

АБИ (АБРАХАМ МОРИЦ) ВАРБУРГ (1866–1929)

Литература о научном наследии Аби Варбурга (ил. 1) за последние десятилетия выросла в геометрической прогрессии — пытаться суммировать ее на нескольких страницах бессмысленно, а рассчитывать добавить к ней что-то оригинальное — самонадеянно¹. Поэтому мы решили передоверить краткую характеристику метода Варбурга человеку, понимавшему его, возможно, лучше, чем кто бы то ни было. Гертруда Бинг² (ил. 2) в последние годы жизни Варбурга была его литературным секретарем, а после его смерти стала главным помощником Фрица Закля в сохранении и развитии Института Варбурга. Хотя ее вклад в работу Института и сотрудничавших с ним ученых трудно переоценить, сама она писала мало и избегала публичной известности. Главным делом ее жизни стала расшифровка рукописей Варбурга и создание его биографии, закончить которую она не успела. Рукопись этой книги исчезла при непонятных обстоятельствах³; до нас дошло только предисловие Бинг к первому итальянскому переводу Варбурга, которое кажется синопсисом несохранившейся книги. Далее мы процитируем ряд фрагментов этого текста⁴.

Читать Варбурга непросто. Главной трудностью Бинг считала неразрывное переплетение в его текстах описания и интерпретации: «Он писал чрезвычайно насыщенным языком, который кажется специально созданным для этой цели; такой язык позволял ему добиться того, чтобы во всех его формулировках сквозил общий взгляд, неотделимый от частных. Клиническая точность, с которой он излагал свои доказательства, способна заслонить его предположения относительно материала. Он полагал, что в определенных исторических обстоятельствах можно продемонстрировать, как созданные человеком [художественные] формы выражают его внутренний и внешний опыт. Далее речь пойдет о нескольких проблемах, с которыми столкнулся Варбург: прежде всего это чеканка (coining)⁵ 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 варбургянскими, будь то его интерес к иконографии или внимание к *Nachleben der Antike*, в гораздо большей степени являются инструментом для достижения цели, чем самоцелью.



Ил. 2. ГЕРТРУДА БИНГ. 1957. Архив Института Варбурга, Лондон.



Ил. 1. АБИ ВАРБУРГ. Фото Ателье Дюркооп, 1925. Архив Института Варбурга, Лондон.

¹ См. библиографии работ о Варбурге: 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. <http://aby-warburg.blogspot.com>. Первое русское издание Варбурга было подготовлено И. А. Доронченковым (составление, вступительная статья) и Е. Ю. Козиной (перевод): Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб., 2008. О методе Варбурга см.: Торопыгина М. Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М., 2015.

² См. сборник воспоминаний о ней: Gertrud Bing, 1892–1964. London, 1965.

³ Эрнст Гомбрих утверждал, что Бинг перед смертью уничтожила рукопись незавершенной книги.

⁴ Перевод фрагментов выполнен по английскому оригиналу ее статьи: Bing G. A. M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1965. Vol. 28. P. 299–313.

⁵ Английское слово «coining» (буквально — чеканка монеты) является аналогом немецкого глагола «prägen» и производных от него, активно использовавшихся Варбургом; см., в частности, печатаемый далее текст о Мане.



Ил. 3. Боттичелли. РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ (фрагмент с изображением Оры). Сер. 1480-х гг. Холст, темпера. Галерея Уффици, Флоренция.

Его метод работы может показаться крайне неэкономным, но это объясняется его стремлением рассматривать предмет исследования с двух точек зрения. Объем его опубликованных работ несопоставим с массой просмотренных им материалов, числом учтенных источников и широтой занимавших его предметов. Все его тексты пестрят следами катастроф: нереализованные проекты, обещания так и не написанных статей, идеи, не получившие развития. Даже его законченные статьи смущают пестротой предметов: мифологические сюжеты у Боттичелли, бургундские шпалеры, портреты работы Мемлинга, флорентийские гравюры, немецкие календари, деловая переписка Медичи с их заграничными агентами, споры сторонников и противников Реформации, итальянская опера, придворные празднества и ярмарочные снадобья — широта его научных интересов может затенить центральный нерв исследования. Тот факт, что многие из его опубликованных статей представляют собой не что иное, как синопсисы случайных лекций, кажется вынужденной уступкой, компромиссом между стремлением обнародовать свои открытия и нежеланием торопиться с их записью, прежде чем они окончательно оформятся в его сознании. Единственным достижением, полностью отвечавшим ожиданиям Варбурга (в пределах отведенного ему времени и средств), остается его библиотека. <...>

Влиятельность наследия Варбурга можно объяснить тем, что оно представляет собой фрагмент с характерными для фрагмента свойствами — отсылать к обширному сооружению и будить в нашем воображении стремление восполнить недостающие детали.

Количество незавершенного им не связано с обстоятельствами его жизни. Внешне она кажется мирным существованием частного исследователя. Он родился в 1866 году <...> в эпоху, когда для того, чтобы стать историком искусства, требовалась определенная сила характера. Варбург был старшим сыном в старинном семействе гамбургских банкиров; естественно, от него ожидали, что он продолжит семейное дело. На занятия историей искусства в его семье смотрели с подозрением, да и сугубо коммерческие интересы его родного города не благоприятствовали его выбору. Учеба в университете также не обошлась без бурь. <...> После университета его жизнь получила два неожиданных поворота. Первым была недолгая попытка изучать медицину. Возможно, им руководила тщетная надежда найти ключ к интересовавшим его проблемам в работе тела, а не ума. Второй интерлюдией стала поездка в США, во время которой он посетил поселения индейцев пуэбло в Нью-Мехико. <...> После возвращения в Европу Варбург со своей молодой семьей поселился во Флоренции и погрузился в интенсивную работу в архивах. Тот факт, что он покинул Флоренцию и вернулся в Гамбург, где великих произведений искусства не было вовсе, а интересных для него документов было очень мало, кажется актом самодисциплины. Его так захватило богатство первичных источников, встречавшихся во Флоренции на каждом шагу, что он бежал от него, как от сильного наводнения. Оставшуюся жизнь он прожил в Гамбурге, намеренно сузив сферу своих занятий. Он отказался от нескольких профессорских мест и всегда сторонился публичных должностей. <...> Наряду с исследовательской работой, главной заботой его жизни было составление библиотеки. Учитывая, что на протяжении более чем двадцати лет он собирал ее один и делал все — от неутомимого просмотра издательских и букинистических каталогов до размещения на полках всех книг и оттисков, — это был немалый труд.

За наружным спокойствием этой жизни таилась надвигающаяся катастрофа. Похоже, что Варбург всю жизнь чувствовал угрозу своему душевному здоровью. Он двигался как человек в темном и опасном месте, чья пронизательность обострена необычной чувствительностью к физическим и моральным опасностям. Его дневники военных лет (1914–1918) показывают, что он с самого начала чрезвычайно критически оценивал то, как Германия ведет войну, и был беспощаден в оценке последствий нарушения ею международных законов. Болезнь обрушилась на него в конце войны и обрекла его на шестилетнее пребывание в лечебнице для душевнобольных. <...> Фриц Закслэ спас библиотеку от расточения во время отсутствия Варбурга и превратил ее в ядро исследовательского института. Вернувшись домой, Варбург оказался в совершенно новой для себя ситуации. Окруженный людьми, рвавшимися понять его и помочь ему, он нашел в себе силы собрать воедино труды всей своей жизни. Он задумал атлас изображений, описывающий историю визуальной экспрессии в средиземноморской культуре; он дал ему то же имя „Мнемозина“, которое он избрал девизом для своей библиотеки. И этот труд остался незавершенным. Но то, как сам Варбург оценивал свои последние годы, символически отразилось в последней записи в его дневнике. В саду его дома стояла сухая яблоня, которую давно бы срубили, если бы не его протесты. В октябре 1929 года, года смерти Варбурга, это старое дерево неожиданно и необъяснимо зацвело; последние слова, записанные его рукой, которые обнаружили наутро после его смерти, были посвящены этой яблоне: „Кто спелет мне пэан, песнь благодарения в честь фруктового дерева, расцветшего так поздно?“.

На фоне этой истории разочарований возникает неизбежный вопрос: что же дало наследию Варбурга такой неожиданный потенциал для развития? Наследие Варбурга останется фрагментом, если мы ограничим его охват пределами сделанного. Но его судьба сегодня подсказывает иную аналогию — образ шахты и отходящих от нее на разных уровнях налево

и направо галерей, каждая из которых разрабатывает свою разновидность общей породы. Нам нужно вернуться в центральную шахту, проделанную Варбургом, чтобы найти точки, оказавшиеся столь плодотворными для разработки. <...>

Образцом для Варбурга стал взвешенный метод Буркхардта, складывавшего свою картину итальянского Ренессанса из отдельных фактов, которые он черпал из самых разных источников. Влияние Буркхардта прослеживается и в использовании Варбургом одного из его ключевых понятий — Жизнь. Это плохо поддающийся определению термин, значение которого не объяснили ни Буркхардт, ни Варбург, но он ценен тем, что налагает пределы задачам историка, напоминая о том, что, исследуя прошлое, тот имеет дело с действительностью, ничуть не менее животрепещущей и потрясающей для тех, кто в ней жил, чем наша жизнь — для нас. Мы не можем отказываться в статусе источника никакой сфере действительности, сколь бы низменной, темной или сиюминутной она нам ни казалась. В дошедших до нас мертвых останках нужно искать следы человеческих реакций — реакций живых мужчин и женщин на изменчивую и исчезающую действительность. Этот проникновенный взгляд составляет часть обаяния метода Варбурга и решительно отделяет его от приверженцев истории идей и истории духа (*Geistesgeschichte*). Варбург знал, что идеи не рождаются сами и не размножаются делением. <...>

[Уже в диссертации о мифологических сюжетах у Боттичелли Варбург совершил свое первое открытие, имевшее далекоидущие последствия]. Все началось с неразрешимого, на первый взгляд, противоречия между истинным характером мифологических персонажей и нарочитой линейностью их изображения на картинах Боттичелли (ил. 3) и его современников. В XV веке этот стиль не казался не соответствующим предмету — напротив, он был рожден стремлением найти подлинно античные формы. Это феномен выходит за пределы визуальных искусств: бегущие или танцующие фигуры в разметавшихся одеждах и с развевающимися волосами, которых называли нимфами, появлялись не только на картинах — их описаниями изобилует поэзия того времени, ими украшали колесницы праздничных процессий. Мы находим их даже в изображениях библейских сцен, где в их присутствии не было никакой необходимости (ил. 4). <...>

Варбург начал изучать отдельные фигуры как целостное единство тела, его положения и его драпировок, не выделяя и не абстрагируя его отдельные стилистические характеристики. Рассмотрев такие фигуры изолированно от контекста, он обнаружил, что они одинаково характерны для литературы и для пластических искусств. Этот параллелизм не вытекает из пресловутого Духа Эпохи, а указывает на то, что подобные фигуры принадлежат к разряду выразительных приемов, использовавшихся 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 искусствах⁶. Нимфа, как и многие словесные топосы, выгодно отличалась античным происхождением (ил. 5). <...>

Когда Варбург описал этот устойчивый прием как новый инструмент, позволявший поэтам и художникам усилить выразительность описаний действительности, он сделал первый решительный шаг прочь от натуралистической интерпретации художественных форм. <...> Классическую античность нельзя просто открыть заново. Как засыпанные землей античные памятники, ее нужно освобождать от напластований, наложенных на нее в процессе передачи от эпохи к эпохе. Людвиг Траубе, которого Варбург называл „гроссмейстером нашего Ордена“, показал, как работает этот принцип в палеографии. Он интерпретировал ошибки переписчиков как указания на эпохи и страны, через которые пришли к нам античные тексты. Точно так же можно рассматривать античную образность <...> используя ее ценность в качестве точки отсчета. На исторический момент можно смотреть сквозь две призмы — фокусируясь на том, каким мы его воспринимаем, или на том, каким путем до нас дошли знания о нем. То, как всякая эпоха прямо или косвенно представляет свою классическую древность, бросает отраженный свет и на нее саму, и на античность. <...>

Частое использование сходных эмфатических жестов во множестве ренессансных произведений искусства позволило Варбургу объединить их в группу, названную им формулами пафоса — *Pathos formulae*. Так он обнаружил ту роль, которую играли в процессе создания образов устойчивые античные мотивы. Придуманной им термин показывает, что он считал их, как и нимфу, устойчивыми конвенциями, имевшими более широкое хождение, чем любая самая популярная индивидуальная фигура. Кроме того, этот термин подразумевает, что в основе их объединения в группу лежит общая экспрессивная прагматика, а не формальное сходство. Они визуализируют не свойства внешнего мира вроде движения, дистанции



Ил. 4. Гирландайо.
РОЖДЕНИЕ ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ
(фрагмент с изображением Нимфы). 1486–1490.
Фреска. Церковь Санта Мария Новелла, Флоренция.

Ил. 5. ТАНЦУЮЩАЯ МЕНАДА.
Римская копия греческого барельефа
конца V в. до н. э. Музей Прадо, Мадрид.

⁶ Следуя испытанному педагогическому правилу — объяснять неизвестное через известное, Бинг не соблюдает хронологической последовательности. Открытие роли античных топосов в сохранении европейской литературной традиции было сделано немецким филологом Эрнстом Робертом Курциусом под влиянием Варбурга, которому посвящено его фундаментальное исследование топосов «Европейская литература и латинское Средневековье» («Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter», 1948). О близости методов Варбурга и Курциуса см.: Wuttke D. Ernst Robert Curtius und Aby M. Warburg // Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburg Spuren. Baden-Baden, 1996. Bd. 2. S. 667–682.



Ил. 6. Альбрехт Дюрер. MELENCOLIA I. 1514. Резцовая гравюра на меди.

или пространства, а эмоциональные состояния. Здесь мы вступаем на зыбкую почву. Мало что обсуждалось с такой страстью, как вопрос о способности изящных искусств передавать эмоции. В „Лаокооне“ Лессинга — книге, ставшей источником вдохновения для молодого Варбурга, была предпринята попытка проследить различия между средствами эмоциональной выразительности, доступными визуальным искусствам и литературе. Еще более полезной для Варбурга оказалась теория Чарльза Дарвина о том, что жесты представляют собой ослабленные следы целенаправленных и вынужденных действий, совершавшихся в прошлом. Жесты в произведениях античного искусства восходят в своих первообразах (first coinings) к тем временам, когда инсценировка мифа составляла паразитическую реальность ритуала. Эти жесты способны вызывать соответствующий эмоциональный отклик даже в той смягченной красками и мрамором форме, в которой они дошли до нас. В поисках выражения, подходящего для свойств зрения, Варбург назвал их превосходными степенями, или суперлативами, языка жестов, пикториальными формулировками, насыщенными максимумом опыта. Заметим, что и здесь прослеживается аналогия между визуальным и вербальным модусами коммуникации⁷.

Оставим в стороне вопрос о том, насколько приемлема сегодня теория Дарвина о происхождении жестов. Она привела Варбурга к идее максимального уровня выразительности, которая укрепила его убеждение в том, что принятие художественных конвенций носит целенаправленный характер, а следовательно, и его понимание культурной традиции. Нет оснований полагать, что, используя формулу пафоса, художник XV века выражал тем самым свои собственные эмоции, тем более если речь шла об изображении мира предания и религиозной образности (вопрос о том, подражал ли он при этом определенному стилю, всякий раз требует отдельного рассмотрения). В любом случае художник становился частью существующей традиции, а это подразумевало сознательный выбор. Варбург был далек от того, чтобы рассматривать традицию как поток, увлекающий за собой людей и явления. Влияние не сводится к пассивному принятию, оно требует усилия при усвоении, eine Auseinandersetzung, как говорил Варбург, то есть спора и договора, в том числе между прошлым и настоящим⁸.

Характеристики Бинг идеально применимы к печатаемому далее тексту Варбурга⁸. Работа над ним зимой 1928 — весной 1929 года, во время последней поездки в Италию, так захватила ученого, что он отложил ради нее завершение атласа «Мнемозина». Несколько месяцев он собирал материалы и вынашивал текст и только в апреле 1929 года решился продиктовать его Бинг.

Этот предельно насыщенный текст производит впечатление фрагмента или, точнее, конспекта обширной работы, подводящей итоги многолетним размышлениям Варбурга о роли формул пафоса в европейской культуре. Однако долгая история передачи и усвоения античной изобразительной формулы разными эпохами и разными медиумами — от римских саркофагов через итальянские ренессансные гравюры и голландских итальянистов середины XVII века к картине Мане «Завтрак на траве» — не более чем инструмент для решения более сложной задачи — написать психологическую историю выразительной образности в европейской культуре⁹. Он рассматривает материал с двух точек зрения, прослеживая на примере одной изобразительной формулы, как менялся образ античности в последующие эпохи и что эти изменения говорят нам о психологии каждой из рассмотренных им эпох.

Записи в дневнике Варбурга¹⁰ показывают, что вариант образа Нимфы, прошедший путь от саркофагов до «Завтрака на траве», так поразила его воображение, потому что в ее энергичном жесте он узнал его эмоциональную противоположность — жест меланхолии, «отечканенный» в античном образе полулежащего речного бога и с новой силой возродившийся в гравюре Дюрера «Melencolia I» (ил. 6). 28 марта 1929 года Варбург писал: «Интенсивная работа над Мане позволяет мне наконец разом определить олимпийскую и демоническую античность с их различными функциями. „Déjeuner sur l'herbe“¹¹ — разрешение от апатии преобразованного Эридануса в декане Сатурна»¹², а 3 апреля развил свою мысль: «Мане мешает только по видимости. Формирование экспрессивной ценности — полярность энергетической проблемы — охотящаяся за головами Менада и погруженный в размышления речной бог. Воистину: шизофрения в зеркале стилистического движения. Маниакально-депрессивная полярность». Эта запись и содержательно и формально предвосхищает итог авторефлексии, подведенный Варбургом на следующей странице дневника: «...иногда мне кажется, что в роли психиоисторика я попытался поставить европейской культуре диагноз шизофрении, опираясь на ее образы в автобиографической проекции; экстатическая нимфа (мания) на одной стороне, траурный речной бог (депрессия) на другой — точно два полюса, между которыми всякий мыслящий человек, облакающий свои впечатления в точные формы, ищет свой стиль в акте творчества. Старая игра противоположностей: vita activa и vita contemplativa».

Упоминание автобиографической проекции позволяет думать, что Варбург надеялся не только поставить диагноз, но и излечить европейскую культуру. Когда первоначально поставленный ему диагноз шизофрении был заменен на маниакально-депрессивный психоз, он вспомнил прекрасно известные ему образы экстатической нимфы и скорбного речного бога, и к нему вернулись силы для освобождения от болезни.

⁷ Подробнее о суперлативах, которыми Варбург заинтересовался под влиянием работ лингвиста Германа Остхоффа, см. в статье Карло Гинзбурга «Ножницы Варбурга» в наст. изд.

⁸ Наиболее подробная реконструкция истории создания этого текста дана Маурицио Геларди в кн.: Aby Warburg. Miroirs de faille: à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1929 / Éd. M. Ghelardi. Paris, 2011. См. также: Pinotti A. Archéologie des images et logique rétrospective: Note sur le «Manétisme» de Warburg // Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art. 2013. № 4 (hors-série).

⁹ Характерно, что опора Мане на античные и ренессансные источники, ставшая отправной точкой для исследования Варбурга, была открыта до него, но это несколько его не смутило.

¹⁰ См. первую публикацию этих записей в кн.: Aby Warburg, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl / Hrsg. K. Michels, C. Schoell-Glass. Berlin, 2001. Фрагменты о Мане расположены на с. 369–443. Английский перевод этих фрагментов см.: Latsis D. The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet // Journal of Art Historiography. 2015. № 13. P. 23–24.

¹¹ «Déjeuner sur l'herbe» — «Завтрак на траве» (фр.).

¹² Эриданус — римский речной бог. Сатурн — планета меланхолии. О значении деканов (индийские божества декад) в астрологии Ренессанса Варбург говорил в докладе о фресках в палаццо Скифаной — подробнее об этом см. в статье Уильяма С. Хекшера «Генезис иконологии» в наст. изд.



Ил. 1. Эдуард Мане. ЗАВТРАК НА ТРАВЕ. 1863. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

«ЗАВТРАК НА ТРАВЕ» МАНЕ: ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ НИЗШИХ АНТИЧНЫХ БОЖЕСТВ В ЭВОЛЮЦИИ СОВРЕМЕННОГО ЧУВСТВА ПРИРОДЫ

АБИ ВАРБУРГ

Ни одна современная картина не вызовет у судии изящных искусств (*Kunstrichter*) таких затруднений, как «Le Déjeuner sur l'herbe» Мане (ил. 1), задайся он вопросом о той значительной, определяющей роли, которую играет в ней формальная и сущностная связь с традицией.

Когда перед нами произведение искусства, созданное как знамя борьбы за движение к свету и за свободу от оков академической виртуозности, попытка выстроить для него многовековую траекторию преемственности — от Аркадии до Батиньоля¹ через Руссо — в лучшем случае может показаться избыточным интеллектуальным усилием. И тем не менее сам Мане, отстаивая «человеческие права» глаза, апеллировал к примеру Джорджоне², доказывая, что изображение встречи одетых мужчин и обнаженных женщин на лоне природы само по себе не несет характера революции. Сегодня мы можем задаться вопросом о том, нуждался ли Мане в своем поступательном движении к свету в такой апелляции к прошлому, которая выказывала в нем умелого распорядителя предшествующей традицией, когда его собственная репрезентация реальности доказывала миру, что только тому, кто причастен к всеобщему духовному наследию, дано найти стиль, насыщенный новой выразительностью, пронзительную силу которой придает не отрицание старых форм, а нюансы, возникающие при их переработке.

Перевод выполнен по изданию: *Aby M. Warburg. Manets «Déjeuner sur l'herbe». Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls // Wuttke D. Kosmopolis der Wissenschaft. Baden-Baden, 1989. P. 257-272 © Verlag Valentin Koerner*

¹ Батиньоля — дачный пригород Парижа, где в 1869–1875 гг. вокруг Мане сложилась группа художников, положивших начало импрессионизму. Упоминание Батиньоля как конечной точки эволюции чувства природы не лишено иронии; ср. запись в дневнике Варбурга от 4 апреля 1929 г.: «суть энергетической инверсии у Мане: лежащие на земле фигуры обозначают энергетическую инверсию символа пассивного фатализма в [символ] цинического бытия...» (*Latsis D. The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet. P. 24*).

² Картина Джорджоне (ныне приписываемая Тициану) «Сельский концерт» (ил. 2). Рассказ о том, что Мане упоминал Джорджоне как образец для «Завтрака на траве», есть в мемуарах Антонина Пруста (*Proust A. Edouard Manet: Souvenirs // La Revue Blanche. 1897 (février-mai). P. 171-172*). В печати эти картины первым связал друг Мане Захария Астрюк: *Le Salon de 1863: feuilleton quotidien. № 16 (20.05.1863). P. 5*.

Ил. 2. Тициан (Джорджоне?). СЕЛЬСКИЙ КОНЦЕРТ. 1509. Холст, масло. Лувр, Париж.



^{III} В оригинале неологизм «antäischer», который отсылает к античному мифу об Антее, получавшему силы от соприкосновения с землей. Связь с землей — один из лейтмотивов текста Варбургга.

^{IV} Слово «neurgängung» («свежеотчеканенная») образовано от того же многозначного глагола «Prägen» («чеканить», «создавать», «запоминать»), что и стоящее в заглавии статьи словосочетание «vorgräge Funktion», которое мы перевели как «формообразующая функция». «Prägen» и производные от него слова замечательно передают ключевые коннотации формул пафоса — устойчивость (запоминаемость) и гибкость формы, которая допускает новую чеканку.

^V См.: Pauli G. Raffael und Manet // Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1908. № 1. S. 53–55.

^{VI} Слово «Umverseelung» образовано Варбурггом по аналогии с «Umverteilung» («перераспределение») с корнем «Seele» («душа»).

^{VII} Это совпадает с автоописанием Варбургга, который называл себя «существом гелиотропическим», т. е. стремящимся к солнечному свету. См. об этом в примеч. 4 к статье Уильяма С. Хекшера «Генезис иконологии» в наст. изд.

Ил. 3. Маркантио Раймонди.
СУД ПАРИСА. 1510–1520.
Резцовая гравюра на меди по рисунку Рафаэля.

Подобные надличностные задачи могут оказаться непосильным бременем для обычного художника, но на гения этот вызов производит магический антеподобный эффект^{III}, который придает свежеотчеканенной (neurgängung)^{IV} формуле привлекательность и убедительность.

В борьбе с филистерами Мане упомянул Джорджоне, но не сказал в свою защиту ни слова об античной пластике и Рафаэле.

Густав Паули^V доказал, что эта группа, столь непринужденно устроившаяся позавтракать, своей конфигурацией так тесно связана с итальянским классицизмом, что мы можем с редкой для истории искусства уверенностью назвать и ее античный образец, и итальянского посредника: изображая свой суд Париса, Рафаэль использовал рельеф с античного саркофага, который сегодня можно увидеть вделанным в фасад виллы Медичи в Риме (Французская академия художеств); на гравюре с этого рисунка, выполненной Маркантио Раймонди (ил. 3), в нижнем правом углу мы найдем трех нагих полубогов, возлежащих прикованными к земле, взаимное расположение которых определяет очертания участников завтрака на траве (ил. 4).

Незначительные, на первые взгляд, изменения в игре выражений лиц и тел приводят к энергетическому переодушевлению (energetische Umverseelung)^{VI} изображения человека. Жест, который делают на античном барельефе духи природы — божества низшего порядка, напуганные молнией, — все еще укоренен в ритуальных практиках, но этот же жест, прошедший через посредничество итальянских гравюр, передает образ свободного человека, который уверенно стремится к солнечному свету^{VII}.

