Эрвин Панофски (1892 Ганновер – 1968 Принстон) – историк и теоретик искусства, до 1933 года работал в Германии, после иммигрировал в США. Характеристики этого выдающегося человека могут быть совершенно различны: полиглот, знаток античной поэзии и философии, готического и ренессансного искусства, схоластики, архивист и экзегетик, безупречный стилист – и это еще далеко не все области, в которых проявилось его дарование.

Его научная деятельность началась в университете Фрейбурга, где он в 1910-х гг., изучая право, увлекся древними языками и филологией. В 1915 году защищает докторскую диссертацию, посвященную соотношению теории искусства Дюрера и итальянскому Ренессансу. Эта работа касалась соотношения между формальной теорией искусства и самим авторским художественным исполнением. Панофски считал себя историком культуры и подходил к пластическим искусствам, как к состоянию культуры. Здесь можно усмотреть влияние работ Я. Бурхардта: 1) интерес к ренессансному человеку и ренессансной культуре в их взаимосвязи 2) Изучение индивидуального сознания, через его проявление в современной философии, религии, гражданских институтах и пр.

Уже в 10-е годы довольно узко очерчивается круг его интересов - это развитие диалога античной классики Средневековья и Возрождения.

В ранних научных работах Панофски было близко гегелевское восприятие единства феномена культуры, в которой искусство, обладая своей спецификой и языком, выступает, как объективизация абсолютной идеи, как частичная реализация «мирового духа». Также Панофски развивает в этот период две близкие Гегелю темы: 1)Слияние субъективной жизни с внешней реальностью 2) Соотнесение мышления и ощущения.

В серии статей между 1915-1927 гг. он воскрешает гегелианскую идею создания такой абсолютной точки зрения на все искусство прошлого, из которой ясно будет видна внутренняя структура всех произведений искусства, и которая в своих методах должна быть подобна исследовательской мысли.

Большое влияние на Панофски имел прослушанный им в Вене курс лекций М. Дворжака, где история искусства воспринималась, как часть общей истории развития человечества, искусство рассматривалось как воплощение гегелианского «духа времени» (zeitgeist). Связь со статьей Дворжака «Идеализм и натурализм в готическом искусстве» (1918), где готическая скульптура рассматривается, как воплощающая дух эпохи, характерный для культурного феномена средних веков, параллельный в разных проявлениях этой культуры, усматривается и поздней работе Панофски «Готическая архитектура и схоластика» (1951).

В 1926 году он стал профессором истории искусства в новом университете Гамбурга, где тесно сотрудничал с Аби Варбургом. В библиотеке Варбурга он познакомился с Ф. Закслем, совместно с которым опубликовал в 1923 году монографию-исследование гравюры Дюрера «Меланхолия 1». Здесь взаимосвязь символических элементов была обнаружена, посредством корреспондирования с образом меланхолии, описанном германским гуманистом, Агриппой Нэттельшеймским, который разделял меланхолию на три уровня: 1) воображение, которое существует в чувственном мире, и оперирует преимущественно архитектурой и живописью 2) рассудок, познание природы и общества 3) дух, познание божественных материй.

В последующий год он издает две очень важные книги, монографию по германской скульптуре 11-13 вв. и «Идея – к истории понятия старой истории искусства». Во второй Панофски, прибегая к иконологическому методу, демонтирует общепринятое понятие "идеи", которое утвердилось в эстетике немецкого романтизма и стало главным звеном гегелевской модели истории Мирового духа. Герменевтический ключ к понятию "идеи", согласно Панофски, содержится в каждой конкретной, исторически опосредованной ее трактовке. И даже в диапазоне одного стиля - античности, ренессанса, маньеризма или классики - затруднительно говорить об однотипной дефиниции "идеи", скорее следует, как это делает Панофски, контаминировать разноголосые версии этого понятия. По мере перехода (через неоплатонизм) от классической древности к средневековью и Новому времени платоновская идея как бы нисходит с небес и эстетизируется, являя уже не мир чистых божеств, сущностей, но смешанный сущностно-феноменальный мир художественного воображения, имеющий вместилищем своим не космос, но человеческую голову.

За период 1915-1932 гг. появляется серия статей Панофски, где он подвергает критическому пересмотру методы Вельфлина. Он отрицает концепции Вельфлина, не потому что сомневается в их описательных возможностях, но потому, что они зависимы от эмпирического наблюдения каждого конкретного произведения искусства. Следовательно, такого рода наблюдения не могут претендовать на какую-либо научную объективность. Задача состоит в том, чтобы превратить эти наблюдения за зрительными и историческими объектами в интерпретацию произведения искусства. Т.е. надо показать, как различные факторы в произведении искусства согласуются, собственно говоря, и делая его произведением искусства.

Первым выдвинул оппозицию формальному методу Вельфлина А. Ригль. Он пытался найти «движущую силу» искусства, которой стала для него «художественная воля» (Kunstwollen). В основу развития стилей Ригль пространственное восприятие. Под его влиянием Панофски в ранней работе 1924 года, посвященной немецкой скульптуре средних веков, намечает эволюцию скульптуры от античности к Новому времени, анализируя отношение пластики к пространству. Особым завоеванием новоевропейского искусства он считает присущее ему чувство единой, целостной массы, незнакомое античности. Это чувство теснейшим образом связано с пониманием пространства, целостная трактовка которого достигается лишь в период Ренессанса, обретая в Барокко потенцию к безграничному развитию.

Вслед за Риглем Панофски опять возвращается к взаимодействию объективности и субъективности, причем объективность в данном случае рассматривается как причина умственной, т.е. субъективной деятельности. Две ранние статьи «Der Begriff des Kunstwollens» (1920) и «Uber das Verhaltnis der Kunstgesschichte zur Kunsttheorie» (1925) выявляют основные принципы теоретической позиции Панофски: наличие идеала, к которому интерпретация может стремиться и не может полностью выразить. Здесь он говорит о всех плюсах и минусах систематического изучения искусства (Kunstwissenschaft), которое требует, чтобы предмет изучения был проработан детально и не только с помощью исторического метода. Чисто историческое изучение, если оно посвящено в первую очередь содержанию или истории формы, разъясняет феномен произведения искусства только посредством ссылок на другие произведения, и, следовательно, не имеет более высокого уровня обобщения, на котором бы могла базироваться научная теория. Извлечь то, что привело к созданию единичного иконографического образа, найти единственно верную формальную комбинацию из типологической истории, - это не только зафиксировать иконографию в абсолютных, конкретных положениях и значениях, но и остаться внутри полного комплекса действительно взаимосвязанных явлений. Панофски не согласен с тем, что критическое понимание требует, чтобы мы просто прочувствовали художественную интенцию: он использует термин «Kunstwollen» Ригля, но сразу же отвергает идею, что мы сможем понять художественную интенцию просто смотря на картину, потому что для изучения ее этого было бы мало. Мы в данном случае не получаем принципа интерпретации от нашего эмоционального отклика, так как мы не можем проверить его достоверность. В разработке метода изучения мы не можем даже положится на теоретическую формулировку самого художника, так как часто она сама нуждается в интерпретации. То, что действительно делает интерпретацию научной, так это суждения, имеющие целью выявить ее причинно-следственный характер.

Примерно в тоже время он под влиянием Варбурга развивает методы иконологии, практические возможности применения которой Панофски наглядно демонстрирует в книге «Геркулес на распутье и другие изомотивы античности в искусстве последующих эпох» (1930). Впервые сам термин «иконология» был применен А. Варбургом, так он назвал свой метод, при котором использовал для толкования произведения искусства источники из самых различных сфер истории и культуры, в заключении к лекции, прочитанной в Риме в октябре 1912 года на Х международном конгрессе истории искусства, посвященной анализу фресок палаццо Скфанойя в Ферраре. В центре внимания Панофски находится картина Рафаэля, которую он рассматривает, как изображение традиционного сюжета: Геркулес на распутье. Этот мотив демонстрирует моральную оппозицию между суровой аллегорией добродетели и изукрашенной аллегорией земной славы. Но в образе, созданном Рафаэлем, этическому конфликту придается меньшее значение, он сведен к позициям релятивизма. Суровая добродетель уравновешенна фигурой, которая на самом деле представляет собой не более для классической трактовки такой аллегории, чем потворство чувственности. Панофски предполагает, что альтернативная, позитивная ценность обоих этих путей, отображена посредством самой живописной манеры.

В период пребывания на профессорской должности в Гамбурге, он испытывает большое влияние философии «символических форм» Кассирера, что отразилось в статье 1927 года «Перспектива, как «символическая форма»». Кассирер «символическими формами» называет проявления культуры, такие как: миф, язык, феноменология познания и пр. Жизнь каждой из форм прослеживается им как в исторической перспективе, так и в синхроническом срезе. Человек живет в символической реальности, где символические формы – часть его универсума, т.к. он не может просто воспринимать реальность, как таковую. Т.е. любая символическая форма является интерпретатором, переводящим чувственный образ в интеллектуальный контекст.

В своей статье Панофски рассматривает перспективу не только, как способ передачи глубинного пространства на плоскости, но и как выражение миропонимания этой эпохи, т.е. единое однородное пространство, воспринималось, как континуум для пребывания в нем пластически однородных масс. Была сделана попытка определения взаимосвязи перспективы с другими «символическими формами» - языком, философией, наукой, из чего был сделан вывод, что Ренессансная организация пространства синхронна другим проявлениям культуры, в которой она существует. Важно отметить, что Панофски доказывает в этой статье, что Ренессансная перспективная конструкция была только одним из возможных методов построения перспективной формы в трехмерном пространстве. Но вместе с тем именно ренессансная конструкция обеспечивает нас умозрительной структурой для обсуждения других видов перспективы, т.к. эта конструкция включает в себя и зрителя, и то, на что он смотрит, согласует объективный и субъективный миры. Панофски проводит различие между типами визуальных ощущений, как между типами культур. Он замечает, что различие между Ренессансной и античной перспективами было в том, что первая основывается на понятиях геометрии, внедряя ее в мир человеческих форм, когда вторая внедряет мир человека в геометрическую систему.

В 1933 году Панофски иммигрирует в США и становится профессором в Принстонском университете. В 1939 году выходит в свет работа «Studies inconology: Humanist themes in the Art of Renaissance». Все темы здесь имели большой масштаб и трактовались в элементах художественных образов. Во введении автор заостряет внимание на дискутируемое различие между иконографией и иконологией. Первая объясняет смысловое содержание произведений посредством соотнесения их с литературными источниками и традиционными образами, в то время, как вторая, посредством открытия основных тенденция человеческого сознания, обнаруживает философскую позицию, которая наполняет произведение и прослеживается посредством ее локализации в приделах «мира культуры». Т.е. в иконологии существуют не прямые, а опосредованные связи между произведением искусства и культурной средой.

Эрвин Панофски описал три степени интерпретации. Первая - доиконографическая - определяет главный или естественный сюжет, одновременно описательный и выразительный. Например: человек который торопится неся на себе другого более старого и, сопровождая к тому же ребенка; женщина во фригийском колпаке и мужчина с гвоздикой в руке. Вторая степень - иконографическая - идентифицирует вторичную или условную тему: Эней с Анхисом и Асканием; аллегорическая фигура Свободы; портрет Дюрера. Наконец, иконологическая интерпретация видит в образе Энея и Анхиса пример сыновней любви; связывает Свободу с образами французской революции или показывает как гвоздика отождествляет Дюрера с влюбленным человеком. Панофски ведет иконологическую интерпретацию дальше, чем другие авторы: он добавляет к ней анализ стилистических и формальных характеристик, используемых художником иногда бессознательно. Все это позволяет историку обнаружить подходы и отношения, присущие эпохе или данному месту и, освещающие культурную ситуацию в которой было создано то или иное произведение.

Работа «Альбрехт Дюрер» 1943 года соединяет в себе множество тем, предшествующих работ Панофски. На примере использованием Дюрером античности здесь показана связь его с итальянским гуманизмом. Дело в том, что Дюрер приходит к понятию классики не посредством понимания античности, но посредством размышлений над произведениями итальянского ренессанса, трактующими высокую классику. Эта книга также интересна и с точки зрения подборки ее зрительного ряда, его интерпретации и мастерски проведенного, иконографического анализа.

Категория соотношения между мыслью и образом, при которой, визуальный образ произведение рассматривается посредство сообщения, аналогии с размышлениями, находит формулировку, в уже обсуждаемых Панофски темах пропорции и перспективы, но с применением их к готической архитектуре в «Готической архитектуре и схоластике» (1951). Здесь рассматривается взаимосвязь теологической мысли и архитектуры. Это производится на основе создания свободной аналогии с движением от возрождения платоновских идей к воскрешению Аристотелевой философии с одной стороны, и движением от романской к готической образности с другой. Для Аристотеля дух, находясь в оппозиции к телу, неодушевлен, тогда как для Платона дух – это внешняя причина. Эта оппозиция отражена в различии между (Аристотелевской) готической и (Платоновской) романской традициями. Готическая архитектура и скульптура, о параллелизме которой мы может говорить, ограничивается 1130-1270 гг. в приделах ста миль вокруг Парижа, развивается по аналогии с принципами схоластической суммы. Характеристикой схоластики, которую выдвигает Панофски, является столкновение в процессе дискурса конфликтующих теологических взглядов, создание процедуры аргументации, посредством формы представления материала, иерархически разделенного на систему подсистем. Но при этом всегда остается возможным выделить структуру дискурса, весь порядок соподчиненных элементов.

Панофски представляет готическую архитектуру, как подобие дискурса, со столкновением конфликтных элементов и обнажением четкой соподчиненной системы. Неблагозвучные факторы использованы для создания единичных, частных форм, таких, как апсида, капеллы и пр. тогда как единый порядок гомологических частей является системой. Собор приобретает единство, при соотнесении с методом, в котором разные части суммы становятся равны друг другу, порождая конечный смысл.

Панофски детализирует исследование, обозначает процессы интеграции: преодоление конфликта (и стилистического и морфологического) и концепция выявления порядка, как сопоставление внутри ордера. Примером первого можно считать готическую розу, а второго – выявление единой внутренней системы в интерьере готических соборов.

Учитывая соответствующую эпохе традицию публичных диспутов и положение мастеров, как очень образованных людей, упрощает перенесение традиций схоластики. Но причинно-следственное толкование кажется нам более легким в отношении степени согласования между архитектурой и схоластической суммой, в сравнение с поиском объяснений этого согласования.

Готическая архитектура и схоластика находятся в процессе прогрессивной интеграции, разрешая морфологический конфликт. Этот феномен можно объяснить, сказав, что идеал был принадлежностью, как рационального диспута, так и искусства.

В книге «Ранняя Нидерландская живопись» (1953) представлено чрезвычайное богатство иконографического исследования. Одной из главных мыслей здесь является все большее вовлечение традиций христианского символизма в изображение реального мира, не с тем, чтобы эти символы дистанцировали природную видимость, но чтобы естественно включались в эту видимость. Таким образом, объединяются христианская мысль и зрительное восприятие.

Художественная интенция была доведена здесь Панофски до символизма, применяемого автором. Когда Панофски говорит, что Ван Эйк имел завершенную программу, то это имеется ввиду, только в контексте того, что с помощью иконографии можно произвести полное объяснение работы. Содержание произведения искусства наполняемо теологической или философской мыслью.

Но представления Панофски о символизме здесь не представляют символ, как таковой, как носитель знаковой информации, но он является визуальным и чувственным выражением мысли. Символ может функционировать только посредством его фиксации и воплощения в произведении и представлении. Что показывает важность визуального воплощения в методе символизма.

В объяснении произведений Ван Эйка в «Ранней нидерландской живописи», Панофски характеризует традицию, в которой работает Ван Эйк, как примирение требований раннего символизма с новыми требованиями визуального реализма. Большинство художников в открытии и воспроизведении видимого мира, ощущают потребность насытить все элементы изображаемого смысловыми значениями. В выражении единичности и многозначности мысли и образной системы некоторые из них исследуют новые пространства реальности. Панофски показывает постепенную кристаллизацию обличения символизма в совершенно последовательную систему, имеющую параллели в гегелевской концепции искусства и религии, в которой предмет познания, мир, принимает форму духа, но Панофски наполняет эту концепцию целым рядом специфических смыслов.

Книга "Ренессанс и "ренессансы" в искусстве Запада" выросла из курса лекций, прочитанных автором в Швеции в 1952 году. Культура Возрождения всегда привлекала Панофского, и в этой работе он предпринял попытку собрать воедино все, что написал о ней ранее. Заслуживает внимания и его полемика с медиевистами об исторической периодизации. Мысль, что эпоха Возрождения явила собой наиболее совершенный и гармоничный вид диалога языческой античности с христианским средневековьем, находит фундаментальное обоснование в книге “Ренессанс и ренессансы в западном искусстве” (1960). В отличие от Варбурга с его увлеченностью антично-ренессансным “дионисийством”, проблемами латентной шизофрении культур, Панофски влекут более светлые черты рубежного времени, “эразмианская” терпимость взаимного общения, которая и является собственно “гуманистически” импульсом Ренессанса.

Читая курсы лекций в университетах США, Панофски по сути создал там свою иконологическую школу, традиции которой сейчас применяются в изучении всех сфер культуры, в том числе и кино.

В поздние годы он, читая курсы лекций, достаточно часто начинает затрагивать проблемы преподнесения материала и взаимосвязи между студентом и лектором, которая является «приятным и поучительным опытом, который идет от общеизвестного к неисследованному» (Гомбрих).

Библиография

Сочинения:

1)Meaning in the Visual Arts. Garden City (N.Y.), 1957;

2)Studies in Iconology. N.Y. etc., 1972;

3)Das Leben und die Kunst Albrecht Durers. Munch., 1977;

4)История искусств как гуманистическая дисциплина // Советское искусствознание. В. 23. М., 1988;

5)Ренессанс и «ренессансы» в искусстве запада. М. Искусство, 1998

6)Готическая архитектура и схоластика; Аббат Сюжер и Аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре средневековья. Киев, 1992.

7)Idea, Спб.Аксиома, 1999

8)Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999

Лит.:

1)Essays in honour of E. Panofsky. V. 1. N.Y., 1961;

2)Heidt R. El-win Panofsky. Koln; W., 1977;

3)Erwin Panofsky. P., 1983; Holly M.A. Panofsky and the Foundations of Art History. Ithaca; L., 1984

4)The critical Historian of Art. New Haven and London, 1990