над иррациональностью, питающейся в первую очередь чувством страха во всех его разновидностях. Варбургу вся эта логика была крайне близка хотя бы благодаря роли в ней первичных фобий, к которым Варбург был склонен с детства (особенно его мучили известия об эпидемиях и страх заболеть, то есть «патофобия»). Отсюда отчасти и интерес к мотивам движения, ведь, согласно автору «Мифа и науки», для животного и примитивного человека всякое внешнее движение было не просто угрозой, а переживанием некой силы, действующей воли, воздействия, что давало в результате такую фундаментальнейшую «проекцию», как идея причинности (это последний из великих законов, управляющих человеческим духом, — принцип «каузальной виртуальности», то есть воображаемой причинности). С точки зрения Гомбриха, понятие «причиноположения» явилось краеугольным в мышлении Варбурга (мы мысленно вкладываем идею причины, что-либо объясняющей, в какой-либо предмет, прибегая ради этого

<sup>5</sup> Gombrich. S. 97.

к самым разным действиям, приемам, уловкам, то есть практикам<sup>6</sup>). Именно этим специфическим процессом или набором действий мы нейтрализуем наши страхи от жизни как таковой, особенно если мы эту жизнь еще и проецируем на образы, которые действуют как защитный экран или барьер (но, заметим сразу, они же способны и конденсировать на себе все фрустрации, пусть и в ослабленном виде).

И несомненно, самой решающей, показательной и основополагающей для Варбурга во всей подобной мыслительной системе была идея развития и именно эволюции религиозного чувства, от элементарной религиозности, связанной с произвольной жертвой как способом нейтрализации капризов богов (язычество), через регулярную жертву как средство примирения с единым Богом (иудаизм) к христианству с его жертвой как церемонией (таинства), но в первую очередь — как молитвой. Правда, для Варбурга дело этим не заканчивалось: ему виделась высшая форма религиозности в виде «ежедневной работы в единстве с богослужением», когда «Бог пребывает внутри нас». Именно в христианстве как вере в божественную любовь достигает апогея процесс освобождения от страха, в том числе и благодаря освящению человеческой работы. Поэтому для Варбурга предельная форма религиозности — это научная деятельность, исключая всякую жертву, ибо жизнь и труд воспринимаются равным образом в их святости<sup>7</sup>. Но, скажем сразу и от себя, та же жизнь и именно наука потребовали от Варбурга иной жертвы, которую он тоже смог принести достойно и с пользой — не только и не столько для себя (пусть эта жертва и была произвольной и неосознанной: тем паче ценно и сознательно воспринято было исцеление — как ответный дар милующего Бога, Который, впрочем, во всем проявляет инициативу, а в Жертве — наипервейшим образом).

Однако именно Гомбриху мы обязаны выяснением и многих иных впечатлений теоретического, в первую очередь, порядка, которыми питалась научная

<sup>6</sup> Стоит обратить внимание на психоаналитический концепт «вложения энергии» (катексиса), который для Фрейда, однако, лишь отчасти связан с проекцией и экстерниризацией и предназначен для описания внутри-психических процессов, причем преимущественно бессознательных и в контексте только экономической модели психики. Достоин внимания и то обстоятельство, что для Фрейда исконным и исходным содержанием либидозной энергетики было именно удовольствие, а вовсе не страх! Хотя можно сказать, что принцип экономии мышления и вообще — расчетливого расходования сил со стороны психики тоже предполагает потребность исконного равновесия или цельности, что принадлежит, видимо, самым первозданным основам человеческого естества (у того же Фрейда можно при желании найти признаки исходного дуализма, переходящего отчасти и на оппозицию принципа удовольствия/принципа реальности).

<sup>7</sup> Гомбрих (Op. cit. S. 98–99), излагая эту религиозно-эволюционную схему, пользуется фрагментами записей 1888 г., обращая внимание на два момента: на остроту «религиозного вопроса», рассмотренного под углом развития, что было принципиально для выходца из весьма строгой ортодоксально-иудейской среды, и на пафос преодоления страха, который для Варбурга ассоциировался с жертвоприношением как средством обретения свободы. Заметим, что в этой варбургской схеме не только иудаизм — всего лишь промежуточное звено в цепи религиозного развития, но и внутри христианства сакраментальная («церемониальная») форма веры — тоже лишь этап на пути к религиозности в духе кальвинизма (как не вспомнить все того же Буркхарда, а также и Юнга, который нам понадобится, напомним, в связи с Бинсвангером).



активность Варбурга, формирующаяся посредством довольно активного и не совсем однозначного пересечения довольно разнопорядковых тенденций. То, что обсуждалось выше, можно назвать основанием или, скорее, фоном, на который накладываются и Дарвин, и Теодор Фишер, и многое иное.

Про сочинение Дарвина «Выражение чувств у человека и животных» сам Варбург написал, что «эта книга его спасла», и подобный факт после Гомбриха обязательно фигурирует во всех характеристиках Варбурга, хотя речь могла идти просто о полезности этого текста для написания срочной работы в семинаре Шмарзова. Впрочем, у этой книги Дарвина была подописка весьма принципиальная для будущей иконологии: эволюция человека, по Дарвину, означала и процесс дифференциации и обособления деятельности относительно первоначальной непосредственной и связанной потребности или инстинкта. Для Варбурга существенно было то положение, что человеческая физиогномическая экспрессия (мимика лица) — это «символический остаток» биологически значимых актов. Именно это специфично для Варбурга — постоянное ощущение присутствия чего-то неприемлемо иного, почти враждебного и животного за теми явлениями, что, казалось бы, выглядели вполне цивилизованно и даже культурно значимо (человек хмурит брови, когда гневается, потому что его предки должны были защищать глаза во время атаки врага или на врага).

По этой причине столь важна для Варбурга и теория символа Фишера-старшего, младогегельянца, в поздние годы постепенно обратившегося в мистический иррационализм, как это называет Гомбрих. По мнению последнего, характерную для Гегеля концепцию символа как чего-то «несоразмерно-несоответствующего» и присущего Древнему Востоку, Фишер переносит на все явления истории и культуры и обращает внимание на то, что многозначность символа — это вовсе не проблема логики, так как недостаточно просто поставить символ в нужный контекст, чтобы придать ему смысловую отчетливость. Неопределенность символа имеет причину психологическую. И этот тезис — новаторство Фишера, что привлекло внимание Варбурга. Дело в том, что возможно различать два типа психологической организации, когда «просветляющему духу» предшествует «только предугадывающая душа». Именно она ответственна за появление символов, ибо она «темна и несвободна», погружена в религию (причем в «натуральную религию»), и для нее характерно отождествление образа и слова, т. е. магическое отождествление смысла и явления, еще не доросшее до какой-либо рефлексии и до различения символа как знака, в котором удерживается и отслеживается несходство между означающим и означаемым. Фишер не пользуется, конечно, такой семиотической терминологией, но он как раз выделяет символы первичные, магические, т. н. «темные», и символы «светлые», знающие дистанцию между мышлением и объектом и предпочитающие метафоре сравнение и аллегорию, имеющую дело не с образами как таковыми, а с эмблемами (мысль, между прочим, еще гегелевская).

И что нам (не только Варбургу) может быть сугубо интересно, это, несомненно, уяснение Фишером связи между символическими механизмами и явлением «вчувствования», которое он возводит к тем же первичным и нерасчлененным потребностям переноса непосредственного ощущения чего-то неприемлемого

на предмет, который мы можем принять (уже здесь становится ясным механизм образования сновидений как своего рода неосознанной «физиогномики» души, предпочитающей внешнюю экспрессию как уклонение и избавление от внутренних состояний, вызывающих если не страх — это самые первичные импульсы, то хотя бы дискомфорт).

Поэтому историк культуры обязан отдавать себе отчет, на каком уровне развития находится та душа, что породила те или иные образы, будь то изображения, тексты, документы, обычаи. Главный урок для Варбурга, по точному замечанию Гомбриха, заключался в том, что иррациональное вовсе не обязано скрываться в каких-либо глубинах человеческого естества. Да, несомненно, история человеческого рода — это постепенное накопление прогрессивных качеств и способностей (общий догмат всякого эволюционизма), но это и история накопления и наслоения остатков прежних состояний и способов обращения с природой и собой. Важно, повторяем, что подобная первичная экспрессия остается наглядной всегда, даже и в виде рудиментов: они все равно остаются, как бы оседают плотным слоем на самой поверхности, все равно сохраняют свою наглядность и выразительность. И мы, привыкшие представлять себе исторические наслоения, так сказать, в археологическом ключе — в виде донных отложений или материковых слоев, благодаря варбурговской интуиции имеем возможность представить себе именно визуальную архаику как, наоборот, поверхностные наслоения, как своего рода символические «записи», скрывающие нижние — подлинные, уникальные — слои. Так что иконология — лишь отчасти археология, в ней присутствует и реставрационная модель: истолковать означает не столько раскопать, сколько выявить и удалить наслоения архетипической «патины». Не столько раскопки, сколько расчистки, не столько более поздних культурных слоев, сколько более вневременных и докультурных уровней. Еще раз подчеркиваем: столь непривычная и не совсем естественная (для естественной установки) ситуация вызвана, во-первых, тем обстоятельством, что перед нами визуальные символы, которые, хотя бы они того или нет, всегда наглядны, всегда даны на поверхности, всегда непосредственны, а во-вторых, тем моментом, что мы имеем дело с остатками, фрагментами прошлого, можно сказать, с руинами доисторического бытия, что опять же на поверхности выглядит скорее как некий почти что мусор, как содержимое, так сказать, археологического «отвала». Руинами можно украшать готовые и благополучно прибранные ландшафты, но если ничего нет, кроме развалин, то их расчищают, от них избавляются...

Так что выходит, что этот иррациональный символизм надо уметь видеть и узнавать как непосредственно и почти что навязчиво данный<sup>8</sup>, что есть задача «культурно-исторической психологии», так как за символами стоят именно прежние, забытые, но не преодоленные, а лишь вытесненные состояния души<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Как не вспомнить обсессивный синдром как практически базовую парадигму фрейдистского культурно-исторического критицизма.

<sup>9</sup> И снова — «вопрос из зала» (и снова — наполненного психоаналитической публикой): куда происходит вытеснение? — Все не обязательно куда-то «вовнутрь» души, ведь бессознательное как структура сопрягается с топикой коллективного, супер-эгоналного, которое может быть и социальным, и политическим, и религиозным, — т. е. всячески объективизированным.

Иными словами, для Варбурга была решительнейшим образом существенна именно такая схема: иррациональные, почти животно-фобийные реакции примитивного человека, символизированные культурно-историческими симптомами, должны подвергаться прояснению и, главное, рационализации средствами очень конкретной методики — через понятийный и концептуальный аппарат ассоциативной психологии.

Заметим, что срединное положение ассоциативных механизмов задает высшую форму ассоциации: и иррациональные реакции на внешние стимулы-раздражители, и рациональные реакции на символы — все это формы поведенческой активности, все это единое поле даже не просто реакций, а именно чувствительности человека, его, видимо, исконной цельности не только внутри себя, но и в соотнесенности со средой, заставляющей, что является самым главным, ответственным и, быть может, роковым обстоятельством, и историка культуры, подобно тому же художнику, связываться, ассоциировать и сливать себя с предметом своего внимания и вообще аффективного опыта<sup>10</sup>.

Или все же исконны именно имманентные ассоциативные механизмы, логика реагирования, а не трансцендентная логика интегрирования, то есть потребности сместить нежелательное эмоциональное напряжение, а не возвратиться в желанное экзистенциальное положение?

Эта дилемма — суть противостояния вышеописанного младогегельянского подхода в лице Фишера-старшего и кантианства-гербартианства в лице Германна Зибекка с его примечательной эстетической концепцией (книга «Психологические исследования теории прекрасного и искусства», 1875), где вчувствование рассматривается как разновидность ассоциативного механизма, но особого типа. Созерцая объекты эстетически, мы наделяем их особым значением, связанным с выражением, с присутствием экспрессии: формы, благодаря нашему созерцанию, получают смысловую «добавку» (*Zusatz*), которая, в первую очередь, облегчает нам восприятие (нам легче в вещах «узнавать» себя, находиться с ними в отношениях «лицом к лицу», взирать на них «физиогномически»). Но эта «добавка» — явное средство и надделения предметов новым качеством, которое им как таковым не присуще и которому они обязаны именно созерцанию-вчувствованию, когда вещи становятся целостностями, состоящими из элементов, что и есть творчество (понятие гештальта, однако, Зибеку неведомо, с сожалением замечает Гомбрих).

<sup>10</sup> И вновь мы отдаем дань тонкости и сдержанной иронической глубине Гомбриха, обращающего внимание на переписку Варбурга со своей будущей женой, а пока — художницей Мари Хертц, вынужденной читать рассуждения о том, что эволюционно первичная форма восприимчивости — это непосредственно зрительная деятельность, вторичная — художническая, а высшая — вероятно, строго научная. Ей как художнику, а не невесте приходилось письменно (в своем «очень живом ответе») сомневаться в своей готовности принять эту схему своего будущего супруга (*Gombrich*. S. 109). Характерна реакция Варбурга: он снисходит до того, чтобы признать (вопреки своему первоначальному мнению), что деятельность художников (и художниц!) располагается не позади, а «в одном ряду» с деятельностью историков, так что художников «несправедливо удалять от дрящей экзистенции». Более того — и вот она суперэгоналная проекция, любезная любому пост-фрейдисту, — художников можно «понимать как в определенном смысле членов нашего общества» (*Ibid.*). Оставим этот неподражаемо явный симптом без поспешных и неосторожных комментариев...

Варбург, как показывает Гомбрих на основе фрагментов его рукописей, пытается эту теорию соединить с эволюционизмом в духе Виньоли и Дарвина. Он выстраивает целую череду рассуждений о двигательном восприятии всего живого в двух стадиях эволюции: сперва в состоянии убегающего или в положении преследующего, то есть в любом случае враждебности; и затем в состоянии связанности со всем движущимся, когда уже действует не закон агрессии и страха, а закон силы (человек, по ироничному замечанию Варбурга, не только хищник, но и ленивец: лучше быть буквально и переносно связанным, но спокойным).

Существенны для Варбурга были и языковые ассоциации, призванные описывать подобные стадийные состояния психики, подчиненные, по мнению Варбурга, закону «определения объема [понятия]». Специфическим образом Варбург переносил (опять же ассоциировал) этот логический принцип определения объема понятия с изобразительной продуктивностью, видя в изобразительных актах воспроизведения предметов тот же род усилий, направленный на группировку или изоляцию вещей. Почти буквально контур — это визуальное зафиксированное желание связать вещи воедино: образ вещи как диаграмма постижения-схватывания вещи, что следует понимать буквально — как движение руки. Иначе говоря, с точки зрения Варбурга, мы не только переносим свои аффективные состояния на предметы, высвобождая тем самым психику от образов вещей, но и вкладываем в вещи свои мыслительные усилия, наоборот связывая вещи и покоряя их психике с помощью образов мыслей, понятых тоже как род движений-усилий. Делается это, однако, не посредством рациональной логики мышления, а с помощью иррациональной логики построения образов-изображений. И все — ради освобождения от страха...

Эта не совсем простая варбургская мыслительно-концептуальная последовательность тем не менее определяла ход его мыслей всю его жизнь (наряду с принципом «вкладывания причины»). Повторяем, что за всем подобным способом мышления стоит универсальный принцип ассоциативной психологии, доведенный, однако, Варбургом до своего почти алогичного конца (вспомним еще раз, что нарративно-дискурсивная практика его словообразования напоминала сюрреалистическое творчество: и образ художника, и слово ученого — это все, по сути, жесты, импульсивные двигательные реакции на угрозы-раздражения, с трудом и усилием достигающие уровня разума).

Хотя самому Варбургу рисовалась картина куда более рациональная. Во всяком случае, в связи как раз с вчувствованием и вообще эстетическим созерцанием не может не быть упомянут Конрад Фидлер с его теорией автономности эстетического опыта именно как формы сотворения особой реальности чистой зримости, а не постижения или отражения реальности предзаданной, точнее говоря, череды реальностей — чувственной, умопостигаемой и практической. Варбург совершенно чужд самой идее того, что воображение — автономная и одновременно вполне приемлемая сила, таящая не угрозу разуму, а его поддержку или даже смыслонаполняющее условие его функционирования.

Остановимся на этом моменте подробнее, заметив, что характерная лексическая (словообразовательная) активность Варбурга проистекает именно из подобного недоверия к творческой стихии как таковой, проявляющей себя в раз-

нообразной активности воображения: эта фантазийная энергия его не только и не столько пугает, сколько вызывает желание восполнить ее недостатки (или ее недостаток, который есть и переизбыток) напряженным пафосом собственной активности-креативности, контроль за которой, однако, — вопрос открытый, равно как и вопрос о ее свободе...

Сохранился экземпляр фидлеровского «Источка художественной деятельности» (1887) с пометками Варбурга, который, однако, не отреагировал положительно на основополагающую идею учителя и вдохновителя Генриха Вёльфлина о снятии различия между раздражителем и реакцией (поэтому те же идеи, жесты и сам язык — не только выражение, но само творчество-творение). Мышление Варбурга остается натуралистическим, и в нем не находится места «творческой силе воображения». Гомбрих выражается без обиняков: «обращение к фантазии означало для Варбурга и его философии угрозу душевному равновесию и духовному здоровью»<sup>11</sup>, что вполне соответствовало «эволюционной психологии» (и не только ей!), видевшей в фантазии «враждебную силу», хотя, согласно учителю Варбурга Герберту Яничеку («Общество Ренессанса в Италии», 1879), именно она наделяет объект «жизнью и персональностью» (это та самая сила, что «отделяет Я от внутреннего мира гештальтов и ставит его супротив его», ибо «естественный враг благоразумию — аффект, который способствует превращению власти отдельного представления в тираническое владычество над всем внутренним миром и уничтожению в конце концов разницы между собой и Я-представлениями как таковыми»<sup>12</sup>).

Стоит целиком привести принципиальнейшее замечание Гомбриха о том, что «при такого рода понимании сплавляются воедино овладение фантазией и устремленность к двойному идеалу научной рассудительности и морального самообладания». Изучение искусства для Варбурга было неотделимо от овладения собой<sup>13</sup>. Подобное — главное как для его научных изысканий, так и для его жизненного опыта, где «воздействующая на дух череда пробуждающих страх впечатлений вытесняют порядок и рассудительность». Формулировки Гомбриха в этой связи достойны почти непрерывного воспроизведения: «человека обступают хаос и страх, а успокоение, искомое посредством художественного творчества, не менее нестабильно, чем разум, к которому зывают, прибегая к науке с ее каузальным объяснением. Достижение художника, фиксирующего и проясняющего отображение действительности, предполагает рассудительность, которая не менее редкий дар, чем свободный от эмоций анализ ученого. И что справедливо для художника, то касается и того, кто рассматривает изображения»<sup>14</sup>.

Следующий пассаж в силу его принципиальной фундаментальности мы позволим себе выделить в виде отдельной сентенции, хотя он непосредственно следует за вышеприведенными фразами: «осмотрительный и рациональный

<sup>11</sup> Gombrich. S. 106.

<sup>12</sup> Ibid. S. 107. Невозможно прервать цитату: «Так что чем более задействованы отношения к миру, страстно возбуждающие индивидуум, тем больше потребность в художественной осмотрительности, не позволяющей Я погрузиться в волны внутренних сил» (Gombrich. S. 107). И это еще не Варбург!

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

дух способен толковать находящуюся в движении фигуру-гештальт, благодаря тому что он, исходя из собственного опыта, восполняет впечатление тем, что было прежде, и тем, что грядет вслед. И это есть память зрителя, и это суть записанные в его духе ассоциации, осуществляющие подобный акт рациональной реконструкции»<sup>15</sup>.

Последнее слово («реконструкция») — наиважнейшее: память и рассудительность (*Besonnenheit*) — средства в известной мере раскопок-расследований или реставраций-реконструкций. Притом что предшествующий опыт восприятия может быть не только покрываем песком забвения, но и заливаем волнами страха и страсти. Получается, что произведение искусства — это памятник-напоминание в том числе и аффекта, который то ли стоит, то ли не стоит освобождать от наслоений то ли рассудительности, то ли рассеянности...

И вот — решающие и ключевые формулировки Гомбриха: «подобный рациональный акт, как казалось Варбургу, можно было истолковать как неотрефлексированную ассоциацию, посредством которой мы стремимся всякой орнаментальной форме придать “движение”. Такого рода неотрефлексированную реакцию Варбург соединял с вчувствованием и соответственно с теми первобытными страхами, что проецируют темное чувство посягательства на жизнь, на все формы, что могут быть восприняты как преследующие хищные сущности-существа»<sup>16</sup>.

Просто представим и почувствуем, какие просвещенный зритель-историк может испытывать мучительные переживания, находясь перед произведением искусства, догадавшись и почувствовав, что он страшно недалек от своего страшно далекого предка, загнанного и затравленного давно вымершим хищником. И насколько еще более болезненна может быть страшная догадка, что этот хищник вовсе не вымер и что этот хищник — он же сам или в нем...

Мы сознательно сгущаем всю подобную эмоционально-аффективную суггестию, чтобы только передать серьезность проблем, возникающих в душе, оказавшейся местом встречи, если не столкновения интеллектуализма и биологизма, которые вовсе не есть лишь концептуальные установки, — как это демонстрирует случай Варбурга, — а представляют собой жизненные сценарии, модальности экзистенциального порядка, о чем речь впереди и к чему мы постепенно подходим, вынужденные двигаться строго вслед за жизненными обстоятельствами ученого именно по причине строгой и прямой, почти неумолимой импликации жизни и мышления.

И вот еще один пример перехода, казалось бы, сугубо формальных проблем в столь же сугубо моральные. Это теория орнамента, как ее излагает Готтфрид Земпер и как ее подхватывает, перетолковывает и переживает Варбург. Согласно Земперу («О формальной закономерности украшения и его значении как художественного символа», 1854), следует различать орнамент фиксированный и орнамент подвижный. Причем последний, происходящий из убранства одежд, получает свою подвижность благодаря своему носителю, обнаруживая его неумолимую подвижность, будучи, казалось бы, всего лишь украшением, но на

<sup>15</sup> Gombrich. S. 107.

<sup>16</sup> Ibid. S. 108.

самом деле удерживая и передавая соответствующее настроение, «подлинный пафос», «гравитацию гештальта» (весомость образа, сказали бы мы<sup>17</sup>). Все это, зафиксированное в прошлом, воздействует на зрителя сегодня, направляя его внимание.

Варбург на словесном уровне (Гомбрих удачно называет подобные опыты «схематической пермутацией всеобщих понятий») экспериментирует с этой идеей значимой «направленности» (*Gerichtetkeit*), совмещая ее с мыслью Виньоли об исконной и потенциальной опасности всякого движения, предполагая, что исток и содержание удовольствия — это именно «невинное» (*harmlose*) движение, например, бесхитростного «завитка», который, в отличие от настоящего произведения искусства, не имеет активной направленности на зрителя, не таит в себе агрессии или угрозы подчинения, он бесцелен, замкнут на себе и поэтому дарует радость чего-то «неопасно подвижного».

Органические (именно так у Варбурга) истоки орнаментации в искусстве должны привести от первичной ступени развития (попытка с помощью орнамента придать порядок явлениям внешнего мира) через «переходную ступень», какой является «художественная продукция», к третьей — к «основоположению и причиноположению», т. е. к «чему-то научному». Заметим, что для Варбурга, как истинного позитивиста, не существует ступени, превышающей «науку», — уровня философского или эстетического созерцания и уж тем более — опыта встречи со Священным.

Именно орнаментальный «завиток» и развевающиеся одежды или волосы, подвижный атрибут и динамическая добавка — это все частности, детали, которые не просто значимы как скрытые мотивы, они симптоматичны, ибо свидетельствуют об особенностях эпохи. Но тут же — история, эволюция, органические истоки, т. е. всеобщие понятия. Такое соседство уже чисто логических противоположностей беспокоило и просто мучило Варбурга, заставляя его постоянно подбирать подходящие формулировки, своего рода словесное облачение или просто лексическое украшение всем подобным, слишком подвижным и потому опасным явлениям и чересчур беспокойным темам. Малое, непроизвольное и незаметное, дарующее удовольствие, защиту и свободу, оказывалось жертвой задач рационализации, символизации, историзации и, что самое существенное, — психологизации.

Гомбрих предпринимает героическое усилие прокомментировать то, что сам Варбург рассматривал как относительно удачную формулировку своих теоретических исканий. Это так называемые «Четыре тезиса», опубликованные в посмертном двухтомнике ученого. Попробуем произвести тоже некоторый концептуальный эксперимент, приведя сначала текст каждого из тезисов, затем — толкование Гомбриха, чтобы предпринять затем еще один комментарий уже предложенного комментария, но без намерения видеть в этой последовательности какое-либо эволюционное развитие.

«I. Практика художественного манипулирования-обращения (*Handhabung*) с динамизирующими придаточно-периферийными формами (*Zusatzformen*)

<sup>17</sup> У Варбурга, наверное, из этого образа как раз и происходит уже своя формулировка о «законах эстетики как законах притяжения» (*Gombrich. S. 112*).

развивается в самостоятельное “большое” искусство из первоначально действительно увиденного образа, [воспроизводящего] динамическое состояние».

«То, что Варбург именует динамизирующими придаточно-периферийными формами, представляет собой те самые движущиеся мотивы одежд и “подвижные аксессуары”, что изучались им у Боттичелли. Он говорит, что исток этих форм расположен в чувственных впечатлениях от действительных движений, которые наблюдались фактически. Тем самым тезис находится в созвучии с натурализмом и ассоциативной психологией, из которых Варбург и вышел».

Мы обращаем внимание на «среду», на важность «состояния», которое, впрочем, предстает в виде образа (Bild), и на форму активного причастия (dynamisierend) как атрибута форм: вещи в окружающем пространстве (среде) находятся в своих состояниях, и если сперва чувства (зрение) извлекают их из нее, то затем практика обращения-манипулирования (здесь важна роль именно рук!) вкуче с периферийным положением этих отдельных вещей, ставших деталями-атрибутами и тем самым сохранивших свою относительную самостоятельность, делает их не просто активными и динамичными, а именно динамизирующими формами, воздействующими и на само произведение, и на его смысл (он тоже приобретает подвижный, переходный характер), и на зрителя-толкователя, имеющего дело, таким образом, с системой активных атрибутов, способных, по всей видимости, в своей исконной транзитивности, преодолевать границы не только первоначальной среды и конкретной эпохи (это — давно в прошлом), но и границы, рамки отдельно взятого произведения, а также — личности автора или исследователя (сам Варбург добавил бы сюда и рамки традиционных научных дисциплин, соблюдать границы которых он отказывался всю свою сознательную жизнь).

«II. Отстранение (букв. — «отвращение», Abkehr, т. е. тоже скрытое «вращательное» движение) художников от действительной среды, [присущей] объектам, снимает нагрузку с динамизирующего дополнения; последнее тем самым *в первую очередь* обнаруживает себя у так называемых символизирующих (аллегоризирующих) произведений искусства по причине того, что реальная среда с самого начала оказывается отстраненной (букв. — «вынесенной вовне», Wegfall kommt), тем самым “соотнесенной”» [«сравнимой» с чем-то внешним, лишенной уникальности, приравненной к чему-то иному].

«Иными словами: когда художник рисует фигуры, которые он никогда не видел, аллегории или божеств, он не стеснен чувственными впечатлениями, что исходят от неподвижной, реальной, пред ним пребывающей модели. Такие фигуры куда легче сплавляются с образами воспоминаний тех движений, что были увиденны в прошлом. Последний пассаж ведет к варбургским изысканиям касательно проблемы символа и метафоры, к которым относятся подобные идеальные фигуры. Если я сравниваю некоего человека, который действительно гневлив, с фигурой гнева, то я тем самым посредством этого сравнения вытесняю вовне все, что относится к этому человеку с точки зрения его [непосредственного] восприятия, исключая одно — то свойство, что аллегоризируется указанной фигурой. Так что Варбург имеет возможность уравнивать вытеснение-“выпадение” (Wegfall) и



сравнение в таком вот замечании, которое по-настоящему непрозрачно, но не готовит, впрочем, никаких трудностей».

Мы в свою очередь обращаем внимание на то, что Варбург, вероятно, условием нарастания символизма и аллегоризма, проявляющегося в динамических атрибутах, ставит исходную утрату внимания или интереса со стороны художников к окружающей среде (а ведь среда — принципиальнейший концепт позитивизма) с ее определенными и независимыми предметами. Причины этого отворота-отвращения не совсем понятны (обращает на себя внимание исходная привязка художника к зрению, направленному вовне: будто воображение — производная внешнего созерцания). Среда, изгнанная и забытая, более не мешает тому, что было на периферии и таило всю свою динамику, — оказаться на первом плане. Не совсем понятно, способствует ли символизм и аллегоризм этим процессам, или они и составляют его содержание. И это вытеснение подобно сравнению, которое, однако, тоже есть вытеснение вовне, соотнесение с внешним, не совпадающим с тем, что сравнивается, и, в отличие от метафоры, обладающим своим собственным и одновременным, синхронным существованием (метафора же вытесняет, заменяет то, на что она «переносится»). Не возникает ли в таком случае новая среда — не чувственная, а интеллектуальная? И не существенно ли то, что если речь идет о сакральных образах, то их присутствие в сравнении и есть свидетельство и условие, если не средство, их присутствия в реальности? Последнее обстоятельство как раз и делает неизбежной встречу с ними всякого, кто принимает их так или иначе, даже и бессознательно или автоматически, — мысль, ставшая, как мы вскоре увидим, почти роковой для Варбурга.

«III. Апперципирующий новое впечатление образ воспоминания, связанный со всеобщими динамическими состояниями, позднее посредством произведения искусства бессознательно проецируется в качестве идеализирующего очертания (Umriss)».

«То значение, в котором употребляется слово “апперципирующий”, указывает на гербартианскую психологию. Имплицируется, что вспоминаемый образ сливается с новым чувственным восприятием. Этот новый продукт — полученный из двух впечатлений, прошлого и настоящего, — становится очертанием идеализированного произведения искусства. Другими словами: “идеализация” рассматривается в данном случае, в той мере, насколько она значит отклонение от фактического восприятия, как продукт сцепления двух припоминаемых впечатлений».

По нашему мнению, в данном тезисе самое существенное — это прямое соотнесение скрытой в воспоминании динамики образа некоторого состояния и того обличья-контура, что получает произведение искусства, использующее данные восприятия, которое организовано или просто обеспечено апперцепцией, имеющей своим содержанием именно динамику и именно готовую образность. Идеализация фактически — это проступание наружу скрытых в прошлом и в памяти динамических состояний: они могут визуализироваться в виде контуров-очертаний, представляющих собой в некотором роде чертежи-диаграммы, буквально «графические проекты», наглядные эквиваленты процессов, совершаю-

щихся в психике, но в состоянии себя обнаружить в движении руки, намечающей контур (вспомним «завиток», которому есть, между прочим, продолжение в знаменитой «префигурации» Гантнера и в «tascchia» Зедльмайра). Напомним и то, что акцент на динамике, на движении важен двояким образом: это и объяснение того, что апперцепция буквально проецируется вовне и наглядно (ее трудно сдержать), и указание на возможность воздействовать на того, кто рассматривает произведение искусства. Скрытая мысль состоит в том, что проекция не ограничивается перцепцией произведения: контур, если он идеализирующий (вновь активное причастие), способен «оконтуривать», конфигурировать и зрителя. Идеальное — именно динамика силы и власть порядка и определенности, которая, однако, сама по себе не имеет предела. Кроме того, как и в предыдущем случае, очень важны все эти временные наречия, описывающие порядок следования, череду перемен, образующих то самое, что мы именуем историей. Но это же — и порядок построения произведения, где «контур» — это почти облик, а облик — это стиль. И в случае с Варбургом — это и манера, которую мы вправе понимать именно как манипулирование-обращение с самыми разными вещами-объектами. Везде присутствует все то же движение — усилие и достижение-эффект, явленный наглядно, ибо непосредственно. Этот зримый символизм состояний и устремлений психики может быть считываем подобно всякой документации: памятник чувств, эмоций, аффектов и их эффектов — все это подлежит и чтению, и толкованию, и применению.

«IV. Художественный маньеризм или идеализм — это всего лишь особый случай автоматического рефлекса художественной силы воображения»<sup>18</sup>.

«“Маньеризм” и “идеализм” как те два художественных направления, в которых чувственные впечатления модифицируются художниками, взяты здесь вместе и истолкованы как особый случай “рефлекса” художественной фантазии — причем так, что интеллектуальные образы (*geistige Bilder*), что пробуждаются из забвения благодаря новому чувственному впечатлению, оказывают воздействие на новые образы и с ними сплавляются, как это уже было описано в предыдущем тезисе»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Гомбрих говорит, что все предшествующие интерпретации «должны пролить свет на этот последний и загадочнейший из “Четырех тезисов”» (*Gombrich. S. 111*).

<sup>19</sup> После этого абзаца следует иной, который есть фактически комментарий комментария: «Читающий эти формулировки не будет слишком удивлен тому, что их составителю казалось, что он не вполне еще использовал средство, предназначенное для достижения цели, им же и поставленной. Эта цель — не более, но и не менее как “монистическая эстетика”, интерпретация искусства в свете психологии. Но психология сама по себе не достаточна, она обязана, если она желает соответствовать научным претензиям, опираться на объяснение того, как организм отвечает на раздражение. Во все более и более новых заметках Варбург пытается представить эти реакции как деятельность “ганглий” и “вибраций”, двигающихся по определенному пути. Варбургу представлялась “физика мышления”, теория “рефлекса”, и он составлял заметки по поводу пассажа из “Возникновения новейшей эстетики” Г. фон Штайна (1886, с. 321), предполагавшего, будто вот-вот будут открыты в эстетике законы столь же значимые, что и законы всемирного тяготения» (*Gombrich. S. 112*). После подобных замечаний Гомбрих просто констатирует тот факт, что, написав диссертацию, Варбург «не нашел ничего лучшего», как отправиться в Берлин слушать лекции профессора Эббингауза о центральной нервной системе и посещать семинар, посвященный оптическим иллюзиям. Затем была годичная служба

Самое главное в этом тезисе — это присутствие и использование слова, взятого в кавычки уже Варбургом: «рефлекс» условен, потому что многозначен, ибо он — и отражение вообще чего-либо, и непосредственная (рефлекторная) реакция, и художественно-эстетическое явление (цветовой рефлекс, присутствие или след одного цвета в другом, вообще — знак, признак присутствия, близости, подобия разнородных, казалось бы, явлений или фактов). Но еще существеннее — автоматический характер этой рефлексивности: она бессознательна и потому непреложна в своих эффектах и аффектах, в результатах своей активности, заключающейся всегда в уклонении и отклонении от данных непосредственного чувственного опыта, вместо которых настойчиво предлагаются образы, порожденные силой воображения, силой вмещения в образ «потока данных», если пользоваться более поздней (феноменологической) терминологией. Эта универсальная сила во-ображения, всеобщая власть внесения и помещения в образ всего и вся, способна располагаться и между известной парой «маньеризма» и «идеализма», понятых как соответствующие мирозерцательные установки, где важны именно полярности и напряжения между ними. Эта релятивность присутствует уже в отдельно взятой душе, но тайна заключается в том, что тот же самый смысл активно присутствует и в совсем ином масштабе — в размерности и безмерности истории, не просто наполняя ее, но исполняя и осуществляя ее, а потому — почти упраздняя, быть может, посредством все той же проекции, в которой угадывается неизбежный и неизменный трансфер... Но нет ли в «автоматизме» еще и соображений морального порядка: отсылка к натурализму и естественной позиции — это почти всегда или самооправдание, или самовнушение, что, мол, все зависит не от меня. Кроме того, никто не застрахован в связи с «автоматизмом» от ассоциаций сюрреалистической направленности (вспомним, какое впечатление производит варбургское «письмо», которое, однако, в своей почти мучительной напряженности вряд ли похоже на «автоматическое», то есть произвольно спонтанное).

Подобные концептуальные перспективы и призвано выразить использование привычных историко-культурных понятий в непривычном контексте исторической психологии. Фактически, а также теоретически и практически — это все те же «основные понятия», знакомые нам «ренессанс и барокко», призванные описывать не столько «исторические факты», сколько внеисторические реляции, неизменные, исконные и изначальные связи и оппозиции, архаические

---

в армии (артиллерия) — весьма удовлетворившая Варбурга и питавшая его воспоминания всю последующую жизнь, новое посещение Флоренции — и, вопреки всему этому, — депрессия, чувство потерянной жизни, что закончилось — на время — обнаружением исследовательской темы, которая помогла «удержаться над бездной отчаяния». Эта тема — сущность праздника, практики устройства и проведения праздничных торжеств, знаменитых ренессансных *trionfi* (Gombrich. S. 113). И в этой сфере Варбурга вновь поджидали испытания: античность со своей, в том числе и риторически-театральной, традицией обеспечивала ренессансную культуру экспрессивным аппаратом, но, с другой стороны, античность оказывалась передатчиком мощнейшего страстного потенциала, который, как очевидно было для Варбурга, представлял собой опасность для не просто европейских, но вообще человеческих ценностей. Античность для европейского Запада несла все возможные полярности и амбивалентности, напряжение и давление которых Варбург испытывал непосредственно на себе, в личном психологическом опыте.

единства и противоположности человеческого бытия, каковым бы оно ни представлялось в своей то ли органике, то ли «пневматике» (к сожалению, эти термины — вне поля зрения Варбурга, удивительнейшим и печальнейшим образом оставшегося вне пространства той же поздней античности со всем ее «хорошо темперированным» спиритуализмом). Это и мыслительные, и аффективные модальности, стили даже не столько экспрессии, сколько жизни как таковой.

Но что не отнять у Варбурга и что является его самой характерной чертой — это персональное воплощение подобной «экзистенциальной стилистики» и личное переживание в предельно острой форме всего подобного напряжения между «полярностями» рациональности и иррационализма, античного язычества и христианского Запада Нового времени. Ресурсы и границы этой аффективности проявились позднее, но они были не беспредельны с самого начала, тем более что всячески поддерживались и питались не только напрямую жизненными обстоятельствами, но и крайне напряженной интеллектуальной активностью, которая, однако, приносилась в жертву все тем же аффектам, т. е. активности психологической.

Без преувеличения можно сказать, что в лице Варбурга мы имеем дело с особым типом творчества, где интеллектуализм и вообще рационализм со всеми его результатами и достижениями, со всей созерцательной продуктивностью оказывались почти исключительно материалом для иного, жизненно непосредственного и отчасти более спонтанного опыта. Напряжение, масштабность и емкость этого опыта поглощали то, что только внешне выглядело как сугубо научная деятельность, будучи в действительности (то есть внутри действующей, воздействующей и действенной реальности) совокупностью проблем, требовавших морального решения.

А мораль невозможна без веры, которая требовала для выходца из строгой иудейской среды определиться между язычеством и христианством. Выбор веры оказался любовью, фактически — евангельским выбором. Показательно, что первый ход в этой череде выборов, которая и составляет жизнь, делается в самом личном измерении: в октябре 1897 г., вопреки сомнениям и возражениям родителей, Аби Варбург<sup>20</sup> после десяти лет знакомства вступает в брак с Мари Хертц, не еврейкой, но художницей...

...Казалось бы, вот он — самый патетичный момент всей этой истории, но в том-то и дело, что был и иной эпизод, чья патетика во всей своей силе обнаружилась позже и неожиданно: поездка в 1895 г. в Северную Америку (тоже, между прочим, по матримониальным обстоятельствам — на свадьбу одного из братьев), путешествие в южные штаты (с намерением добраться и до Японии), общение с индейцами пуэбло, приобщение к «змеиному ритуалу» — и все в рамках, казалось бы, невинных изысканий в области мифологии, этнологии и «психологии народов». И не столько масштабы и острота последствий, сколько глу-

---

<sup>20</sup> Гомбрих с присущей ему тонкостью и точностью обсуждает всю эту тему в контексте взаимоотношений Варбурга с современным искусством и, в частности, с немецким импрессионизмом. Можно сказать, что и выбор спутницы жизни был выбором актуальности, иначе говоря, — жизни как таковой, в ее буквальном и прямом протекании, к тому же еще и персонафицированном (*Gombrich*. S. 125–128).

бина смысла этой роковой поездки и этого рискованного опыта обнаружат себя лишь спустя некоторое время...

После свадьбы Варбург с супругой отправляются туда, где они и познакомились: Флоренция их ждала...

*Ключевые слова:* психология творчества как психология зрительного опыта и архаических инстинктов; символизм психических феноменов, выраженных визуально; словесное описание этого символизма как преодоление непосредственного контакта с нежелательным содержанием этого опыта; иррациональные корни ранней иконологии Варбурга и рационализация его у Гомбриха.

## ABY WARBURG IN ERNST GOMBRICH'S EYES: AN EXPERIENCE OF SYMBOLISM AND COMMENTARY

BY S. VANEYAN

The experience of meditation on works of art, including those belonging in a historical past, is not free of experiencing the circumstances that gave birth to them. These circumstances are, first and foremost, connected with the process of creating a work of art, i.e. with thoughts and feelings of those who made or ordered and used works of art. The question is, are we really able to perceive what happened in people's minds in the past or do we need to deal with all kinds of symbolism, starting with visual? The personality and works of the most influential historian and theorist of art AW show that a historian of art copes with the whole system of symbols related to the time of the creation of a monument as well as to more remote times, including prehistorical, archaic epochs ruled by laws which have nothing in common with cultural traditions of modern Europe. In W's mind, pain caused by the mismatch of the spiritual experiences was aggravated by his Darwinist belief in the evolutionary-biological character of the historical processes. The other great theorist of art, EG, reproduces thoroughly W's spiritual and conceptual experience in order to neutralize the spiritual tension of the scientific and life heritage of the father of iconology and a brilliant representative of 'psychohistory'.

*Keywords:* psychology of creation as psychology of visual experience and archaic instincts; symbolism of psychic phenomena expressed visually; verbal description of this symbolism as overcoming any direct contact with the unwanted content of this experience; irrational roots of W's early iconology and its rationalization by Gombrich.