

РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ

Е.А. Стрижак

ОТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА К *BILDWISSENSCHAFT*: НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Стрижак Евгения Александровна – магистрант школы культурологии. Национально-исследовательский университет Высшая школа экономики. 105066, Российская Федерация, г. Москва, ул. Старая Басманная, д. 21, стр. 4; e-mail: strizh.zhak@gmail.com

Статья представляет собой обзор немецкоязычных теорий визуальных исследований с целью определить их специфику по национальному и лингвистическому критерию. Для экспликации языковых особенностей проводится анализ понятия «Bild» (образ), откуда выводится понимание образа как окончательно сформированного продукта (образования), свойственное немецкой традиции в целом, как и более широкое понимание образа, одновременно подразумевающее его ментальную и материальную составляющие. В качестве отправной точки для формирования *Bildwissenschaft* (науки об образах) берется проект *Kulturgeschichte* Аби Варбурга, позволивший расширить границы немецкой истории искусства и перенести внимание с произведения искусства на проблемы образа в целом. Далее рассматриваются концепции К. Закс-Хомбаха, Готфрида Бёма, Х. Бельтинга. Последней вехой в обзоре становится концепция Х. Бредекампа, возвращающегося к немецкому проекту истории искусства как *Bildwissenschaft*. В заключении утверждается, что в отличие от англосаксонских исследований, укорененных в парадигме *cultural studies* и характеризующихся методологическими подходами и направленностью на вопросы политического фона, немецкая *Bildwissenschaft* представляет собой сумму гетерогенных, преимущественно аполитичных дискурсов, объединенных вокруг понятия «Bild» и тех смыслов, что в нем заложены.

Ключевые слова: *Bild*, *Bildwissenschaft*, история искусства, Германия, изображение, ментальный образ, политическая иконология, антропология образа, эстетика

Что такое образ? О немецком термине *Bild*

Несмотря на то, что «образ» не представляется на первый взгляд строгим понятием, именно ему оказалось посвящено большое количество монографий последнего времени. Такие известные теоретики разных стран, как феноменолог М.-Ж. Монзэн или теоретик визуальных исследований Митчел, пристально исследовали это понятие. Согласно аргументации, выдвинутой Мари-Жозе Монзэн, образ может быть рассмотрен не столько как объект, сколько пространство, не имеющее четких границ между субъектом и объектом, в котором происходит акт коммуникативного обмена. В этом процессе

именно образ становится поводом для проявления субъективности воспринимающего. В ином модусе на вопрос, что такое образ, отвечают У.Д.Т. Митчелл и Г. Бём.

Нельзя также забывать о влиянии еще одного фактора, играющего ключевую роль в становлении научной традиции, – языка. От него зависит то, как будет вербализировано исследование, его результаты, а в последствии и то, что станет предметом дисциплины, а что нет. Поэтому начать разговор о специфике немецкой *Bildwissenschaft* (науки об образах)¹ нам хотелось бы не с экспликации ее теоретических характеристик, а с базовой для нее терминологии, в частности слова «образ» – «das Bild». Так как именно вокруг него объединяются многочисленные и разнообразные дискурсы, которые в остальном трудно привести к общему знаменателю.

Появление слова «Bild», использовавшегося только в немецком языке (а также в голландском как «Beeld»), может быть отнесено к VIII веку, когда оно преимущественно использовалось в смысле «Vorbild» или «Muster», то есть конкретного примера или образца². Только позднее в XVIII в. «Bild» приобрело значение материально воплощенного образа («Abbild»). В этой связи упомянем и о базовой связке понятий «Urbild–Abbild» (прототип, прообраз – знак, репрезентация), выражающей противопоставление между образом *per se* и образом, явленным в вещественной форме. Это противопоставление, артикулированное еще в платоновской аллегории о пещере, также скрыто за общим термином «Bild». Из сказанного можно вывести одно из семантических свойств понятия, состоящее в том, что в нем соединяются ментальная и материальная составляющие образа, то есть его внутренняя форма (Gestalt), а также форма внешняя. Как справедливо подчеркнул Х. Бредекамп, эта особенность термина создает немало трудностей для перевода даже названия дисциплины – *Bildwissenschaft* – на английский язык³. Для сравнения, в английском существует стойкое разделение на «image» и «picture», где первое, как правило, относится к образу, существующему в форме идеи, а второе – к образу, зафиксированному в изображении⁴. Это можно объяснить тем, что в сумме определения «image» (от лат. «imago») сводятся к тому, что его значения имеют нематериальный характер⁵. Что в свою очередь объясняется этимологической близостью слова с нематериальными процессами, е. г. воображения (imagination), в противоположность немецкому «Bild», теснее связанному с некоей «формой» или «образованием» («bilden, gestalten»).

Еще один аспект понятия «Bild» может быть раскрыт через родственную связь со словами «bilden» (образовывать, формировать, но и воспитывать) и «Bildung» (образование, саморазвитие), представляющим собой одну из центральных категорий немецкой культуры XVIII в. Как отмечает Б. Швенк, в основе понятия «Bildung» можно выделить две исторические традиции: первая – так называемая *cultura animi*, возникшая в период античного эллинизма и связанная с высказыванием Цицерона о необходимости культивировать

¹ Здесь и далее под «немецкой» понимается немецкоязычная традиция, включающая в себя теории и направления, выработанные представителями Германии, Австрии и Швейцарии.

² Kluge F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. В.; N.Y., 1899. S. 44.

³ Bredekamp H. A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft // Critical Inquiry. 2003. Vol. 29. No. 3. P. 418.

⁴ Müller M.G. What is visual Communication? // Studies in Communication Sciences. 2007. No. 7(2). P. 11.

⁵ The Oxford English Dictionary / Ed. by J.A. Simpson, E.S.C. Weiner. 2nd ed. Vol. 7. Oxf., 1989. P. 667.

собственную душу, вторая – христианская доктрина *Imago Dei*⁶. Первая, будучи связана с проблемой «возделывания души», привела к дальнейшему развитию понятия «Bildung» в контексте дискурсов педагогики и образования и в целом и отсылает к представлению о том, что «форма» или «структура» человека могут быть изменены. Тогда как вторая непосредственно связана с тем, что в основе этих изменений лежит образ – «Bild». Согласно Альфреду Лангеванду, доктрина *Imago Dei*, отсылающая к тому, что человек был создан по образу и подобию Божьему (1 Моисей: 26–27), укоренена в понятии «Bildung» на лингвистическом уровне⁷. В корне «Bild», помимо отсылки к идее образа, имплицитно заложена связь со словами «bilden» – формировать, создавать, а также «Vorbild» – ролевая модель. Что позволяет говорить о том, что понятие содержит в себе одновременно обозначение и процесса – движения к некоей форме, и результата – саму форму, выраженную в визуальном прообразе. На наш взгляд, это обращение к понятию «Bildung» отчасти проливает свет на характер понимания «Bild», как оформленного образования, в основе которого лежит образ прототипа.

Другая линия значений термина также находит свой исток в его этимологии. Речь идет о дискурсах, рассматривающих образ как «агента» действия. Впервые сформулированный немецким историком искусства Аби Варбургом, занимавшимся вопросами взаимосвязи ритуальных практик, религии и образного (а также разделявшим виталистскую установку), позднее он был развит в концепциях У.Д.Т. Митчелла, Д. Фридберга, М.Э. Холли, Д. Элкинса, Х. Гумбрехта и Ж. Диди-Юбермана. Согласно их аргументации, образ представляет собой нечто большее, нежели просто репрезентацию, он способен побуждать человека к социальному действию, тем самым оказывая направляющее воздействие на его субъективность. В целом этот тезис можно связать с эксплицированной в словаре К. Дудена связью корня *bil* – с мотивами колдовства и магии. Речь идет о базовом для современных исследований тезисе о «магической силе образов». Сформулированный немецким историком искусства Аби Варбургом, занимавшимся вопросами взаимосвязи ритуальных практик, религии и образного (а также разделявшим виталистскую установку), позднее наиболее яркое выражение он нашел у У.Д.Т. Митчелла. Согласно последнему, образ обладает не только способностью репрезентировать и выражать, но также – жить, перемещаться, эволюционировать и влиять на зрителя⁸. В целом этот тезис можно связать с эксплицированной в словаре К. Дудена связью корня *bil* – с мотивами колдовства и магии⁹. Так связь между понятием образа и магией устанавливается посредством слов *Mannbild* (образ человека) и *Bildwiss*, обозначающего гнома или колдуна, обладающего магическими способностями – «ведающего о чудесах» (*Wundersameswissend*).

Сказанное уже позволяет предположить, что в противоположность англо-саксонской традиции, обладающей более дифференцированной терминологией, в которой «image», как правило, используется для обозначения одного из компонентов визуального процесса, в немецкой *Bildwissenschaft* акцент сделан скорее на образе как окончательно сформировавшемся продукте – образовании, цель изучения которого сводится не только к ответу

⁶ Schwenk B. Bildung // Pädagogische Grundbegriffe. Bd. 1. Hamb., 1996. S. 210.

⁷ Langewand A. Bildung // Erziehungswissenschaft. Ein Grundkurs. Hamb., 1994. S. 70.

⁸ Mitchell W.J.T. What Do Pictures Want? Chicago, 2005. P. 30.

⁹ Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Bd. 7. Mannheim, 2006. S. 95. Подробнее см.: Karg-Gasterstädt E. Bilidi // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1942. No. 66. S. 291.

на вопрос «что он собой представляет?», но и каковы пути его возникновения, история развития и визуальные прототипы. Более того, представляется неслучайным, что в рамках немецких исследований особенное внимание уделяется антропологическим подходам к образу, а также исследованию его культовых функций, восходящих к религиозным практикам. Как известно, на начальном этапе эти исследовательские интересы были сформулированы уже упоминавшимся историком искусства Аби Варбургом, в дальнейшем же они получили развитие в разработанных им подходах.

Расширяя границы *Kunstgeschichte*

Согласно оценке, данной Х. Бредекампом, Аби Варбурга, чье имя на сегодняшний день прочно вписано в канон немецкой истории искусства наряду с другими ее представителями 1900-х гг. – Алоизом Риглем, Генрихом Вёльфлином и Юлиусом фон Шлоссером, а также вторым поколением историков искусства – Эрвином Панофским, Эрнстом Гомбрихом, Хансом Зельдмайром и Отто Пэхтом, можно считать крестным отцом «науки об образах» *avant la lettre*. Тем не менее, идеи Варбурга оставались малоизвестными в самой Германии до 1970-х годов, отчасти по причине того, что лишь малая их доля была издана, в то время как остальное сохранилось либо в черновиках, либо в неоконченной форме. Еще более значимым фактором была радикальная политика Германии на пороге Второй Мировой, в результате которой, после смерти Варбурга в 1929 году, деятельность его последователей была перенесена в Англию. В 1933 году Институт Варбурга и афилированная с ним библиотека переехали в Лондон, где, важно это отметить, на тот момент еще не существовало такой дисциплины, как история искусства¹⁰. Как отмечает Отто Веркмайстер, интерес к наследию Варбурга снова возник в 1970-е годы, когда националистическая история искусства переживала кризис самоопределения, и стал частью тотального проекта «*Vergangenheitsbewältigung*», преодоления прошлого¹¹. В частности, на практике обращение к Варбургу произошло в рамках деятельности центра «политической иконографии» марксистского историка искусства Мартина Варнке и его ученика М. Диерса. В попытке адаптировать идеи ученого к требованиям современного времени они исходили из работы Варбурга, посвященной анализу политической образности, преследовавшей пропагандистские цели в рамках протестантской Реформации, а также заимствовали введенный им термин «*Schlagbild*»¹². В целом, деятельность центра развивалась в направлении систематизации политических образов – открыток, архитектуры, изображений насилия, и создания архива. На наш взгляд, с аналогичной целью эксплицировать скрытое идеологическое содержание образа была связана и растущая в 1990-е годы популярность исследований, посвященных анализу древних монет и изображенных на них профилей. Однако описанный выше интерес к политической иконографии, хотя и представлял собой одну из составляющих проекта Варбурга, не был единственной предпосылкой к возникновению *Bildwissenschaft*.

¹⁰ Wutke D. Die Emigration der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburgs und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Grossbritannien // Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990. Weinheim, 1991. S. 141–163.

¹¹ Werckmeister O.K. The Turn from Marx to Warburg in West German Art History 1968–1990 // *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. L., 2006. P. 213–220.

¹² Diers M. Schlagbilder: Zur politischen Ikonographie der Gegenwart. Fr. a/M., 1997.

В отличие от остальных известных историков искусства – А. Ригля, Г. Вёльфлина, Э. Панофского, в своем анализе неизменно отталкивавшихся от конкретного произведения искусства, Варбург отказался от подобного подхода. Не стал он следовать и по более материалистическому пути, предложенному социальной историей искусства, где базовой единицей анализа выступает *художник*, в качестве некоей сконструированной социальной категории. Избегая этих узких рамок анализа, навязываемых историей искусства, под влиянием теории Дарвина и высокого интереса к вопросам физиогномики Варбург создал свою единицу значения – «пределно эмоциональный жест» («*ratchetischgesteigerte Mimik*»), который мог быть жестом страха или отчаяния, желания или гнева, а мог и быть выражен посредством подвижной детали (*bewegtes Beiwerk*) – движущейся драпировки одежды или развевающихся волос. Эти жесты, которые в то же время были не чем иным, как образами – символами, Варбург назвал *Pathosformeln* (формулы выражения пафоса или, другими словами, образы, порожденные страстью)¹³. По его мнению, они представляют собой насыщенные художественные элементы, выступающие носителями прямого иррационального содержания, не обремененного никакими дополнительными коннотациями. Иначе говоря, они аккумулируют в себе жизненную силу, импульс которой, полученный ими в момент возникновения, позволяет образам оставаться устойчивыми на протяжении истории. Происхождение этих образов Варбург связывал с полученным некогда иррациональным травматическим опытом, приобретенным человеком в период зарождения культуры и зафиксированным впоследствии в визуальной форме образа. Настаивая на том, что след этого опыта всегда сохраняется в образе в виде «символического остатка», выраженного через определенные детали изображения, Варбург тем самым снял традиционное противопоставление между искусством и жизнью, поскольку его *Pathosformeln* являются не просто результатом качественного преобразования жизни в художественный образ, но носителями этого витального содержания. Способные его сохранять *Pathosformeln* образуют бессознательную память культуры, на исследование которой и были направлены все использовавшиеся исследователем методы, начиная с созданной им ключевой искусствоведческой методологии – иконологии – и заканчивая его знаменитым проектом «Атлас Мнемозины» («*Bilderatlas Mnemosyne*»), получившим особое значение в контексте становления *Bildwissenschaft*.

Атлас, представляющий собой шестьдесят три панели, на каждой из которой тематически сгруппированы различные виды изображений, не сводится к идее визуального архива. Вместо этого на таком примере Варбургу удалось продемонстрировать новую, теоретически продуктивную форму организации знания, потенциал которой был в полной мере осознан лишь в цифровую эпоху. Ее особенность состоит в том, что она позволяет организовывать материал пространственно и нелинейно, что делает Атлас открытым для различных способов навигации наблюдателя, а также многочисленных способов интерпретации связей между образами; она дает возможность одновременно работать с группой образов, а также, что самое важное – исполь-

¹³ См.: *Ferretti S.* Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History. New Haven, 1989; *Forster K.W.* Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents // *October*. 1996. No. 77. P. 5–24; *Ginzburg C.* From Aby Warburg to E.H. Gombrich: A Problem of Method // *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore, 1992. P. 17–59; *Michaud Ph.-A.* Un Pueblo à Hambourg – Le voyage d'Aby Warburg au Nouveau-Mexique 1895–1896 // *Les cahiers du musée national d'art moderne*. 1995. No. 52. P. 43–73; *Rampley M.* From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art // *The Art Bulletin*. 1997. No. 1. P. 41–56.

зывать ассоциативный монтаж для комбинации и соединения гетерономных объектов в одном пространстве. Эта техника монтажа, как было выявлено А. Мишо, делает видимым такое свойство образа, как подвижность (*bewegtes Leben*), которое до этого не было доступно рефлексии истории искусства¹⁴. А именно, только при взаимодействии ряда образов, как в кино, может быть достигнут эффект прибавочного значения или же вскрыто наличие лакуны, интервала. То, что не может быть показано буквально в целостном образе, оказывается возможно увидеть при помощи ассоциативного механизма воображения, работающего с множеством изображений: «Первый же и наиболее простой способ показывать (*montrer*) то, что от нас ускользает, – это монтировать (*monter*) из разных изображений окольный путь к этому ускользающему, фиксируя один и тот же феномен с разных точек съемки или в разные моменты времени и затем связывая полученное воедино»¹⁵.

Однако несмотря на то, что за моделью Атласа признают теоретический потенциал, тем не менее в современной *Bildwissenschaft* не наблюдается исследований, осуществленных по аналогичной модели. Вместо этого мы являемся свидетелями того, что отдельные идеи Варбурга, составлявшие проект его культурной истории, как то: перенесение внимания с конкретного произведения искусства на образ в целом или выявление такого качества образа, как его подвижность или перформативность, – были использованы для фреймирования новой дисциплины *Bildwissenschaft*, став базисом, предоставившим возможность критики традиционной истории искусства, и одновременно источником вдохновения.

Bildwissenschaft

Первым, кто использовал термин «*Bildwissenschaft*», был Клаус Захс-Хомбах в своей антологии «Образ – Восприятие образа – Обработка образа. Междисциплинарные вклады в теорию образа»¹⁶, посвященной вопросам психологии образа и, в частности, его когнитивным функциям. Однако позднее его интерес переместился от роли образа во внутренних когнитивных процессах к изучению образа как коммуникативного медиума и проблеме визуальной интерпретации. Другая его работа «*Das Bild als kommunikatives Medium*» («Образ как коммуникативный медиум») ¹⁷ содержала в себе общее теоретическое размышление о визуальной репрезентации, составленное в полемике с семиотической предпосылкой об аналогии между образом и текстом. Для Захс-Хомбаха же между ними существовало непреодолимое субстанциальное различие: во-первых, для него в образе нет ничего, подобного синтаксису и грамматике (символические формы и комбинации, которые поддаются иконологическому анализу, не в счет), во-вторых, в его понимании, образы не обладают такой силой, как текст или речь, и, в-третьих, визуальный образ для того, чтобы быть воспринятым, требует от зрителя особенных компетенций. Однако, несмотря на попытку создать междисциплинарную установку, работа Захс-Хомбаха не получила

¹⁴ Michaud Ph.-A. Crossing the Frontiers: Mnemosyne Between Art History and Cinema // Michaud Ph.-A. Aby Warburg and the Image in Motion. N.Y., 2006. P. 277–293.

¹⁵ Диду-Юберман Ж. Из книги «Изображения вопреки всему» // Отеч. зап. 2008. № 4(43). С. 84.

¹⁶ Sachs-Hombach K., Rehkämper K. Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden, 1998.

¹⁷ Sachs-Hombach K. Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln, 2003.

широкого резонанса, в особенности в области истории искусства. Несмотря на то, что в ней осуществлялся анализ слабых мест семиотики, слишком абстрактных обобщений было недостаточно для того, чтобы уменьшить область ее применения. Кроме того, работа Захс-Хомбаха, репрезентирующая понимание *Bildwissenschaft* в терминах теоретических проблем познания и, соответственно, моделей интерпретации, не смогла открыть нового поля для исследования, в отличие от работ тех исследователей, о которых пойдет речь дальше.

Примером другой, гораздо более успешной теоретической попытки осмысления образа, осуществленной в рамках тенденции возвращения к эстетическому дискурсу, может послужить антология 1984 года «Что такое образ»¹⁸. Изданная под редакцией Готфрида Бёма, ученого, впоследствии основавшего исследовательский центр в Базеле, посвященный исследованиям по вопросам теории образа – National Centre of Competence in Research (NCCR) Iconic Criticism (NFS), она объединяет работу с аргументацией таких философов, как М. Мерло-Понти, Х.-Г. Гадамер, Х. Йонас и А. Данто, а также историков искусства – М. Шапиро, К. Бауха и М. Имдаля. Все эти гетерогенные теории, за исключением одной или двух, связаны интересом к феноменологии видения, а также сквозной темой медиума. Что касается самого Г. Бёма, то его работа сфокусирована вокруг понятия «*iconic difference*» («иконическое различие»), под которым подразумеваются «ограничения медиума». Так, образ, который мы воспринимаем, характеризует напряжение между его поверхностью и глубиной изображения. Таким образом, иконическое различие состоит из визуальной тотальности образа и многообразия того, что он изображает. Разные же конфигурации этого отношения, по Бёму, конституируют историю образа. В целом, это понятие «иконического различия» было заимствовано исследователем из эстетического дискурса, однако им оно введено в качестве средства исторического анализа. Основной объект интереса Бёма – сам образ в его максимально широком понимании в связи с вопросами: как образы влияют на нас, а мы на них; как образы производят значение в науке, повседневности, искусстве?

Подчеркнем, что теория образа в ранней антологии Бёма не рассматривалась как противоположность истории искусства, как это было принято в англо-саксонских исследованиях визуальной культуры, которые вслед за Бирмингемским центром и *cultural studies* также в качестве основных предметов своего интереса избирают политические аспекты визуальной репрезентации и способы функционирования образа в массовой культуре, тогда как у немецкой *Bildwissenschaft* (науки об образах) совершенно другой центр притяжения. Последняя тесно связана с теорией эстетики, коммуникации, антропологией и теорией социальной памяти. Особенно это различие заметно на примере исследований вроде «*Theorie des Bildes*» («Теория образа») Гернота Бёме¹⁹. В ней он прослеживает историю теории образа вплоть до «Государства» Платона, приходя к выводу, что с того момента связи подверглись полной инверсии. А именно, если для Платона образ всегда отсылает к некоторому оригиналу – прототипу, то к XXI веку образ сам по себе приобрел статус реальности. Он больше не служит отражением реальности, но сам ее конституирует: именно будучи запечатлена в образе, реальность приобретает конкретное значение. Более того, Бёме выдвигает тезис, что образ, трансформированный сегодня в бинарный код из 0 и 1,

¹⁸ Was ist ein Bild? / Hrsg. von G. Böhm. München, 1994.

¹⁹ Böhme G. Theorie des Bildes. München, 1999.

перестает зависеть от какого-либо медиума. Интересно здесь то, что Бёме приходит к тому же выводу, что и Николас Мирзоев или Ги Дебор. Однако в отличие от них он не помещает свои рассуждения в контекст социальных теорий зрелища или позднего капитализма, а избегает каких-либо социально-политических импликаций.

Иная по своему характеру концепция *Bildwissenschaft* была сформулирована Хансом Бельтингом в книге «Bild-Anthropologie» («Антропология образа»), ставшей итогом его двадцатилетнего проекта по выявлению общей теории универсальных функций образа²⁰. В ней Бельтинг, оттолкнувшись от антропологии Хельмута Плеснера, в качестве лейтмотива своего проекта избрал такой феномен, как смерть, – на его взгляд, проливающий наиболее яркий свет на природу визуального²¹. Основной предпосылкой создания первых образов – масок, снятых с умершего человека для сохранения памяти об ушедших, было, он полагает, стремление преодолеть пространственные и временные пределы собственного существования посредством образа, неподвластного течению времени. Здесь, очевидно, подразумевается образ ментальный (Image). Однако Бельтинг вводит еще одну безусловную составляющую – материальную оболочку образа или «медиум» (Medium), который облекает его в плоть, позволяя «стать видимым», так же как наше тело позволяет душе существовать. Этот медиум, как и человеческое тело, в ходе истории трансформируется – в разные эпохи это может быть восковая фигура, статуя, холст или фотография. Тем самым, вводя взаимодополняющие понятия «образа» и «медиума», Бельтину удается расширить понимание образа, дав свою интерпретацию двойственности понятия «Bild», в противоположность тем концепциям, где предпочтение отдается либо материальной, либо ментальной составляющей. Более того, к этим двум составляющим Бельтинг добавляет и третью – телесность воспринимающего образ человека (Body), поскольку именно активность тела представляет собой решающий фактор для того, чтобы визуальная коммуникация состоялась. Эта активность представляет собой акт «оживления» образа, при которой «образы входят в медиа и в жесты нашего тела», тогда как тело становится их носителем, в чем, собственно, и проявляется их сила.

Но вернемся вновь к образу. В основе его функционирования Бельтинг выделяет так называемый парадокс присутствия/отсутствия. Он исходит из того, что первые образы, возникшие в рамках культа умерших, предназначались для того, чтобы компенсировать утрату от ухода человека, заместив его телесное присутствие другим, не равным тому, которым обладает первый: «выступая в качестве повторного воплощения умерших в ходе жизни, он (образ) предлагает символический факт вместо неопределенности смерти»²². Иными словами, на основе явления присутствия Бельтингом выделяется такое ключевое свойство образа для восприятия, как телесность, которая, как он полагает, в дальнейшем в ходе истории постепенно отчуждается от образа, начиная с момента возникновения искусства, нацеленного на перевознесение идеального духа.

Из сказанного логически следует, что в исследованиях Бельтинга предпочтение отдается лишь некоторым типам образности, не связанным с художественными задачами искусства, за что Бельтинг нередко подвергается

²⁰ Belting H. Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München, 2001.

²¹ Bruyn B. de. Death – Image – Medium. The Anthropological Criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting // Image [&] Narrative. 2006. Issue 15. [Электронный ресурс] URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/debruyen.htm> (дата обращения: 20.06.2015).

²² Belting H. Bild-Anthropologie. S. 177.

критике. В частности, речь идет о масках, снятых с умерших, муляжах, медицинских фотографиях, votivных объектах и т. д. Так, в другой своей монументальной работе «Образ и культ» (1990), недавно переведенной на русский язык, посвященной анализу византийской иконы, Бельтинг анализировал ее литургическую функцию, а также миметическую репрезентационную логику²³. В ней он хотя и следует предшествовавшей ему истории искусства в своем основном тезисе о культовом происхождении образа, вступает с ней в полемику, утверждая, что свойственное ей понимание предмета изучения чрезмерно узко, будучи сосредоточено лишь на произведениях искусства. Параллельно американскому исследователю Дэвиду Фридбергу²⁴, он обращает внимание на наличие у образа магической силы – факт, остающийся за пределами взгляда историка искусства, но принимаемый во внимание теологами, около тысячи лет ведущими спор иконоборцев и иконопочитателей. Однако богословский дискурс для него также не лишен своих ограничений, поскольку не охватывает целый пласт образности – языческой, в свою очередь имеющий для исследований Бельтинга приоритетное значение. Иными словами, обращение к образу у Бельтинга происходит вне дискурсов эстетики, скорее как к категории философской антропологии, связанной с понятиями телесности и присутствия. Согласно Мэттью Рампли, в этом своем в корне деэстетизирующем понимании образа, Бельтинг хотя и порывает с искусствоведческой традицией, однако в своих идеях оказывается очень близок ключевым ее представителям конца XIX – начала XX в., среди которых помимо Алоиза Ригла и Юлиуса фон Шлоссера, можно отметить и Аби Варбурга²⁵. Так, в «Образе и культе» Бельтинг дополняет свою антропологическую концепцию применением разработанного Варбургом иконологического метода, позволяющего ему проследить *Nachleben der Antike* (непрерывность античных образов) в отношении византийской иконы. Отсюда, как полагает Рампли, напрашивается вполне закономерный вывод о том, что антропологическая теория Бельтинга, в которой, надо отметить, отсутствуют какие-либо ссылки на другие современные антропологические теории, в своей основе гораздо больше опирается на историю искусства, чем желает это показать, что ведет за собой еще один закономерный вопрос – в каких же отношениях находится современная *Bildwissenschaft* и традиционная история искусства?

Этому вопросу о статусе «науки об образах» в контексте традиционной немецкой истории искусства была адресована работа еще одного яркого представителя дисциплины Хорста Бредекампа «Упущенная традиция? История искусства как *Bildwissenschaft*»²⁶. В ней он находит точки соприкосновения дисциплин, ссылаясь на то, что разделение, произошедшее между ними в последние годы, не учитывает длительного периода истории, когда немецкая история искусства исходила из широкого понимания образа в духе *Bildwissenschaft*, стремясь экстраполировать свою методологию на новые типы образности, отличные от «высокого» искусства, – фотографию и кино. В целом же для исследований Бредекампа характерна фокусировка на практиках научной визуализации XVII в. – технических диаграммах,

²³ Бельтинг Х. Образ и культ. М., 2002.

²⁴ Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago, 1999.

²⁵ Rampley M. Bildwissenschaft: Theories of the Image in German – Language Scholarship // Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks. Leiden; Boston, 2012. P. 128.

²⁶ Bredekamp H. A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft // Critical Inquiry. 2003. Vol. 29. No. 3, 2003. P. 418–428.

изображениях, иллюстрирующих абстрактные теории, вопросах теории цвета – с целью выявления когнитивных функций образа в науке. Так, в исследовании, посвященном анализу визуального опыта, предоставляемого кабинетом редкостей (*Wunderkammer*) и принципов его организации на протяжении двух столетий (XVI–XVIII вв.), Бредекампом было продемонстрировано, что, несмотря на существовавшее и в эпоху Ренессанса категориальное разделение между произведениями искусства и предметами других видов деятельности человека, только в эпоху Просвещения были сформированы отдельные, не пересекающиеся дискурсы искусства и естественных наук²⁷.

Как на это справедливо обратил внимание М. Рампли, примеры параллельных исследований в области научной визуализации могут быть найдены и в англосаксонских *visual studies*²⁸. К примеру, исследование уже упоминавшегося Д. Фридберга, посвященное роли образа у Галилея, работа Брайана Форда о более общей истории научной иллюстрации, работы Лорейн Дастон или же исследование Барбары Стэффорд²⁹. Подобное сравнение высвечивает не только сходства, но и немало различий. К примеру, как и большая часть англосаксонских исследований, работа Б. Стэффорд имеет теоретическое основание в парадигме британских *cultural studies*, сфокусированных на проблеме политической репрезентации и визуальных режимах распределения социальной власти. В этом ключе и определяется вывод ее исследования – научный образ становится инструментом знания–власти. Для сравнения, подобный политизированный подход не находит отклика в намеренно аполитичных исследованиях Бредекампа, как и у других представителей немецкой *Bildwissenschaft*, гораздо больше сосредоточенных на теоретических вопросах о том, что представляет собой образ и что из этого следует.

Заключение

Подходя к заключению, нужно сказать, что существуют аргументы, позволяющие рассматривать появление дисциплины *Bildwissenschaft* как следствие более широкого процесса повышения значения визуальной информации в современном академическом поле, происходившего не только в Германии, но и в Англии, во Франции, а недавно и в Испании, и Италии. С другой стороны, такие общие термины, как «иконический поворот» (*iconic turn*) или «визуальный поворот» (*visual turn*), характеризуют ситуацию, сложившуюся в немецких исследованиях, лишь частично, обнажая как имеющиеся сходства с другими традициями, так и многочисленные противоречия³⁰. Так, если появление визуальных исследований в Англии во многом было обусловлено продолжением политической борьбы *cultural studies* против политической инертности традиционных гуманитарных дисциплин и, соответственно, понимание дисциплины было определено не конкретным объектом

²⁷ *Bredenkamp H.* Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: *Kunstkammer* and the Evolution of Nature, Art and Technology. Princeton, 1995.

²⁸ *Rampley M.* *Bildwissenschaft*. P. 131.

²⁹ См.: *Freedberg D.* The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History. Chicago, 2002; *Ford B.J.* Images of Science: A History of Scientific Illustration. Oxf., 1993; *Daaston L.* Natural Law and Laws of Nature in Early Modern Europe. Aldershot. 2008; *Stafford B.* Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine. Camb.; L., 1991.

³⁰ *Mitchell W.J.T.* The Pictorial Turn // *Mitchell W.J.T.* Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; L., 1994. P. 11–35.

исследовательского интереса, но общим методологическим и политическим подходом и фоном, то в случае с немецкой *Bildwissenschaft* подобная динамика развития отсутствовала. Термин «Bildwissenschaft» скорее появился для обозначения многочисленных теоретических дискурсов, возникших на территории Германии, Австрии и Швейцарии и сконцентрированных вокруг понятия образа (*das Bild*) и вытекающих из него теоретических следствий. Отсюда следует, что в отношении этой языковой традиции затруднительно говорить о гомогенном исследовательском поле, как и о едином поле *visual studies* в целом. Скорее мы имеем в наличии множество различных теоретических дискурсов, которые могут быть структурированы по национальному или лингвистическому критерию.

Список литературы

- Бельтинг Х.* Образ и культ / Пер. с нем. К. Пиганович, М. Грацианский. М.: Прогресс Традиция, 2002. 752 с.
- Диди-Юберман Ж.* Из книги «Изображения вопреки всему» / Пер. с фр. А. Сажина // Отец. зап. 2008. № 4(43). С. 77–94.
- Belting H.* Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink, 2001. 280 S.
- Böhm G.* Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild? / Hrsg. von G. Böhm. München, 1994. S. 11–38.
- Böhme G.* Theorie des Bildes. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999. 148 S.
- Bredenkamp H.* A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft // Critical Inquiry. 2003. Vol. 29. No. 3. P. 418–428.
- Bredenkamp H.* Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: Kunstskammer and the Evolution of Nature, Art and Technology. Princeton: Marcus Wiener Publishers, 1995. 168 p.
- Bruyn B. de.* Death – Image – Medium. The Anthropological Criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting // Image [&] Narrative. 2006. Issue 15. [Электронный ресурс] URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/debruyn.htm> (дата обращения: 20.06.2015).
- Daston L.* Natural Law and Laws of Nature in Early Modern Europe. Aldershot: Ashgate, 2008. 350 p.
- Diers M.* Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History // New German Critique. 1995. No. 65. P. 59–74.
- Diers M.* Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997. S. 223.
- Duden.* Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache / Ed. by B. Ausleben. Bd. 7. Mannheim: Dudenverlag, 2006. 960 S.
- Ferretti S.* Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History. New Haven: Yale University Press, 1989. 304 p.
- Ford B.J.* Images of Science: A History of Scientific Illustration. Oxf.: Oxford University Press, 1993. 208 p.
- Forster K.W.* Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents // October. 1996. No. 77. P. 5–24.
- Freedberg D.* The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 528 p.
- Freedberg D.* The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: IL, 1999. 560 p.
- Ginzburg C.* From Aby Warburg to E.H. Gombrich: A Problem of Method // *Ginzburg C.* Clues, Myths, and the Historical Method / Trans. by Johne and Anne C. Tedeschi. Baltimore, 1989. P. 17–59.
- Karg-Gasterstädt E.* Das Bild // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1942. No. 66. S. 291–308.

- Kluge F.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. B.; N.Y.: Walter de Gruyter, 1989. 1112 S.
- Langewand A.* Bildung // Erziehungswissenschaft. Ein Grundkurs / Hrsg. von D. Lenzen. Hamb., 1994. S. 69–98.
- Michaud Ph.-A.* Aby Warburg and the Image in Motion / Trans. by S. Hawkes. N.Y.: Zone Books, 2004. 382 p.
- Michaud Ph.-A.* Un Pueblo à Hambourg – Le voyage d’Aby Warburg au Nouveau-Mexique 1895–1896 // Les cahiers du musée national d’art moderne. 1995. No. 52. P. 43–73.
- Mitchell W.J.T.* The Pictorial Turn // *Mitchell W. J. T.* Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; L., 1994. P. 11–35.
- Mitchell W.J.T.* Was ist ein Bild? // Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik / Hrsg. von V. Hohn. Fr. a/M., 1990. S. 17–68.
- Müller M.G.* What is Visual Communication? // Studies in Communication Sciences. 2007. No. 7(2). P. 7–34.
- Rampley M.* Bildwissenschaft: Theories of the Image in German–Language Scholarship // Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks / Ed. by M. Rampley, T. Lenain, H. Locher et al. Leiden; Boston, 2012. P. 119–124.
- Rampley M.* From Symbol to Allegory: Aby Warburg’s Theory of Art // The Art Bulletin. 1997. No. 1. P. 41–56.
- Sachs-Hombach K.* Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln: Halem, 2003. 368 S.
- Sachs-Hombach K., Rehkämper K.* Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts Verlag, 1998. 295 S.
- Schwenk B.* Bildung // Pädagogische Grundbegriffe / Hrsg. von D. Lenzen. Bd. 1. Hamb., 1996. S. 208–221.
- Stafford B.* Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine. Camb. (MA); L.: MIT Press, 1991. 612 p.
- The Oxford English Dictionary / Ed. by J.A. Simpson, E.S.C. Weiner. Vol. 7: Hat – Intervacuum. Oxf.: Clarendon Press, 1989. 1019 p.
- Werckmeister O.K.* The Turn from Marx to Warburg in West German Art History 1968–1990 // Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left / Ed. by A. Hemmingway. L., 2006. P. 213–20.
- Wuttke D.* Die Emigration der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburgs und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Grossbritannien // Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990 / Hrsg. von H. Bredecamp. Weinheim, 1991. S.141–163.

From art history to *Bildwissenschaft*: German-language studies in visual arts theory

Evgeniya Strizhak

MA student (Master’s MIT programme «Visual Culture», School of Cultural Studies). National Research University Higher School of Economics. Staraya Basmannaya St. 21/4, Moscow 105066, Russian Federation; e-mail: strizh.zhak@gmail.com

The author presents here an overview of some German-language studies in visual arts theory, with the aim to reveal how these may have been influenced by their language and cultural context. To illustrate the role of language for the theoretical framework of most of the German writings on visual arts, the author conducts an analysis of the concept Bild (image), from which there is derived the notion of image as a definitive form (Bildung), characteristic of the entire German tradition, as well as the broader understanding of the concept of image as implying both its mental and material constituents at once. The starting point for all subsequent

development of Bildwissenschaft is provided in Aby Warburg's project of Kulturgeschichte which helped expand the boundaries of the old discipline of art history and turn the attention of the scholars from a given particular work of art to the problems of image as such. In the ensuing period the most important theoretical advances were made in the work of Klaus Zachs-Hombach, Gottfried Böhm and Hans Belting. The latest cornerstone theory to be examined here is the one proposed by Horst Bredekamp, looking back toward the traditional German view of art history as Bildwissenschaft. On the whole, it will be fair to conclude that, unlike contemporary Anglo-Saxon scholarship, most of which is rooted in the paradigm of cultural studies and shares common methodological approaches as well as a certain predilection for the issues of political background, German Bildwissenschaft represents a sum of heterogeneous discourses, mostly apolitical, united around the concept of Bild and its implications.

Keywords: Bild, Bildwissenschaft, art history, Germany, picture, image, political iconology, anthropology of image, aesthetics

References

Belting, H. *Bild-anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001. 280 S.

Belting, H. *Obrazikul't* [Image and Cult], trans. by K. Piganovich, M. Gratsianskii. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2002. 752 pp. (In Russian)

Böhm, G. "Die Wiederkehr der Bilder", *Was ist ein Bild?*, hrsg. von G. Böhm. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 11–38.

Böhme, G. *Theorie des Bildes*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1999. 148 S.

Bredekamp, H. "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft", *Critical Inquiry*, 2003, vol. 29, no 3, pp. 418–428.

Bredekamp, H. *Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*. Princeton: Marcus Wiener Publishers, 1995. 168 pp.

Bruyn, B. "Death – Image – Medium. The Anthropological Criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting", *Image [&] Narrative*, 2006, Issue 15. [<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/debruynt.htm>, accessed on 20.06.2015].

Daston, L. *Natural Law and Laws of Nature in Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate, 2008. 350 pp.

Didi-Huberman, J. "Iz knigi 'Izobrazheniya vopreki vsemu'" [From the book 'Images malgré tout'], trans. by A. Sazhina, *Otechestvennye zapiski*, 2008, no 4/43, pp. 77–94. (In Russian)

Diers, M. "Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History", *New German Critique*, 1995, no 65, pp. 59–74.

Diers, M. *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt: Fischer TaschenbuchVerlag, 1997. S. 223.

Duden, *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, ed. by B. Ausleben, Bd. 7. Mannheim: Dudenverlag, 2006. 960 S.

Ferretti, S. *Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History*. New Haven: Yale University Press, 1989. 304 pp.

Ford, B.J. *Images of Science: A History of Scientific Illustration*. Oxford: Oxford University Press, 1993. 208 pp.

Forster, K.W. "Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents", *October*, 1996, no 77, pp. 5–24.

Freedberg, D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: IL, 1999. 560 pp.

Freedberg, D. *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 528 pp.

Ginzburg, C. "From Aby Warburg to E.H. Gombrich: A Problem of Method", in: C. Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. by John and Anne C. Tedeschi. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989, pp. 17–59.

- Karg-Gasterstädt, E. "Bildli", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 1942, no 66, S. 291–308.
- Kluge, F. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1989. 1112 S.
- Langewand, A. "Bildung", *Erziehungswissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. von D. Lenzen. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1994, S. 69–98.
- Michaud, Ph.-A. "Un Pueblo à Hambourg – Le voyage d'Aby Warburg au Nouveau-Mexique 1895–1896", *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 1995, no 52, pp. 43–73.
- Michaud, Ph.-A. *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. by S. Hawkes. New York: Zone Books, 2004. 382 pp.
- Mitchell, W.J.T. "Was ist ein Bild?", *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hrsg. von V. Hohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 17–68.
- Mitchell, W.J.T. "The Pictorial Turn", in: Mitchell W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994, pp. 11–35.
- Müller, M.G. "What is visual Communication?", *Studies in Communication Sciences*, 2007, no 7/2, pp. 7–34.
- Rampley, M. "Bildwissenschaft: Theories of the Image in German–Language Scholarship", *Art history and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, ed. by M. Rampley, T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, C. Schoell-Glass & K. Zijlmans. Leiden, Boston: Brill, 2012, pp. 119–124.
- Rampley, M. "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", *The Art Bulletin*, 1997, no 1, pp. 41–56.
- Sachs-Hombach, K. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Halem, 2003. 368 S.
- Sachs-Hombach, K. und Rehkämper, K. *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts Verlag, 1998. 295 S.
- Schwenk, B. "Bildung", *Pädagogische Grundbegriffe*, hrsg. von D. Lenzen, Bd. 1. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1996, S. 208–221.
- Simpson, J.A. & Weiner, E.S.C. (eds.) *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., vol. 7.: Hat –Intervacuum. Oxford: Clarendon Press, 1989. 1019 pp.
- Stafford, B. *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1991. 612 pp.
- Werckmeister, O.K. "The Turn from Marx to Warburg in West German Art History 1968–1990", *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*, ed. by A. Hemmingway. London: Pluto, 2006, pp. 213–20.
- Wuttke, D. "Die Emigration der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburgs und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Grossbritannien", *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, hrsg. von H. Bredecamp. Weinheim: VCH, 1991, S. 141–163.