

Марина Торопыгина

ИКОНОЛОГ В КИНЕМАТОГРАФЕ «ФАНТАЗИЯ» И СТИЛЬ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Э. ПАНОФСКОГО

Среди критических высказываний в адрес иконологического метода есть два наиболее частых упрека: по-первых, увлекаясь расшифровкой содержания, иконологи и иконографы забывают о художественном качестве и проблемах формы; во-вторых, сам Эрвин Панофский ни в одной работе не использует предложенную им самим модель интерпретации. Поэтому вначале мы хотели бы вспомнить историю создания модели-таблицы и уточнить ее значение для метода. А затем обратиться к некоторым примерам интерпретации Панофского и его рассуждений как о живописи, так и о движущихся изображениях (*motion pictures*). Обращение к кинематографу представляется нам тем более интересными, что Панофский, в отличие от многих образованных современников, в том числе историков искусства, любил кино и относился к нему с уважением. Но в то же время его знаменитая работа «Стиль и средства изображения в кинематографе» находится как бы на периферии его традиционных интересов – западноевропейского искусства Средних веков и Возрождения.

Историю возникновения таблицы и ее дальнейшие модификации мы довольно подробно разбираем в нашей книге¹, здесь же для краткости остановимся на основных моментах. Впервые таблица



Эрвин Панофский

¹ Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015.

приводится в докладе, который Панофский делает на собрании Неокантианского общества в Киле. В ней выделены три горизонтальные строки (соответственно, три уровня интерпретации): феноменальный смысл (с подразделением на предметный и выразительный), смысл-значение и документальный или сущностный смысл, и три вертикальных столбца: предмет, субъективный источник и объективный корректив интерпретации. Доклад называется «К проблеме описания и толкования содержания произведений изобразительного искусства», а слово «иконология» в нем еще не упоминается. Новая версия таблицы появляется в книге «Studies of Iconology» в 1939 году. Здесь вводится дополнительный столбец: обозначение каждой ступени интерпретации. Первая ступень – доиконографическое описание и псевдоформальный анализ, вторая ступень – иконографический анализ в узком смысле слова. И хотя общее название сборника содержит слово «иконология», третий уровень анализа обозначен как «иконографический анализ в более глубоком смысле (иконографический синтез)». Иконологическим этот уровень будет назван в версии 1955 года, когда текст войдет в сборник «Смысл и толкование изобразительного искусства» («Meaning in the Visual Arts»). В самом начале мы наблюдаем процесс рождения метода: историк искусства делает доклад перед философами, он наблюдает за деятельностью интерпретатора (в том числе и своей собственной) и рассуждает о возможностях и границах интерпретации. Вторая и третья версии появляются в период преподавания в Принстоне, каждый уровень интерпретации получает свое обозначение, и в целом пафос наблюдения и рассуждения сменяется несколько педагогической интонацией, отчего таблица и воспринимается впоследствии как руководство к действию. Заметим, что даже в таком варианте метод представляет собой синтез разных уровней восприятия, понимания и толкования произведения, и не стоит понимать его как инструкцию, требующую последовательного пошагового выполнения. Здесь вполне можно начать с иконографической ступени, то есть с идентификации персонажей и поиска источников. В таблице важно движение не сверху вниз, по вертикали, а по горизонтали: третий вертикальный столбец с корректирующими (1955) – контролирующими (1939) принципами интерпретации Панофский в версии 1939 года даже выделяет фигурной скобкой с надписью: «история традиции» (в версии 1955 года это обозначение уйдет в заголовок столбца). Сравнение таблиц дает возможность предположить, что метод подразумевает прежде всего активную рефлексию интерпретатора по поводу своей интерпретации: на всех уровнях толкования он отдает себе отчет в том, как работает его понимание, опираясь на знание традиции. Не случайно сборник «Meaning in the Visual Arts» имеет и подзаголовок: «Papers in and on Art History».

Собственно иконографический уровень интерпретации – это уступка XIX веку с его историзмом и археологией. В письме одному студенту, который интересуется творческим методом ученого, Панофский объясняет, почему необходима иконография: пусть она не во всех случаях

способствует усилению эстетического впечатления или нашей эмоциональной реакции, но мы должны прочесть «историю», если уж художник взял на себя труд рассказать нам ее. Ведь в беседе мы учитываем не только интонации собеседника, но и стремимся понять содержание его высказывания¹.

Вероятно, для того чтобы ввести различие на терминологическом уровне, Панофский «оживляет» для обозначения метода слово «иконология»; для него это не идентификация содержания, изображенных персонажей, атрибутов и символов, и не просто расширенная интерпретация заложенных в иконографической программе (то есть в подходящем тексте) смыслов – это возможность, или хотя бы стремление восстановить связь между изобразительным искусством и мировоззрением, между образом и идеей, художником и зрителем, и для наблюдения за тем, как устанавливается и работает эта связь, важны все уровни анализа.

Для самого Панофского всегда был важен смысл, который скрывается в формальных аспектах произведения. Хотя для правильного раскрытия этого смысла все же важно представлять себе, замечает Панофский, что Микеланджело изобразил историю грехопадения, а не завтрак на траве, и, наоборот, что персики у Ренуара – не символ греха, а доказательство возрождения интереса к жанру натюрморта. Заметим, что именно последнее утверждение, связанное с пониманием и определением жанра, уже требует знакомства с историей идей, то есть в данном случае интерпретатор сразу включает поправку третьего уровня.

О том внимании, которое Панофский уделяет интерпретации формальных аспектов, свидетельствует и его полемика с Вельфлином по поводу книги «Основные понятия истории искусства» (1915)². Панофский пытается конкретизировать и развить некоторые тезисы своего учителя, выводя проблему развития стиля от «линейного» к «живописному» за пределы «чистого зрения» или отношения глаза к миру (*Verhältnis des Auges zur Welt*). Ведь зрение как физиологически-объективное восприятие окружающего мира вообще не может принять на себя стилиобразующую функцию. Строение глаза одинаково у всех художников во все

¹ «Я бы не сказал, что знание иконографии и истории в любом случае усиливает нашу эстетическую или эмоциональную реакцию (в моем случае это так), но я считаю, что мы должны заниматься этими проблемами хотя бы даже из вежливости, если уж художник прошлого или наш современник взяли на себя труд рассказать “историю”. <...> Как если бы мы сообщили гостю, который что-то рассказывал нам в течение получаса, что мы не слушали, что он говорит, а только наслаждались его интонацией. Другими словами, применение иконографического метода не постулат *per se* (лат. “как таковой”. – М.Т.), а постулат, который вытекает из природы обсуждаемого произведения» (E. Panofsky – William H. Woody. 13.11.1958 // Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1968. Bd. 5. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011. S. 358–362).

² Panofsky E. Das Problem des Stils in der bildenden Kunst // Panofsky E. Deutschsprachige Aufsätze / Hg.K. Michels, M. Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 1998. Bd.2. S. 1010.

века. Отношение глаза к миру есть отношение души к миру глаза¹. Если художник выбирает какую-либо возможность изображения, это не просто возможность воззрения на мир (*Anschauung der Welt*), но способ мировоззрения (*Weltanschauung*). В этом смысле вторая и третья ступени иконологической интерпретации возвращаются к первой – ведь стиль изображения, будь то особенность перспективного построения или экспрессивные искажения фигур в эпоху модерна, тоже является носителем смысла и значения.

Эту же тему Панофский развивает в работе «Перспектива как “символическая форма”» (1924–1925) и в работе о раннеидерландской живописи.

Перспектива – это тоже формальный признак, который является предметом выбора (или поисков) художника и который может быть определен как носитель значения, смысла, утверждает Панофский. За ним открывается не опыт глаза, а опыт разума. Ошибки в перспективном построении (с современной точки зрения) или полное отсутствие перспективы не влияют на художественное качество произведения. Это стилистическая характеристика, но ее можно обозначить как «символическую форму», потому что в данном случае «духовное содержание-значение (*geistiger Bedeutungsinhalt*) соединяется с конкретным чувственно воспринимаемым знаком (*sinnliches Zeichen*) и оказывается внутренне связано с ним»; именно поэтому сущностно важно не только наличие перспективы в различных эпохах и регионах, но и то, какая именно это перспектива². Различные формы перспективных конструкций отражают и различные концепции, представления об устройстве мира и пространства.

¹ «Кто же в состоянии эту – с эстетической точки зрения – еще совершенно несформированную данность, принимаемую органом восприятия, интерпретировать с точки зрения структуры художественной формы, совершенной чуждой этому самому воспринимающему органу? Возможен только один ответ – душа. Отношение глаза к миру есть отношение души к миру глаза» (*Ibid.*).

² «Само по себе это, кажется, представляет чисто математическую, а не художественную задачу, так как по праву можно сказать, что большая или меньшая погрешность, да и даже полное отсутствие перспективного построения не влияет на художественную ценность. <...> Но хотя перспектива и не является показателем художественной ценности, она является показателем стиля, более того: ее можно, если использовать теперь уже и в истории искусства удачно сформулированный Эрнстом Кассирером термин, обозначить как одну из “символических форм”, в которых “духовное содержание-значение соединяется с конкретным чувственным знаком и внутренне этому знаку присуще”; и в этом смысле для различных периодов и областей в истории искусства существенно важно не только то, имеют ли они перспективу, но и какую именно перспективу они имеют» (*Ibid.* S. 268).

Здесь Панофский цитирует Кассирера: *Cassirer E. Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften [1921/1922] // Cassirer E. Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt: WBG, 1956. S. 171–200. S. 175.*

Сравнивая портрет четы Арнольфини Ван Эйка и фреску с изображением смерти Св. Амвросия в базилике Сан Клементе в Риме¹, Панофский отмечает, что итальянский мастер использует свет как количественный и изолирующий принцип (где тени формируют объем предметов и их расположение в пространстве изображения), а зритель позиционирует перед изображенным пространством. Ван Эйк, напротив, использует свет как качественный и связующий принцип – его интересует преломление, отражение, рассеивание света: рефлексы на поверхности металла и стекла, блеск меха и ткани, слабые проблески, изображение огня, отражение в зеркалах и цветная светотень. С точки зрения перспективного построения в итальянском случае пространство понимается как завершенное и заключенное в изображении. Сечение передней плоскости картины у Ван Эйка дает понять, что пространство продолжается, а зритель становится его частью – Панофский в этом случае говорит об «осмосе» между закрытой комнатой и Вселенной. Таким образом, перспективное построение имеет разные функции: оптического обогащения изображения (на Севере) и стереометрической ясности (в итальянском варианте). Панофский связывает эти различия с северным стремлением к индивидуализации, вниманию к детали и изучению отдельных вещей как они есть, с одной стороны, а с другой – со свойственным итальянскому менталитету эпохи Возрождения поискам идеала, общего принципа, которому подчиняются явленные или сотворенные человеком объекты.

В работе о кинематографе Панофский также начинает с анализа формальных аспектов. Основная идея его доклада «On Movies» (1936), лежащего в основе этой работы – апология кинематографа как вида искусства. Это была лекция в Музее современного искусства в Нью-Йорке, при котором создавался киноархив. Перед музейной публикой и кураторами Панофский говорит не о содержательном, воспитательном или идеологическом значении фильмов, а о формальных и стилистических особенностях изображения содержания, которые и определяют особое место кинематографа в искусстве. В более поздних редакциях² в названии появляются «style and medium» – буквально «стиль и средства», то есть указание на носитель, проводник содержания. Заметим, что сам пафос определения особенностей стиля и выражения в разных видах искусств не может не напомнить о «Лаокооне...» Лессинга.

Центральными понятиями у Панофского становятся пространство и время – и это ключевые слова не только кантианского дискурса, здесь можно уловить и влияние актуальных проблем естественнонаучного круга, во всяком случае, Панофский был знаком с Эйнштейном по Принстону.

¹ Panofsky E. Die altniederländische Malerei. Köln: DuMont, 2006. Bd. I. S. 15–17.

² Существуют три версии этой работы: «On Movies» (1936), «Style and Medium in the Moving Pictures» (1937) и «Style and Medium in the Motion Pictures» (1947). См.: Lavin I. Panofskys Humor // Panofsky E. Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/Main: Campus, 1999. S. 10.

Основная особенность нового вида искусства – новые возможности взаимодействия пространства и времени. Панофский называет это «динамизацией пространства» (*dynamization of space*) и «опространствливанием времени» (*spatialization of time*). В самом начале статьи Панофский пишет, что удовольствие, которое зритель испытывает в кино, не связано с определенным сюжетом и или игрой форм, а есть чистая радость наблюдения за движущимся изображением. Но, возможно, причина того, что Панофскому нравился фильм «Навигатор» – не только в исключительном актерском таланте Бастера Китона, но и в том, что в условиях замкнутого и в то же время подвижного пространства корабля наблюдать отношения пространства и времени особенно интересно.

Отдавая дань иконографической традиции, Панофский отмечает в раннем кино мотивы, типы и характеры, а также характерные детали, за которыми зрители кинотеатров могли узнавать вечные темы изобразительного искусства. Женщина-вамп и добродетельная девица – аналоги дев разумных и неразумных, клетчатая скатерть – непрменный атрибут изображения бедного, но добропорядочного семейства. Иконография использования цветовой гаммы: ночные сцены печатаются в синем или зеленом цвете. И наконец, еще один пример устойчивой иконографии – изображение победы, казалось бы, маленького и слабого над, казалось бы, большим и сильным: здесь Панофский проводит аналогию между историями о Микки Маусе и подвигом Давида.

И все же попробуем предложить пример, где в размышлениях и оценках Панофского своеобразно соединяются формальные и иконографические аспекты. Речь идет о фильме «Фантазия» Уолта Диснея.

Панофский присутствовал на премьере «Фантазии», которая проходила 13 ноября 1940 года в Нью-Йорке, в зале «Broadway Theater» (который тогда назывался «Colony») на 2000 мест. «Фантазия» представляла собой новую форму развлечения «*new form of entertainment*»¹, сочетавшую традиции мюзикла, немного кино с музыкальным сопровождением, концерта и даже лекции. В самом начале «Фантазии» композитор и музыкальный критик Димс Тейлор говорит, что зрителям предстоит увидеть изображения, картины и истории (*designs and pictures and stories*), возникшие в воображении художников под воздействием музыки. Согласно предисловию, в «Фантазии» используется три типа музыки: «музыка, которая подразумевает определенную историю; музыка, где нет истории, но есть более или менее определенные образы; и музыка, которая существует сама по себе»². Например, «Токката и фуга ре минор» Баха – абсолютная музыка, даже название «не имеет смысла», а только обозначает саму музыкальную форму³. Таким образом, работа с музыкой рассматривается с точки зрения нарративного потенциала и возможностей его изображения.

¹ «Фантазия», реж. Уолт Дисней, 1940. Вступительное слово Димса Тейлора. 2:12.

² Там же. 02:57–03:03.

³ Там же. 03:04–03:17.

В письме Джону Эбботту¹ от 15 ноября 1940 года Панофский объясняет, что наряду с благодарностью и восхищением работой Диснея он хотел бы поделиться некоторыми идеями, которые пришли ему в голову, когда он пытался рационально объяснить свои впечатления («... some ideas which occurred to me when I tried to rationalize my impressions»)².

Во-первых, это касается соотношения музыки и изображения. Словно отвечая Димсу Тейлору, Панофский утверждает, что единственный критерий для использования музыки – понимание, является ли музыка самодостаточной (self sufficient) или она требует (demands) или по крайней мере терпит (tolerates) сопровождение в качестве видимого движения в пространстве (visible movement in space). Это не имеет отношения ни к качеству музыки, ни к «содержанию» («content»), а только к ее характеру: ко второму типу относятся все виды танцевальной музыки: балеты, вальсы Штрауса, «Венгерские танцы» Брамса, оперная музыка (как Вагнер, так и Моцарт), «Музыка на воде» Генделя. Исключение здесь составляют менуэты в симфониях или в сюитах Баха. То есть основой для разделения, считает Панофский, является намерение композитора: предназначалась ли музыка для прослушивания или для сопровождения движения в пространстве. Музыка второго типа как раз является «изобразимой» («picturizable»), и в этом случае применимы любые картины, фантазия художника-аниматора ничем не ограничивается³.

Впоследствии, в статье 1947 года Панофский вновь вспомнит «Фантазию» и обозначит эту возможность для музыки вступать в связь с движущимся изображением «принципом возможности комбинированного выражения» (principle of coexpressibility).

Далее в письме Панофский размышляет о потенциале метаморфозы, которая, по его мнению, является отличительной особенностью анимации как вида искусства. Неподвижные объекты начинают вести себя как механизмы или животные, животные – одновременно и как животные, и как люди, то есть обретают жизнь, отличную от их собственной. С этой

¹ Джон И. Эбботт (John E. Abbott) – муж Айрис Барри (Iris Barry), которая была основателем и первым куратором отдела кино в нью-йоркском Музее современного искусства. Они передали Панофскому пригласительные билеты на эту премьеру от имени Уолта Диснея.

² Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1968. Bd. 2 (2003). S. 271–275.

³ «Единственное, что имеет значение, это является ли музыка самодостаточной, иначе говоря, требует ли она или, по крайней мере, допускает аккомпанемент видимого движения в пространстве. Это не имеет никакого отношения ни к качеству музыки, ни к ее “содержанию”, это всего лишь вопрос характера: все типы танцевальной музыки (не только балеты, но и <...> вальсы Штрауса, венгерские танцы Брамса, <...> вся оперная музыка, “Музыка на воде” Генделя – принадлежит *ipso facto* (лат. “в силу самого факта” – М.Т.) ко второму классу. Исключения составляют менуэты в составе симфоний, сюиты Баха. <...> базовым и совершенно простым фактом является то, что музыка либо предназначена для того, чтобы ее слушали, либо служит стимулом для чего-то, происходящего в пространстве. Только второй класс <...> является “изобразимым”, и совершенно не важно, какого типа изображения избираются, в этом отношении воображение художника-аниматора совершенно свободно» (Ibid.).

точки зрения Панофский одобряет драматическое изображение природных стихий, смены времен года или движение лавы (the action of a lava stream as a drama). Другой пример удачной метаморфозы – страусы, которые одновременно и страусы, и балерины. (В приложении к «Фантазии» есть документальные кадры, где художникам, рисуящим движения страусов и бегемотов, позирует живая балерина, а в качестве еще одного источника вдохновения служит картина Дега в кабинете Уолта Диснея.) Можно заметить, что с точки зрения иконографической интерпретации метаморфоза осложняет работу описания и анализа: приходится решать, то ли страусы изображены как балерины, то ли балерины представлены в виде страусов.

Человек в анимации не может быть изображен «таким, какой он есть», он должен быть преобразован (transformed). Метаморфоза предполагает «дегуманизацию», чтобы вписаться в окружающую среду (have to be dehumanized in order to live up with the standard of their environment). «Дегуманизация» идет либо по восходящей (more than human) – феи, олицетворение сил природы, либо по нисходящей (less than human): морячок Попай или его подруга Олив Ойл. Когда люди (или подобные им существа) остаются похожими на самих себя, это разрушает магию анимационного фильма. Вновь вернувшись к этой теме в статье (версия 1947 года), Панофский сравнивает появление «Белоснежки» с грехопадением, поскольку в анимации появляется человеческая фигура. Эти принцессы, гномы, бейсболисты и кентавры – не метаморфозы, а самые настоящие карикатуры. Возвращаясь к «Фантазии», он вновь заметит, что удачными можно считать «экранизации» балетов страусов и бегемотов, в то время как фантазии на темы Пасторальной симфонии Бетховена и «Ave Maria» Шуберта представляются ему плачевными (deplorable).

Кентавры появляются в той части «Фантазии», где используется Пасторальная симфония – музыка, по мнению Панофского, закрытая для «экранизации». И это интересно, поскольку отдельные части Шестой симфонии имеют подзаголовки, которые вполне позволяют подразумевать «живописные» сюжеты: «Сцена у ручья» или «Веселое сборище крестьян». Да и вообще кентавры, кентаврессы, Дионис, цветы, деревья рифмуются с темой пасторали. Но если следовать логике Панофского, то исполнение музыки изначально не предполагало сопровождающего «движения в пространстве», а кентавры – изображены слишком «настоящими», не удовлетворяющими требованию «метаморфозы».

Второй «неудачный», по мнению Панофского, случай – сюжет на музыку «Ave Maria» Шуберта, и здесь, как можно предположить, также неправильно использована музыка, не предназначенная для действия. Но с точки зрения логики Диснея (и Тейлора), использование этой музыки представляется уместным – ведь она связана с определенной историей: «Ave Maria» входит в цикл песен по мотивам поэмы Вальтера Скотта «Дева озера» («Lady of the Lake») и написана на слова песни Эллен¹.

¹ «Дева озера», песнь 3, стих 29 (1810).

Раскадровки для этого эпизода делал художник Кай Нильсен, который, вероятно, вдохновлялся примерами из живописи Каспара Давида Фридриха – горные вершины, готические арки, силуэты в контражуре и финальный кадр, повторяющий композицию «Теченского алтаря». На первый взгляд, это почти идеальное совпадение: немецкая романтическая живопись (и музыка) встречаются английскую романтическую поэзию. Но в то же время романтизм Фридриха несколько отличается по интонации от лирических и героических мотивов поэмы. Его темы – одиночество, вечность природы и бренность бытия¹. Можно предположить, что Панофский почувствовал и это несовпадение пафоса и неорганичное использование иконографии в последнем фрагменте «Фантазии», то есть заимствование формы выражения без корреляции с формой содержания, если воспользоваться лингвистической терминологией Ельмслева.

Кроме того, в уже цитированном письме он иронично, но довольно резко высказывается по поводу аранжировки музыки – как считает Панофский, работу Стоковского по достоинству оценят на Страшном суде (and what Stockowski has done to the music as such with cutting and reorchestration <...> I hope will come up on the occasion of the Last Judgement). В этом фрагменте оригинальная версия Шуберта тоже была переделана: сольная ария аранжирована для хора и оркестра².

Очевидно, что возможности выражения, которые используют Дисней и Стоковский, не совпадают с культурным опытом и памятью Панофского. К тому же у них разные профессиональные задачи: Дисней, будучи практиком, очень вольно, но эффектно адаптировал классическое наследие, постепенно превращаясь в классика сам. Панофский же как зритель, критик и историк искусства считал своей обязанностью не только делиться впечатлениями и давать оценочные суждения, но и анализировать их: «rationalize my impressions». Завершение его письма вполне оптимистично: «это был прекрасный опыт» (...how fascinating the experience has been).

Можно по-разному относиться к предположениям о том, почему Панофскому не понравились отдельные фрагменты «Фантазии», да и его собственные объяснения могут показаться не вполне убедительными, в том числе и в вопросе различения метаморфозы и карикатуры. Но показательно, что сам он, обосновывая свои предпочтения, обращает внимание не на выбор тематики, не на использование античных мотивов или иной иконографии, а рассматривает феномен, прибегая к описанию и анализу формы.

¹ «Время величия храмов и их служителей прошло, и из разрушенного целого вышло иное время и иное стремление к ясности и истине. (К.Д. Фридрих. Записи)» (Caspar David Friedrich. Katalog der Ausstellung der Hamburger Kunsthalle. 1974. München: Prestel, 1974. S. 60).

² В этой версии с подчеркнутыми ритмическими акцентами ария превращается почти в танцевальную музыку. В таком виде мелодия адаптируется даже для номера в фигурном катании. См.: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=CNeUgrM59r0> (дата обращения 5.06.2016).

Таким образом, проблемы стиля и формы для иконолога оказываются не менее, а может быть, и более важны. Если вернуться к таблице и методу, очевидно, что и сам метод Панофского не может быть «иконографически» зафиксирован как набор неких канонических действий и формулировок, а иконологическая интерпретация не предполагает окончательных, закрывающих тему оценок, но требует от самого интерпретатора контролировать свою работу и соотносить собственные умозаключения с историей традиции. В то же время метод Панофского – это открытая система, которая осваивается через стиль и средства интерпретатора: ясность и логика научной мысли, классическая эрудиция и интерес к «неклассическому» искусству кино, остроумная аргументация и изящный слог.