

БИБЛИОТЕКА
ЖАЛОНИ

Редакционна колегия:

Атанас Стойков

Елка Бакалова

Иван Маразов

Ружа Маринска

**ЕРВИН
ПАНОФСКИ**

**СМИСЪЛ
И ЗНАЧЕНИЕ
В ИЗОБРАЗИ-
ТЕЛНОТО
ИЗКУСТВО**

Превел от английски
ГОЧО ЧАКАЛОВ

ИЗДАТЕЛСТВО
БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИК
СОФИЯ, 1986



000000067011

7.04
1983
Превод © Гочо Чакалов, 1986
Вст. студия © Атанас Стойков, 1986
c/o Jusautor, Sofia

ERWIN PANOFSKY

MEANING IN THE VISUAL
ARTS

(SINN UND DEUTUNG IN
DER BILDENDEN KUNST)
Papers in and on Art History

Doubleday & Company, Inc.,
New York, 1957

© 1955 Erwin Panofsky

NOV БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
БИБЛИОТЕКА
1535 СОФИЯ, УЛ. "МОНТЕВИДЕО" 21

Индекс: 7—Ч(93/99)

ЕРВИН ПАНОФСКИ —
ИСТОРИК И ТЕОРЕТИК
НА ИЗКУСТВОТО

През последните години въпросите за историческата съдба и време, респ. за възприемането, разпространението, въздействието на истински големите произведения на литературата и изкуството са предмет на различни интерпретации. Много неща се изследват и изясняват по новому. В резултат на това се разкриват неподозирани по-рано съотношения между традиции, наследство и новаторство в изкуството, самият художествен процес добива много по-конкретни, по-ясни, по-живи и жизнени очертания и характеристики. Така например швейцарският изкуствовед Йозеф Гантнер върху основата на конкретен анализ на творчеството на художници като Рембранд обоснова наличието, мястото и значението на така наречените префигурации, т. е. едни или други композиционни схеми, които съзнателно, а в повечето случаи несъзнателно, се възприемат от творчеството на друг голям художник от миналото, но се използват не пряко, не като заемка, а получават по-нататъшно съществено развитие, качествено нова съдържателност. По същество същото гледище застъпва и развива и Кенет Кларк в своята книга „Рембранд и Италианският ренесанс“, без да си служи с понятието префигурация. Основната теза на тази му книга, която той майсторски и аргументирано доказва, е: „Към своите изключителни способности на ръката и око̀то“ и към своето „правдиво съдещо човешко сърце“ Рембранд прибавя някои неочаквани качества, които дълго време са останали незабелязани: дълбока симпатия към всичко, което е било най-голямо в европейското изкуство, един екскаваторски инстинкт, който може да го води към стилистическите пластове на повече от столетие назад, и едно интелектуално разбиране на средствата, с които майсторите на класическата традиция са осъществили своите постижения. Всички велики художници са изучавали творчеството на своите предшественици и са възприемали от него, ако са чувствали такава необходимост, ала малцина измежду тях са вършили това тъй нашироко или са проявявали такава способност за възприемане и асимилация като Рембранд¹. Кларк убедително показва, че Рембранд, който никога не е бил в Италия, е могъл да

¹ Kenneth Clark, Rembrandt and the Italian Renaissance, London, 1966, p. 2.

познава и е познавал голямото изкуство на Италианския ренесанс и от оригинални творби (Амстердам по времето на Рембранд е бил един от най-важните центрове на търговията с произведения на изкуството, мнозина художници са били и колекционери, включително и самият Рембранд), но също и от масово разпространяваните в цяла Европа гравюри на редица забележителни произведения на майстори като Леонардо, Рафаело, Микеланджело и други. Запазена е рисунка на Рембранд по „Тайната вечеря“ на Леонардо от такава именно гравюра. Кларк конкретно показва как Рембранд творчески използва и по новому претворява някои от композиционните методи на Леонардо в такива свои забележителни произведения като: „Сватбеното угощение на Самсон“, „Вечерята в Емаус“, „Синдиците“, „Заговорът на Клаудиус Цивилис“.

Заслужават внимание в тази насока изключително интересните постановки и разсъждения на западногерманския изкуствовед Ерик Форсман за историческото време на истински голямото произведение на изкуството. В това историческо време той различава предшестваш живот (Vorleben), т. е. онова, което е заето, асимилирано като сюжет, един или други мотиви, композиционни похвати и т. н. от предишното развитие на изкуството, от художественото наследство (взето като цяло или в една или друга негова част, или съвсем конкретно — творчеството на голям художник от миналото, дори на отделни негови творби), и последващ живот (Nachleben), т. е. присъствието, въздействието на това произведение не само във времето, когато е създадено, но и през следващите десетилетия и векове. И този последващ период на голямата творба, както убедително посочва Форсман, се дължи не толкова на връзката ѝ с традицията, на онова, което е усвоено или използвано у нея от традицията, а преди всичко на истински новото, оригиналното и новаторското, което е изпълнено в нея. По този начин, изтъква Форсман, „именно в отделната творба се осъществява съвсем конкретно срещата между наследство и новаторство; тук възникват възловите точки, които придвижват изкуството по-нататък. В отделната творба ние чувстваме нейния така наречен пред-родов живот и същевременно виждаме основанията за един богат последващ живот“¹.

Ала тези взаимодействия и закономерности между традиция и новаторство се извяват не само в областта на изкуството, но и във философията, във всички клонове на научното познание, в цялата сложна и многообразна духовна сфера на обществото. Те се извяват изцяло и в областта на историята и теорията на изкуството.

Собствено казано, видните представители на литературата и всички други видове изкуство обикновено израстват не само поради дълбоката си вкорененост в най-добрите и перспективни традиции и постижения на изкуството, на което са се посветили. Запознаем ли се по-отблизо с техния творчески път и с биографията им, нерядко оставаме поразени от техните знания в редица области на науката, философията, политическо-обществената мисъл, да не говорим за техните живи интереси и в други клонове на изкуството, а не само

на тяхното. И това също подхранва творчеството им, още повече че то, заедно с жизнените им наблюдения и опит, съвсем самобитно усвоено и промислено от тях, дава широта и дълбочина на творческото им виждане.

Но все по-ясно, по-конкретно и по-аргументирано се разкрива, че и големите дейци на философията и на различните клонове на науката не само великолепно познават и самостоятелно, критично овладяват своята специалност и съседни области на научното знание и философията, но проявяват пристрастеност към едно или друго изкуство, и то до толкова, че някои негови видни представители и техни творби се превръщат в един от източниците на собственото им съвсем специално научно творчество. Известни са признанията в тази насока на учени като Дарвин, Поанкаре, Айнщайн, А. П. Павлов. В последно време справедливо се изтъква, че ако основните теоретически източници на създаденото от Маркс и Енгелс качествено ново учение, на извършения от тях истински преврат и поврат във философията и обществените науки, са немската класическа философия, английската политическа икономия и френският утопически социализъм, то това са именно само основните източници. Защото близкото запознаване с произведенията на Маркс и Енгелс разкрива тяхната поразително многостранна ерудиция и начетеност не само във всички обществени науки и философията, ала и в много области на естествознанието и математиката. И това също дава своя отпечатък върху творчеството им, върху всестранныя научна аргументираност и убедителност на техните изследвания и изводи. Ала немалко са почерпили те и от творенията на големите майстори на изкуствата, най-вече на художествената литература. И като съществен източник за по-дълбоко вникване в самите механизми на отделните обществено-икономически формации, и като примери, с които си служат, за да илюстрират и покажат по-ясно едно или друго обществено-икономическо явление, и най-после — като драгоценна съкровищница за себе си, както и за непрекъснатото обогатяване и възвисяване на своя дух, така и за усъвършенстването на своя собствен език и стил. Като разглежда в специална студия подробно отражението на немската и световната художествена литература в основното научно съчинение на Карл Маркс „Капиталът“ Манфред Науман с пълно основание заключава: „Капиталът“ не е само ръководство по политическа икономия и научен комунизъм. Това е също и ръководство за комунистическо, материалистическо-диалектическо отношение към художествената литература, за нейното включване в обоснованата теоретически от Карл Маркс нова епоха в човешката история.“¹

Що се отнася до естетиката, теорията и историята на изкуството, една област, която по-специално ни занимава, то се разкрива все по-убедително, че значителни резултати и постижения могат да имат и имат само ония техни представители, които освен съответните свои силно изявени способности и дарования същевременно са съумявали да се приобщи съвсем отблизо, съвсем отвътре, към развитието и тезауруса на изследваното от тях изкуство или изкуства, както и да придобият внушителна ерудиция в своята собствена научна специалност, още повече когато тази ерудиция обхваща в своята орбита и други съседни области на науката, на философията и обще-

¹ Erik Forsman. Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte, в: Ikonographie und Ikonologie, Köln, S. 285.

¹ Manfred Naumann, Blickpunkt Leser, Leipzig, 1984, S. 85.

ствено-политическата мисъл. Особено характерен в тази насока е случаят с Ервин Панофски (1892—1968), който извисява ръст сред гигантите на историята и теорията на изкуството.

Роден на 30 март 1892 година в Хановер, той израства в Берлин, където следва история на изкуството. В университета във Фрайбург през 1914 година се хабилитира с дисертацията „Теоретическото учение на Албрехт Дюрер за изкуството (Естетиката на Дюрер)“. Негови преподаватели и учители, към които се отнася с голямо уважение, са видните немски историци на изкуството Вилхелм Фьоге (1868—1952) и Адолф Голдшмит (1863—1944). И единият, и другият се отличават с широки интереси и познания, като основните приноси и на двамата са в изследването на средновековното изкуство на запад: на Фьоге — развитието и постиженията на скулптурата, на Голдшмит — на книжната миниатюра. И двамата държат извънредно много техните студенти да придобият умението да разглеждат и анализират съвсем конкретно и многостранно отделните творения на изкуството, изпитват истинско отвращение към общите фрази и умувания. Самият Панофски привежда интересен и поучителен пример от един семинар на Голдшмит в тогавашния берлински музей „Кайзер Фридрих“. Сред студентите имало доста привърженици на Вьолфлин, които гледали високомерно на другите. Именно към един такъв „вьолфлианец“ се обръща Голдшмит с молба да му опише какво вижда в един пейзаж на Якоб ван Рьойсдал. Студентът отговаря: „Виждам една хоризонтала, пресечена с диагонал.“ „А пък аз виждам много повече“, му казва иронично Голдшмит¹.

А ето как Панофски характеризира другия свой непосредствен учител, Вилхелм Фьоге: „Неговият метод беше. . . също така универсален, както беше индивидуално собственото му отношение към нещата. Той обединяваше в себе си чувствителността и усета за материала на познавача с интереса към формата на аналитика на стила, прецизността на библиотекаря, палеографа и изследователя на първичните данни с потребността от изясняване на нещата на историка, психолога и иконолога.“²

Освен това, ако най-значителната и непосредствена своя подготовка като историк на изкуството Панофски студентът получава от Фьоге и Голдшмит, то той, който се отличава с изключителна любознателност и широки духовни интереси, чете и изучава съчиненията и на други видни тогава немски историци и теоретици на изкуството. А тъкмо през тези години, когато духовно се формира младият Панофски — и като студент, и десетина години след това, — в Германия има особено оживление и плодотворно развитие на естетиката, теорията и историята на изкуството, на самата художествена литература и на всички видове на изкуството, на философията, психологията и другите обществени науки. Това е време на разпалени научни дискусии върху самата методология на историята на изкуството като наука, върху самите закономерности на развитието на изкуството.

От излизането на знаменития труд на Винкелман „История на изкуството на древността“ (1764), с който се полагат основите на истински научната история на изкуството като дисциплина, са изминали само век и половина, ала

накъв поразителен напредък има тази дисциплина за това време в Европа и кай-вече в Германия и Австрия. Не само че самата античност, благодарение на нови големи археологически разкопки и открития, се изследва много по-нашироко, но се разчупват и господстващите европоцентристки концепции. В орбитата на историците на изкуството влиза и изучаването на изкуството на Далечния и Близкия изток, на страни като Персия, Китай и Индия, търсят се и се откриват връзките и взаимодействията през вековете между културите на страните от Изтока и Запада. Появяват се специални монографии, в които подробно се изследва жизненият и творческият път на художници като Рафаело, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Веласкес, Рембранд и други. Пренебрегваното по-рано изкуство на средновековието в Европа — византийското, романското и готическото, вече се изучава все по-настойчиво, все по-подробно, с особено увлечение и подчертано внимание.

През този век и половина израстват и се налагат трайно със своите постижения и трудове историци на изкуството като Карл Шнаазе, Антон Ширингер, Франц Куглер, Якоб Буркхарт, Херман Грим, Карл Юсти. А тъкмо през годините, през които се формира младият Панофски, ако се ограничим само с пишещите на немски език, се изявяват такива видни историци и теоретици на изкуството като Хайнрих Вьолфлин, Алоис Ригл, Август Шмарзо, Йозеф Штриговски, Макс Дворжак, Вилхелм Боде, Макс Фридлендер, Вернер Вайсбах, Георг Дехио, Ернст Хайдрих, Фридрих Ринтелен и други. Панофски несъмнено е познавал и изучавал трудовете на тези, пък и на други историци и теоретици на изкуството и е придобил отрано завидна изкуствоведска ерудиция. Основание да твърдим това ни дават неговите първи студии, публикувани в такива авторитетни периодични издания като „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, „Monatshefte für Kunstwissenschaft“. Нещо повече, той взема отношение към едни или други възгледи на някои от тези историци на изкуството, негови съвременници. Известно е, че Вьолфлин за пръв път обосновано излага своите схващания за развитието на изкуството в доклада върху проблема за стила в изобразителните изкуства, изнесен от него на 7 декември 1911 г. в Пруската академия на науките. Този доклад може да се разглежда всъщност като пръв проект на основния му труд „Основни понятия на историята на изкуството“ (Мюнхен, 1915). Именно критическото разглеждане на схващанията на Вьолфлин върху стилового развитие на изкуството, така както са изложени в неговия доклад от 1911 година, съставлява и съдържанието на студията на Панофски „Проблемът за стила в изобразителното изкуство“, публикувана в „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, X, 1915, S. 460—467. В свои по-сетнешни публикации Панофски подлага на всестранна критика възгледите на Вьолфлин, като същевременно изтъква заслугите му като историк на изкуството. Още в тази ранна студия той е сред първите, които аргументирано разкриват слабите страни на формално-естетическите схващания на Вьолфлин. Така, той уместно поставя въпроса, че определянето на една епоха като линейна или живописна не е резултат от изменение в начина на виждане, взет сам по себе си, а преди всички от изменението на духа, на това, което той нарича надличностен духовен настрой на една епоха в сравнение с друга. Панофски упреква Вьолфлин, че

¹ Цит. по: Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Wien—Düsseldorf, 1966, S. 343

² Цит. по: Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, S. 345,

само описва явленията, но не ги обяснява. „Твърдението — казва той, — че „оптиката“ на 17. век е живописна, дълбочинна и т. н., звучи така, като че ли следва да има нещо в тази „оптика“, от което именно да произтича, че 17. век трябва да ни се представя като живописен и дълбочинен. А всъщност ние не разбираме защо 17. век представя нещата живописно и дълбочинно. Твърдението съдържа формулировката, но не и основанието, причините за изследваните обстоятелства. Или, с други думи, ако една епоха „вижда“ линейно, а друга живописно, това още не е коренът или първопричината на стила, а само явление и описание на стила, това не е обяснение, а изисква обяснение.“¹

Още първите четири студии на Панофски, заедно с първата му книга „Теорията за изкуството на Дюрер, предимно в отношението ѝ към теорията за изкуството на италианците“, които публикува в една и съща година — 1915, веднага привличат внимание върху себе си. Това е рядък случай, когато още от самото начало (та той е едва двадесет и три годишен!) един учен така уверено и властно навлиза в науката. Още повече изумява как през следващите години все повече се разширяват духовните му интереси и хоризонти, неговата ерудиция и научна продуктивност. Наистина цели три години (1916 — 1918) няма публикация от него, ала това е по причина на войната. Затова пък, като се започне от 1919 година насетне, публикациите — студии, статии, отделни книги, непрекъснато излизат една след друга.

Голямо и решаващо значение за него като историк и теоретик на изкуството имат престоят и дейността му в Хамбург (1921—1933). Тук той е първоначално приватдоцент, а от 1926 година е редовен професор по история на изкуството в университета. Това е времето, когато философският факултет на Хамбургския университет се отличава, става прочут. Там преподава Ернст Касирер, един измежду най-видните представители на Марбургската неокантианска школа. Неговите приятели, сред които е и Панофски, го наричат пан, което значи мъдрец, обичат да беседват и да се съветват с него. И Панофски, който още отпреди има склонност и увлечения към теоретическото и философското мислене, сега в общуването си с Касирер задълбочава интересите си с философията и естетиката. Неговите трудове показват, че познава основно трудовете на немската класическа философия, преди всичко на Кант, но и на по-новите немски философи като Ницше, Шопенхауер, Хусерл и Шпенглер, на видните представители на неокантианството.

Плод на неговите задълбочени философско-естетически увлечения и занимания е трудът му „Идея“: Принос към историята на понятието в по-старите теории на изкуството“ (1924). Тук той подлага на изследване идеята за прекрасното, така както тя първоначално се обосновава в диалозите на Платон и както се видоизменя по-сетне в трудовете на Аристотел, Цицерон, Сенека, Плотин, през средните векове, Ренесанса, маниеризма и класицизма. Силно впечатление прави, че Панофски внимателно е проучил самите първоизточници, и то в оригинал (т. е. съответно на древногръцки, латински, италиански), и всичко онова, което други са писали за разглежданите от него автори на античността, средновековието, Ренесанса и по-новото време. Още в пред-

говора към този труд той изтъква, че непосредствен повод да се заеме с него е получил от една лекция на Касирер на тема „Идеята за прекрасното в диалозите на Платон“, изнесена в библиотеката на Варбург, Хамбург. Същевременно изказва най-искрена благодарност на Касирер заради различните внушения и за съдействието, което му е оказал в работата над съчинението.

Трябва да се отбележи, че самият Касирер е бил философ, който е отделял голямо внимание и на проблемите на литературата и изкуството. Той има отделни изследвания, посветени на творчеството и възгледите на Клайст, Хьолдерлин, Лесинг, Шилер. Основният му тритомен философски труд е „Философия на символичните форми“ (1923—1929). Неговото разбиране за символа, обосновавано в този му труд, а именно като явление, което в една или друга форма разкрива смисъла си и чрез сетивното, или че духовното значение и материалният носител в символа образуват неразделно единство — тъкмо това разбиране, както ще видим по-нататък, става един от източниците на иконологическия метод на Панофски. И не само Касиреровото понятие за символа, но и неговото по същността си антропологическо схващане за културата, за нейните съставки или символически форми, каквито са науката, езикът, митът, религията и изкуството, за начините на взаимодействие между тях, за тяхното функциониране вътре в обединяващата ги общност на културата, включително и на изкуството. Касирер обосновава три логически възможни типа на свързка и обединение на „физическо“, респ. сетивно, и „значение“ в символичната форма: израз, репрезентация и значение. В мита и изкуството това е изразът, в езика — репрезентацията, в науката — значението. В изкуството следователно преобладава, надделява сетивното и чувственото начало, значението някак се поглъща, разтваря се в него. В своя капитален труд Касирер проявява дълбоко разбиране за същността и спецификата на художественото творчество, като изтъква, че за разлика от науката, която се изгражда върху основата на абстракцията и дедуктивното обобщение, в него се извършват процеси на кондензация и конкретизация. Панофски подема и развива върху богат материал от развитието на изобразителните изкуства и архитектурата и ценните мисли и положения на Касирер, че във всяко изкуство, колкото и да е важно сетивно-чувственото начало в него, най-съществено си остава смисловото значение.

И ако Касирер, въпреки поредицата ценни наблюдения, мисли и формулировки, които издигна и обоснова по отношение на културата и по-специално на такава нейна съставка, респ. „символична форма“, каквато е изкуството, не съумя в края на краищата да надмogne, да се издигне над ограничаващите рамки на неокантианската философска система, в която беше принудена да се движи мисълта му, същото се отнася до голяма степен и за Панофски. Във всеки случай, както ще видим по-нататък, именно той, който в отличие от Касирер, борави с много по-конкретния материал на изкуството и неговите реални връзки и взаимодействия с обществото, поради самата логика на изследването, а и на самите исторически факти на изкуството и развитието му, нерядко преодолява идеалистическите неокантиански схеми и застава по същество на материалистически позиции. Заслужава да се отбележи също, че докато Касирер е силно повлиян от Вьолфлин и нееднократно с възхищение се позовава на него като на образец за структурен анализ на изкуството, то

¹ Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, 1964, S. 29.

Панофски въпреки уважението, което изпитва и изразява към заслугите и приносите на Вьолфлин, същевременно вижда и критикува слабите страни и недостатъци, едностранчивостта на неговите схващания за историческото развитие на изкуството.

Силно влияние върху Панофски оказва Абн Варбург (1866—1929), един от най-видните и влиятелни немски историци и теоретични на изкуството. Ученик на Карл Юсти и Яничек, Варбург още като студент (следва история на изкуството в Бон, след това в Страсбург) изучава с увлечение творчеството на Ботичели, години наред живее във Флоренция, увлича се в изследванията на Ренесанса, намира извънредно интересни материали в богатия флорентински архив. Високо цени делото на Буркхарт — именно той, според него, е открил за науката италианската култура на Ренесанса и гениално я владее. Ала същевременно упреква Буркхарт, че не изучава и не представя италианската култура на Ренесанса в нейната действителна цялост, а я разбива на отделни, самостоятелни части, които поотделно изследва. През целия си живот Варбург е преследван от мисълта за създаването на една всеобща интердисциплинарна наука за културата и нейното развитие, но това си остава негова непостигната мечта.

Както справедливо изтъква Янсон: „Подходът на Варбург към проблема на стила е противоположен на този на Ригл или Вьолфлин. За него историята на изкуството не е поредица от формални изменения, направлявани от собствената им вътрешна логика. Той вижда генезиса на един стил като резултат от единствено по рода си стичане на исторически условия, които обхващат всички аспекти на човешкия опит. Произведението на изкуството, за да бъде напълно разбрано, трябва да бъде видяно в неговия културен контекст, а това изисква преди всичко да се изследва последователно неговият сюжет, а не толкова формалните му качества.“¹

Основният въпрос, който занимава Варбург, е как темите, идеите, мотивите, образите на античността се подемат от Ренесанса, какви изменения претърпяват, как езическото се съединява с християнското начало. Още в своята студия за Ботичели (1898) той разгадава сюжета на неговите известни шедьоври „Пролет“ и „Раждането на Венера“, като доказва, че те са изцяло повлияни от една поема на Анджео Полициано. Поразен от фреската на Гирландайо в „Санта Мария Новела“, която подробно изучава, той стига до извода, че „Nimphia“ (служинята с подноса) е всъщност класическата „Victoria“, възвърната към нов живот в Ренесанса.

Главното събитие на Конгреса по история на изкуството, състоял се през 1912 година в Рим, е докладът на Варбург за смятаните дотогава странни и необясними фрески в Палацо Скифаноа, Ферара. След като излага, че фреските се състоят от три пласта, като горният и долният са ясни дори сами по себе си, той спира вниманието върху средния пласт, в който са изобразени сложни, фантастични, загадъчни фигури. Именно разгадката на тези фигури съставлява съдържанието на доклада му. Варбург убедително доказва, че техният произход трябва да се търси в някои астрологически представи за гръцкия свят на боговете, които представи обаче, в резултат на „многовеков-

¹ H. W. Janson, Erwin Panofsky, в: Year Book of the American Philosophical Society, 1969, p. 154.

ното им странстване от Гърция през Мала Азия, Египет, Месопотамия, Арабия и Испания, съществено са се изменили“¹. И след като анализира и изяснява тайната на тези фрески, Варбург преминава към обосноваването на своите схващания за задачите и методите на историята на изкуството. Според него тя следва да разчупи ограничаващите я схеми и категории, да обхване в своя обсерватория и ненаписаната още „историческа психология на човешкия израз“ (Ausdruck). „Надявам се — казва той, — че посредством метода на моя опит за обяснение на фреските от Палацо Скифаноа във Ферара съм показал, че иконологическият анализ... трябва да разглежда античността, средновековието и новото време като взаимосвързани епохи, нещо повече — да изследва (zu befragen) произведенията на изящните и приложните изкуства като равноценни документи на израза (des Ausdrucks)...“².

През целия си живот, особено през време на своите пребивавания в Италия, Варбург страстно и целенасочено търси и купува от антикварите редки книги — всичко, което е свързано с Италианския ренесанс или, по-точно казано, всичко, отнасящо се до взаимната свързаност и взаимодействия между античност, средновековие и Ренесанс. По този начин той формира в Хамбург забележителна, единствена по рода си библиотека, която от 1905 година наетне става общодостъпна. Именно тази библиотека под названието „Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg“ се превръща в началото на двадесетте години по същество в научен институт, във важен център на изкуствознанието. Варбург става любим учител и вдъхновител на колектив от млади учени, сред които изпъкват Ернст Касирер, Фриц Закл, Ервин Панофски, Едгар Винд. Библиотеката има и свои издания — отделни книги и периодика. Съвместно с Фриц Заксл, Панофски извършва интересни изследвания, които се публикуват като издание на библиотеката, а именно: „Dürers Melencolia I, eine Quellen und typengeschichtliche Untersuchung“, Leipzig, Berlin, 1923 („Дюреповата „Меланхолия I“ — изследване на историческите извори и типове“), „Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst“, Leipzig, Berlin, 1930 („Херкулес на кръстопът и други антични изобразителни сюжети в новото изкуство). Като издания на библиотеката Варбург излизат и самостоятелните му изследвания: „Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie“, Leipzig, Berlin, 1924 („Идея: принос към историята на понятията на по-старите теории на изкуството) и „Die Perspektive als „symbolische Form“, публикувано във „Vorträge der Bibliothek Warburg“, 1924/1925, S. 261—308 („Перспективата като „символична форма“).

При смъртта на Варбург библиотеката наброява към 65 000 тома. Когато през 1933 година, вече и формално обявена за институт от 1932 година, е застрашена да бъде унищожена от нацистите, тя бива ловко пренесена в Лондон и днес наброява близо 150 000 тома. Самият институт Варбург заедно със своята библиотека е включен в Лондонския университет. Негов пръв директор е емигриралният в Англия Фриц Заксл до смъртта си през 1948 година, а след това — Ернст Гомбрих. От известно време насам Варбургският институт е обединен с Института Курто, също в рамките на Лондонския университет,

¹ A. Warburg, Gesammelte Schriften, B. I, Leipzig, 1932, S. 464.

² Ibidem, S. 478.

и директор на обединения институт е известният английски историк на изкуството Питър Ласкоу. Що се отнася до самата библиотека Варбург, тя продължава своето съществуване и развитие, като грижливо се спазват замислите на Варбург при нейното създаване.

Именно в научното общуване със своите колеги от кръга на библиотеката Варбург, както и със самия Варбург, в тази непосредствена среда на научни дирения и дискусии, Панофски работи всеотдайно, обзет от небивало творческо горене, неговата будна изследователска мисъл обхваща уверено нови и нови области на историята и теорията на изкуството. Освен съчиненията, за които вече стана дума, от неговия хамбургски период до принудителното му емигриране в САЩ след идването на нацизма на власт през 1933 година, заслужава да бъдат споменати следните по-забележителни трудове, публикувани като отделни книги: „Die Sixtinische Decke“, Leipzig, 1921 („Сикстинският потон“), „Dürers Stellung zur Antike“, Wien, 1922 („Отношението на Дюрер към античността“), „Handzeichnungen Michelangelos“, Leipzig, 1922 („Рисунките на Микеланджело“), „Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts“, München, 1924 („Немската скулптура от единадесетия до тринадесетия век“). А като се имат предвид и многобройните му студии, статии и рецензии, публикувани в най-авторитетни списания и поредици, в които се разглеждат най-различни съществени въпроси на теорията и историята на изкуството, не можем да не останем изумени от научната плодовитост и широтата на вижданията на заемащия вече място сред първенците на немското изкуствознание историк и теоретик на изкуството.

Във формирането и израстването на Панофски като учен-изследовател, особено пък за силно изявената хуманистична насоченост на неговите проучвания и публикации оказват въздействие не само постоянното пряко общуване с произведенията на изкуството, с шедьоврите на всички времена, не само непосредственото приобщаване, и то в оригинал, към достигналите до нас произведения на философията и литературата на древна Гърция и Рим, съчиненията на италианските хуманисти, не само немската класическа философия, но и общуването с най-високи образци на всички видове изкуство — на музиката, театъра, киноизкуството и особено на художествената литература. Както свидетелства Янсон, негов любим композитор е бил Моцарт, а измежду писателите — Балзак и Жан-Пол. Жан-Пол, който в края на 18. век се изявява блестящо и като поет, и като белетрист, и като есеист и естетик, и като мислител, владее умовите и сърцата на поколения немски читатели, млади и стари. Интересът към неговото творчество се пробужда, неговите произведения отново почват масово да се четат и да оказват силно въздействие в Германия през първите десетилетия на нашия век. В една своя статия за Жан-Пол от 1921 година, т. е. тъкмо когато увлечението по неговото творчество е особено силно, видният немски писател Херман Хесе го характеризира като „образцов пример на гений, който не се е отдал само на една специалност и я е развил в себе си, а чийто идеал е бил свободната игра на всички душевни сили, който преди всичко утвърждава, всичко изпитва с наслада, всичко би могъл да обича и изживява.“ Същевременно Хесе намира, че през годините непосредствено след Първата световна война, години на покруса, отчаяние и хаос, тъкмо Жан-Пол е бил особено необходим на немците, не като пътеводи-

тел, какъвто той не е бил и не може да бъде, а като „утвърдител (ein Bestätiger), а също и утешител, защото никой писател не проповядва тъй настойчиво (eindringlich) като него, че „най-важното за писателя — любовта“, не страда от признанието на противоречията, че хармонията между противоположните душевни сили е жизнена и животворна цел¹.“

Именно утешение и успокоение ще е намирал и Панофски в произведенията на Жал-Пол както през хаотичните следвоенни години, така и особено през тревожните и тягостни години на принудителната емиграция.

Името на Панофски се свързва винаги с иконологията, с иконологическия метод в изкуствознанието. И това е така не защото той пръв почва да говори за иконология. Всъщност за пръв път понятието иконология се употребява от Чезаре Рипа, който издава през 1593 г. в Перуджа, Италия, своето съчинение „Iconologia“. През 1603 г. то е преиздадено, снабдено вече с илюстрации, превежда се и се публикува и на други езици, добива широка известност в своето време. Самият Чезаре Рипа, насърчен от радушия прием, който намира трудът му, го преработва и допълва и го издава окончателно вече в два обемисти тома през 1613 година. А три години след това френският учен Ноел льо Конт публикува в Падуа подобен труд с цел да направи достъпни изображенията на гръцката и римската митология. Съчинението на Чезаре Рипа, значително допълнено от Чезаре Орланди, излиза наново в Перуджа през 1764—1767 година, вече в пет тома. А Джовани Пиетро Белори в своя труд „Жизнеописания на съвременните живописци, скулптори и архитекти“ от 1672 г. дава и кратки обяснителни описания на отделни творби и се стреми да идентифицира едни или други техни сюжети и мотиви с класически или по-нови литературни източници.

Този стремеж да се обясняват сюжетите, мотивите, символите на ренесансовите творци се дължи на факта, че в сравнение със средновековното иконографската програма на Ренесанса е много по-усложнена, по-заплетена, много по-трудна за разбиране. И това е така, защото сега неин източник са не само библията и евангелието, както е било предимно през средните векове, но и древногръцката и римската митология, идеите на неоплатонизма, на редица автори от античността, пък и от по-ново време, а също и някои внушения, идващи от астрологията и така наречените окултни науки. Същевременно, известно е пренебрежителното отношение, което преобладава по времето на Ренесанса спрямо изкуството на средновековието. То се смята за варварско и уродливо, по определението на Вазари, и това мнение се споделя от италианските ренесансови дейци.

Голямата заслуга на движението на романтизма и на неговите представители във Франция и Германия е, че те насочват вниманието към паметниците на средновековието, разкриват и доказват, че то съвсем не е било никаква изцяло тъмна и безпросветна епоха, че тогава са създадени прекрасни шедьоври на изкуството. Разбира се, сега никак не е трудно да видим, че в своето отношение към средновековието, към духовните и художествените му ценности романтиците са проявявали изключителна пристрастност, не са забелязвали сенчестите му страни. Ала благодарение именно на тях твърде скоро

¹ Hermann Hesse, Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen, Frankfurt am Main, 1975, S. 211—213.

пренебрежителното отношение към архитектурата и изкуствата на средновековието се превъзможва, извършват се редица ценни проучвания на отделни негови паметници, изтъкнати изкуствоведи се посвещават на изследването на изкуството на средновековието — на романския и готическия стил, както и на голямото изкуство на Византия.

Но докато през самото средновековие всички изображения — живописни или скулптурни в църкви и катедрали, са били напълно ясни и достъпни дори и за най-простите и неграмотни хора, то в по-ново време те стават, по образния израз на Емил Мал, „по-тъмни и по-неясни от йероглифите“¹. Именно това налага и предизвиква появата на публикации, чиято основна задача е да бъдат описани и систематизирани сюжетно-типовите изображения на средновековните майстори, да се разкрие заедно с това техният смисъл и значение. Така възниква и се развива иконографията, иконографският метод в изкуствознанието, и то на първо време в кръга на френските романтици. Списания като „Annales d'archéologie chrétienne“ (1844—1881), „Revue de l'art chrétien“, „Bulletin monumental“ (двете последни списания излизат и досега) допринасят немалко за изясняването на много въпроси, свързани с иконографията на средновековното изкуство. Същевременно се появяват и първите трудове, които имат за цел да представят и изяснят системно типове иконографски сюжети и мотиви. Такива са: Didron, *Iconographie Histoire de Dieu*, Paris, 1843; Grosner, *Iconographie chrétienne*, Caen, 1848 (това е първият системен наръчник по християнска иконография); De Rossis, *Roma sotteranea*, t. I—III, 1864—1877; Joseph Wilpert, *Die Gemälde der Katakomben Roms*, 2 Bände, 1903; L.Bréhier, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1918 и още други. Съществен принос в изследването на християнската иконография и в самото приложение на иконографския подход в изкуствознанието представляват трудовете на видния френски историк на изкуството Емил Мал, а именно: *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 1898; *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, 1908; *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 1922 — и трите книги са издавани многократно и са станали отдавна класически съчинения по изкуствознание. Още в предговора към първия свой труд Емил Мал си поставя важна научна задача, на чието осъществяване посвещава всъщност целия си живот. „Тринадесетият век — казва Мал — е несъмнено оня момент, в който християнското изкуство е изразило с най-голяма широта мисълта на средновековието — и именно поради това го избрахме и се спряхме на него, — но това съвсем не значи, че именно през този век всичко е измислено. Цяла редица типове, комбинации, идеи идват от предходните векове. Тази дълга еволюция на християнското изкуство е един от най-интересните предмети за изучаване, който може да си постави за цел учения, ала същевременно и един от най-деликатните.“² И той веднага дава убедителен пример с изображението на Христовото разпятие. Докато в римските катакомби не се осмеляват да го покажат на вярващите, още през ранното и средното средновековие Христос бива изобразяван на кръста с вдигната глава и отворени очи като истински победител и едва

през последните години на 13. век се налага едно по-човечно изображение: Христос е с наведена глава и затворени очи, като възплъщение на страдание и саможертвата за хората. Както справедливо отбелязва Кюнстле, заслугата на Мал е, че той както никой друг преди него „разкрива дидактичния характер на средновековното изкуство и обусловения от това негов в основата си символичен характер“¹.

Пак Кюнстле с основание обръща внимание на две позабравени иконографски студии на немския историк на изкуството Антон Ширингер, публикувани съответно — първата през 1860 и втората през 1879 година, за значението и актуалността на трите основни положения, залегнали в тях, и за съвременните иконографски изследвания. А тези положения са следните: 1. Да се прави разлика между изображенията, които имат само декоративно значение, и ония, в които са възплътени определени представи. 2. Дори когато става дума за исторически изображения на средновековието, те запазват своята яснота, у тях не бива да се търси някаква скрита символика, тъй като по думите на самия Ширингер „Средновековието никога не си е поставяло за цел да създава загадъчни изображения“. 3. Трябва да се смята за аксиома, че всеки художник възприема своя символичен език от комплекса представи (*Vorstellungsinhalt*) на своето време.

Иконографският подход, за чието обогатяване и развитие значителни заслуги имат не само редица френски и немски, но и руски изкуствоведи и на първо място такъв виден изследовател на византийското и староруското изкуство, какъвто е Н. П. Кондаков², разширява възможностите на историята на изкуството, оказва се необходим и изключително плодотворен за изследването на средновековното изкуство, особено на неговата съдържателно-сюжетна страна, а също и за разкриването и определянето на неговото място и значение в общия контекст на духовната култура на средновековието. Същевременно обаче последователните привърженици на иконографския подход не обръщат необходимото внимание на формално-художествената характеристика и значение на паметниците на изкуството, на цели периоди в развитието на самото изкуство. Или, както съвсем справедливо изтъква В. Н. Лазарев: „Ахилесова пета на иконографския метод е неговото откъсване от формата, другояче казано, от средствата на художествения изказ. Освен това иконографският тип винаги е много по-ограничен от съдържанието на художественото произведение. Той влиза в него като съставна част, но съвсем не го изчерпва. Накрая, иконографският тип е индиферентен спрямо проблема за естетическото качество.“³

Стремежът християнската иконография да се отдели като самостоятелна дисциплина не оправдава себе си. Така, според Луи Рео, иконографията е

¹ *Iconographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln, 1983, S. 72.

² Автор и на изцяло специализирани иконографски изследвания като: *Очерки византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Одесса, 1876; *История византийского искусства и иконографии. Мозаики. Мозаики мечети Кахрие-Джамиси в Константинополе*, Одесса, 1881; *Иконография богородицы*, 2 тома, Петербург, 1914, 1915 и други.

³ В. Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва, 1971, с. 14.

Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, t. I, Paris, 1958, P. 12,

¹ *Ibidem*, p. 14.

независима наука със свой предмет и метод и докато историята на изкуството изучава паметниците от гледна точка на формата, то иконографията се занимава само с тяхното съдържание, със сюжета им. Ако се възприеме това схващане, то означава съвсем да се обедини историята на изкуството, да се сведят до чисто формално-естетически наблюдения и анализи. Освен това азбучна истина е, че формата в изкуството не съществува и не се развива сама за себе си, че тя винаги възплащава, оформя едно или друго съдържание, че представлява заедно с него едно неразкъсваемо и неразделимо цяло в произведението на изкуството. А сюжетът, съдържанието в изкуството също не може да съществува и да се развива само за себе си, откъснато от формата, в която органично се възплащава. Или, както справедливо посочва западно-германският изкуствовед Ерик Форсман: „Обособяването на иконографията в най-неблагоприятния случай може да доведе до загубване на изкуството, а разграничаването на априорни проблеми и емпирични решения — до загубване на историята, като и в двата случая ще пострада историята на изкуството.“¹

Иконографията, респ. иконографският метод може да бъде плодотворен, да даде много на историята на изкуството само тогава, когато не се хипостезира, не се самоограничава и изолира, само когато се имат предвид реалните му възможности, когато се прилага внимателно като органична съставна част на единен конкретно-исторически изкуствоведски подход.

Всички тези разяснения за иконографията, респ. за иконографския подход, са необходими, за да може българският читател да разбере и да вникне по-дълбоко в усилията на учени като Варбург и неговата иконологическа школа, в която първо и най-важно място и заслуга има Панофски — усилия, насочени еднакво към преодоляване на ограниченията както на формално-естетическия подход, основаващ се върху иманентното развитие на изкуството, така и на иконографския подход.

Още през първата половина на двадесетте години в кръга от младите учени около Варбург, в сътрудничество и общуване с Касирер и Заксл, по-специално в такива, съвместно извършени със Заксл, по същността си иконологически изследвания, като например върху Дюреровата „Меланхолия“, в по-късно издадената въз основа на тях през 1930 г. книга „Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst“, както и в поредица самостоятелни, също предимно иконологически студии, ние бихме могли да проследим как у Панофски все повече, по-ясно и по-убедително се оформя неговото иконологическо схващане, което и съставлява негов огромен принос в изкуствознанието.

За пръв път Панофски излага и обосновава системно своето вече оформено иконологическо схващане в един доклад, изнесен от него на 20 май 1931 г. пред Кантианското дружество в Кил поради интереса, проявен към изяснителната иконографска работа от местните историци на изкуството. Същият доклад, преработен въз основа на станалите дискусии, той публикува през следващата 1932 година в списание „Logos“. Тази своя статия Панофски започва съвсем непосредствено с тълкуването, дадено от Лесинг на едно из-

речение от описанието на Лукиан на „Семейството на кентавъра“ от Зевксис, а именно: „от горния край на картината се навежда усмихващ се в нещо като очакване един кентавър“. Панофски разкрива, че Лукиан само описва тази картина и не може напълно да разбере нейната композиция и смисъла, вложен в нея, защото той, възпитан в илюзионистичния характер на помпейските фрески, не може да подходи към една картина от 5. век пр. н. е. с очите на образован човек от 5. век пр. н. е. — и то не от другаде, а от древна Гърция, — а именно като човек от Рим от 2. век пр. н. е. А тъкмо това, за разлика от Лукиан, е съумял да направи Лесинг.

След това Панофски пак привежда пример — знаменитото „Възкресение Христово“ от Грюневалд. Тази картина може да се разглежда формално, в духа на Вьолфлин — да се характеризират композицията и колоритът ѝ, но това съвсем не е достатъчно, защото най-важното е да се разкрие смисълът на тази именно форма, или казано със собствените думи на Панофски — изследователят следва „да се издигне от една формална сфера в сферата на значенията“¹. Като се позовава на произведенията на Грюневалд, Панофски заедно с това показва и обобщава, че при разглеждането на всяка творба на изкуството могат да се набележат две взаимно свързани области: тази на явленията на онова, което виждаме и оценяваме въз основа на нашия жизнен опит, и друга, наречена от него, област на смисловото значение (des Bedeutungssinns), която предполага и изисква съответни литературни знания, познаване на съответните литературни източници. Към втората сфера спада и стилистично-критическото разглеждане и определяне на творбата. То е необходимо предпоставка за разкриването на нейния смисъл и значение. Иконографското описание се изгражда върху основата на познаването и тълкуването на вече оформени определени типове. Този тип Панофски определя като „такова изображение, в което определен предметен контекст (Sachsin) така здраво се свързва с определено смислово значение (Bedeutungssinn), че става традиционно носител на това именно значение, като например „Херкулес с лъвската кожа и боздугана“, „Богородица и Йоан под Разпятието“².

Що се отнася до Грюневалдовото „Разпятие“, Панофски показва, че въз основа на описанието на разпятието, така както е дадено в евангелието, ние не можем да го разберем, че трябва да потърсим и да припомним към други литературни източници. И обобщава, че за интерпретацията на дадена творба на изкуството не е достатъчно да се познават стилът и типовото изображение, че изследователят трябва да се издигне в една трета сфера, която Карл Манхайм нарича „значение на документа“ (Dokumentssinn) и която самият Панофски назовава „значение на същността“, „същностен смисъл“ (Wesenssinns). Интерпретацията само тогава постига своята същинска (eigentliches) цел, когато цялостността на въздействащите моменти (т. е. не само предметно-феноменалните и иконографските, но също и чисто „формалните“ фактори на светлина и светлосянка, на композиция, дори начинът на манипулиране с четката, щикела или длетото) се схваща и изявява като „документ“ на едно

¹ Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, 1964, S. 86

² Ibidem, S. 90.

¹ Erik Forsman, Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte, в: Ikonographie und Ikonologie, S. 285.

единно мирогледно чувство¹ (Weltanschauungssinn). За пълната, обективна и задълбочена интерпретация на творбата историкът на изкуството трябва да притежава съответните стилово-формални, типово-иконографски, конкретно-исторически и общокултурни познания. Той следва да бъде всестранно образован в три вида исторически дисциплини, които при това да обединява в себе си, да прилага в изследователската си работа не поотделно, а органично, като единно цяло. Ето как самият Панофски определя предмета и задачите на тези три исторически дисциплини: „Историята на изображенията (Die Gestaltungsgeschichte) — така можем да се изразим — ни осведомява за начините, посредством които в хода на историческото развитие чистата форма се свързва с определено предметно или изразно значение; историята на типовете ни осведомява за начините, посредством които в хода на историческото развитие предметното и изразното значение се свързва с определено смислово значение; общата история на духа (Geistesgeschichte) накрая ни осведомява за начините, посредством които в хода на историческото развитие смисловото значение (също например понятията на езика и мелодическите елементи на музиката) се изпълват с определено мирогледно съдържание.“²

Струва ми се, че не бива да се отминава без внимание едно много важно положение на Панофски, което се съдържа не в самия текст на статията, а в една от бележките към нея. Той се обявява против разглеждането на творбата, взета сама за себе си, като единично, самостоятелно явление, извън историческия ѝ контекст. Това според него не е „интерпретация“, а своеволна „реконструкция“.

Прави впечатление, че в тази своя статия Панофски още не употребява понятието иконология, иконологически, въпреки че по същество изяснената от него трета, най-висша сфера или равнище на интерпретацията съвпада напълно с това понятие, изразява го. Той подробно обосновава и демонстрира своето окончателно изработено и оформено иконологическо схващане в своя, станал вече класически, труд „Иконологически студии. Хуманистични теми през епохата на Ренесанса“, публикуван за пръв път през 1939 г. и претърпял много издания след това. Този му труд има за основа цикъла от лекции, изнесени първоначално, през 1937 година, в Брайън Маур Коледж, в рамките на лекциите „Мери Флекснер“ на хуманитарни теми, а след това повторени в Принстънския университет, в който Панофски е професор по история на изкуството. В предговора към книгата авторът обяснява, че нейното въведение синтезира ревизираното съдържание на една негова методологическа статия от 1932 година, която вече накратко изложихме.

Ако сравним статията от 1932 г. с въведението от 1939 г., ще открием редица изменения; формулировките са много по-ясни, изложението е много по-системно. Сега вече той определено разграничава: първоначално фактическо и изразно описание на творбата, което нарича доиконаграфско; второ, иконографски анализ в тесния смисъл на думата, който от своя страна предполага правилно идентифициране на стилистично-формалните белези на творбата; трето, разкриване на вътрешното значение или съдържанието на творбата,

което може да се нарече иконография в широкия смисъл на думата. Същевременно разяснява, че доиконаграфското описание се извършва върху основата на нашия жизнен практически опит, но че заедно с това ние не можем да не видим, че предметите и събитията, изобразени например в една картина, „са изразени чрез *форми при различни исторически условия*“¹ (курсивът е на Панофски). По този начин той включва в това доиконаграфското описание и собствено формално-стилистическия анализ под формата на контролен принцип на интерпретацията, основаваща се само върху практическия жизнен опит на интерпретатора. Следващата степен, иконографията, която има за предмет интерпретирането на образи, събития и алегии, отразени в произведенията на изкуството, не може да се извърши на основата на нашия жизнен опит. Тя предполага интерпретаторът да е добре запознат с редица специфични теми или понятия, предавани от литературни източници или придобити от целенасочено четене или пък чрез слушане, например на специални курсове по иконография. И тук, както и в първата степен, Панофски въвежда контролен принцип — необходимо е да се изследва как при различни исторически условия специфични теми или понятия са били изразявани от предмети и събития или, с други думи, интерпретаторът трябва да познава и самата история на иконографските типове, за да се предпази от прибрзани изводи, от заблуждения и грешки. Що се отнася до третата степен на интерпретация, която има за задача да изясни вътрешното значение или съдържанието на творбата, тя изисква нещо повече от познаването на иконографските типове, тя борави със „символични стойности“, с разкриването на вътрешния, специфичен духовен смисъл, вложен в използваните иконографски типове, в начина на използването им, както и в начина на самото формално-стилистично изграждане на творбата. За да вникне и разкрие това вътрешно значение интерпретаторът, освен историко-стилистични и иконографски познания, трябва да има и широка и многообразна духовна култура, да е приобщен, по терминологията на Панофски, към съществените тенденции на човешкия дух, обусловени от неговата лична психология и мирогледа му. В резултат на това, с помощта на една синтетична интуиция (Панофски сам казва, че терминът е дискредитиран, но че той в случая не може да използва друг, по-добър) интерпретаторът разкрива това вътрешно и най-важно значение на творбата. Но ако се уповава само на синтетичната си интуиция, колкото и да е подготвен като историк на изкуството и като човек с широка и разностранна духовна култура, интерпретаторът не е застрахован от тръгване по лъжлива следа в изследването си, от изпадане в заблуждения и грешки. Поради това и тук, в тази трета степен — която Панофски още не назовава иконологическа — на иконографската интерпретация в широкия смисъл на думата или на иконографския синтез, е необходим контролен принцип, а именно вникване от страна на интерпретатора в начина, по който „при различни исторически условия *общите и съществените тенденции на човешкия дух* са били изразявани чрез специфични *теми или понятия*“ (курсивът е на Панофски²). Именно този контролен принцип изисква щото историкът на изкуството да не се осланя

¹ Ibidem, S. 94.

² Ibidem, S. 94.

¹ Erwin Panofsky, Studies in Iconology, New York, p. 11.

² Ibidem, p. 16.

само на синтетичната си интуиция, а да провери и да се убеди, че е на прав път (или пък че се заблуждава) посредством внимателното и критично изучаване на различни документи от съответната епоха или за съответния художник като свидетелства за политическите, литературните, религиозните, философските и социалните тенденции на съответната личност, период или страна, които са предмет на изследване и интерпретация. Именно тук Панофски формулира едно много важно методологическо положение, което според мене, подето и развито върху последователни марксистки позиции, има голямо бъдеще както в историко-изкуствоведските, така и в изследванията на всички други хуманитарни науки. „Не е необходимо да се казва — добавя Панофски, — че на свой ред историкът на политическия живот, поезията, религията, философията и на обществените отношения може по аналогичен начин да ползва произведенията на изкуството. Именно в търсенето и изследването на *вътрешните значения* или *съдържанието* различните хуманитарни дисциплини намират общ език (meet on a common plane, буквално срещат се върху обща основа), вместо да бъдат слугини помежду си.“¹

Панофски явно трябва да е осъзнал, че мечтата на неговия учител и вдъхновител Варбург за създаването на всеобща синтетична наука за духовната култура е неосъществима, но затова пък взаимното сътрудничество, обединението на усилията, съвместните изследвания и разработки на учени от различни хуманитарни дисциплини, респективно на техните науки, е не само напълно възможна и осъществима, но и крайно необходима и наложителна задача. Самият патос, с който Панофски ратува за преодоляването на все още съществуващата откъснатост и затвореност на отделните хуманитарни дисциплини и на техните представители, заслужава внимание, буди възхищението ни. Това е път, който води към нови открития и хоризонти както в областта на науките за изкуството, така и в областта на всички други хуманитарни науки. Това означава по-специално, че всички видове истории на изкуството (т. е. не само на архитектурата и изобразителните изкуства, но и на литературата, музиката, театъра, киноизкуството) трябва да получават и да се стремят да имат достатъчно широки познания и от други хуманитарни дисциплини като философия, история, социология и т. н., да култивират у себе си умението в своите специални историко-изкуствоведски проучвания да вникват и в съседни области, да виждат и да разглеждат предмета на своето изследване в по-широк, реално съществуващ исторически и духовен контекст. По този начин на практика ще се осъществява едно от най-важните изисквания на материалистическата диалектика, а именно всеки предмет, явление, събитие, респ. произведение на изкуството, даден художник и творчеството му, изкуството на определена епоха или страна и т. н., да се разглеждат и изучават не сами за себе си, а винаги в техните многообразни връзки и взаимодействия с други предмети, явления, събития.

От друга страна, преодоляването на сега съществуващото по своята същност пренебрежително отношение към изкуството, респ. към науките за изкуството, тяхното подценяване на практика, и то както в подготовката на специалисти за различните хуманитарни дисциплини, така и в самата научно

из ледователска работа, лишава тези науки от ценен източник на знания, внушения, дори открития в собствената им област. Едва ли е необходимо да се позовавам на примера, който са ни оставили в тази насока Маркс, Енгелс и Ленин, тяхното плодотворно използване и на художествената литература в икономическите и социологичните им изследвания.

Не можем да не се съгласим с Панофски, че тези така формулирани от него три степени или равнища на историко-изкуствоведско изследване, респ. на интерпретацията на отделни художествени творби, трябва да се схващат не като независими една от друга, че те в самото научно изследване се изявяват и трябва да се изявяват като единно, взаимно свързано цяло, като „органичен и неразделен процес“¹.

Въведението към „Иконологически студии“ изцяло е възпроизведено в изданието през 1957 г. сборник с избрани студии на Панофски под заглавието „Смисъл и значение в изобразителното изкуство“². Това е същият сборник, който читателят държи в ръцете си, преведен на български език.

Внимателната съпоставка между двата текста обаче разкрива някои съществени промени, внесени от автора. Преди всичко отпаднала е употребата на понятието иконография в тесен и широк смисъл на думата. Вместо това ясно се очертават термините иконография и иконология, разкрива се тяхното съдържание. Посочват се взаимоотношенията и взаимовръзките между иконография и иконология: иконографията е повече описателна и аналитична — тя ни информира кога и къде специфични теми са изобразени чрез специфични мотиви, оказва незаменима помощ за установяването на дата, произход, а често и за автентичността на дадена творба; иконологията е предимно синтетична, тя може да бъде наречена още и интерпретативна иконография.

Втората част на въведението към „Иконологически студии“ е възпроизведена без каквито и да било изменения в „Смисъл и значение в изобразителното изкуство“. В нея се разглеждат не по-малко важни методологически въпроси за историята на изкуството като научна дисциплина. Ще се опитам да ги изложа съвсем накратко. И други автори преди Панофски са изтъквали, че древногръцката и римската античност продължават да живеят и дори да се използват през средновековието, като се заимстват много неща от тяхната култура, че не е вярна господстващата представа, според която античността и античните традиции били напълно забравени и били отново открити и подети едва през Ренесанса. Така например видният руски изкуствовед Айналов³ написал труд, в който аргументирано доказва, че византийското изкуство по същество продължава античните традиции, че неговите основи са елинистически. Но нито Айналов, нито дори Варбург можаха ясно да видят и да разграничат коренно различното отношение на средновековието и на Ренесанса към античността, още по-малко пък да обяснят на какво се дължи това различие. Това направи Панофски. Той показва и доказва и във въведението, за което става дума, както и в други свои трудове, че много класически — литературни, философски, научни и художествени — схващания продължават да

¹ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 17

² Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*. New York, 1957

³ Д. В. Айналов, *Эллинистические основы византийского искусства*, Петербург, 1900.

¹ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 16,

живеят в течение на векове, че те дори понякога нарочно се съживяват, както е например по времето на т. нар. Каролингово съживяване (*renovatio*) през 9. век. Ала тези съживявания са съвсем краткотрайни; по същество средновековието не разбира античността, остава чуждо на нея. Панофски доказва, че ако например средновековният скулптор твърде често и едва ли не направо заимства някои фигури от античната скулптура, то той прави това не защото разбира истинския смисъл на античните скулптури, а само защото открива известно иконографско сходство с християнските представи или, по думите на Панофски, той заема направо класическите мотиви, докато езическите теми превръща в християнски. По този начин у него фигурата на Орфей се използва за изобразяването на Давид, тази на Херкулес, прогонващ Цербер от ада — за изобразяването на Христос, извеждащ Адам от преддверието на ада и т. н. Причината, за да не може средновековието да разбере истински античността, както обяснява Панофски, е в това, че тя за него е, от една страна, доста отдалечена, а от друга пък — съвсем близка, всекидневно присъстваща, че средновековието със своите християнски представи и схващания не може да вникне в самата същност на античната цивилизация, да я схване в нейната цялост, в нейните съществени идейно-духовни основания. Именно поради това философите-схоластици могат да използват някои идеи на Аристотел, да ги вмъкват и приспособяват към своята християнско-схоластична система. Същото се отнася и до средновековните поети и художници, но всички те, средновековните хора, остават в края на краищата органически чужди на самото антично мислене и схващане. Едва Италианският ренесанс истински преоткрива античността, защото неговите духовни стремления в много отношения са сходни на античните — затова и му се удава да ренинтегрира класическите теми с класическите мотиви.

Петте отделни студии, които следват: „Ранната история на човека в два живописни цикъла на Пиеро ди Козимо“; „Бащата време“; „Слепият Купидон“; „Неоплатоническото движение във Флоренция и Северна Италия (Бандинели и Тициан)“; „Неоплатоническото движение и Микеланджело“, могат да се разглеждат като илюстрация на възможностите и предимствата на иконологическия метод, обосновани във въведението. И петте студии се четат с увлечение, те ни поразяват с изявената в тях разностранна ерудиция. В своята съвкупност те представляват ценен принос за по-дълбокото вникване в духовната същност на Италианския ренесанс, за интерпретацията на творчеството на художници като Пиеро ди Козимо, Пиеро дела Франческа, Леонардо, Бандинели, Пусен, Лукас Кранах, Микеланджело. Заедно с това Панофски прави отделни интересни съпоставки между различни епохи или стилове в изкуството, макар и понякога само въз основа на отделни белези или страни. За барока например изтъква, че никой друг период не е бил „така обладан от дълбочината и ширината, от ужаса и величието на понятието за времето“¹. В студиите Панофски конкретизира, аргументира, доуточнява отношението на Ренесанса към античността, и то върху основата на конкретния анализ на различни произведения на изкуството, проследявайки как някои теми и образи на античността се изменят, в каква насока се изменят през Ренесанса

и защо. По този начин той стига до важния извод, че Ренесансът не само възстановява и реинтегрира класическите мотиви и теми, но и постига „визуален и емоционален синтез между езическото минало и християнското настояще“¹.

Ала читателят все пак остава до известна степен изненадан и дори разочарован. Това е така, защото Панофски на практика пренебрегва изискванията на обосноваването от него единно тройствено отношение при интерпретацията на произведенията на изкуството — фактологическо и формално-стилистично, иконографско и собствено иконологическо. Навсякъде се налага, решително преобладава третата степен — собствено иконологическата, донякъде и иконографската. Разглеждането и оценката на художествено-естетическите и стилистичните особености на изкуството, респ. на отделните творби, художници, епохи или въобще липсва, или е съвсем бегло набелязано и най-важното може би — не е постигнато необходимото единство между трите степени на интерпретацията, поради което тя е непълна, едностранчива. Произведенията на изкуството по-скоро се характеризират и изследват като документи на едни или други духовни тенденции, учения на своето време, на пример творчеството на Микеланджело като образно възплъщение на неоплатоническите възгледи на Италианския ренесанс.

Не са малко изкуствоведите, които критикуват иконологическия метод на интерпретация на изкуството. Намират, че той е приложим, и то в определени граници, за изкуството на античността, средновековието, особено и преди всичко на Ренесанса — епохи, през които преобладават иконографски типове, символи, алегории и пр., и е необходимо те да бъдат съответно изтъкувани, като се разкрият и литературните източници, от които са почерпени. В този метод няма обаче основания за тълкуване на изкуството на новото време, както с малки изключения, и на такива жанрове, каквито са портретът, пейзажът и натюрмортът. Най-остра и задълбочена е може би критиката на видния австрийски изкуствовед Ото Пехт. Той справедливо посочва, че ако художественото творчество се изчерпваше само с изнамирането на въздействащи форми за предаване на идеи (*Ideenvermittlung*), то тогава би следвало изкуството да се схваща всъщност като религиозно или социално явление и да се изучава от една обща история на духовната култура (*Geistesgeschichte*), и не би трябвало да се обособява и да се развива специална дисциплина история на изкуството. Увлечението по иконографския и иконологическия анализ, неговото хипостазиране нерядко довеждат до там, че той всъщност се превръща в своего рода лов на цитати, в издирване на стари текстове и подробното им разплитане, и в резултат на това се оказва, че изобразителното изкуство само илюстрира онова, което вече е създадено в други духовни области. Пехт с основание поставя също така въпроса, дали може да се смята, че всяко произведение на изкуството е нещо като йероглиф, като символен знак на някакво значение, който следва да се разгадава. Освен това, изтъква той, не бива да се забравя, че много символни знаци имат конвенционален характер, широко са известни, лесно се разбират и възприемат и поради това не се нуждаят от специално разтълкуване. Без да отрича ико-

¹ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 92.

¹ Ibidem, p. 69.

нографския и иконологическия анализ, когато той не се абсолютизира, а се прилага, където това е необходимо, в определени граници, Пехт изрично подчертава: „...не бива да се забравя, че смисловото съдържание (der Sinngehalt) на произведението на изкуството като създаване на естетическата област може да ни се разкрие само посредством изследването на стилистичните дадености. При определени условия (unter Umständen) задълбоченият анализ на формалната структура може да разкрие повече от философията на художествената творба, отколкото доказателството, че тя е образен превод на една възвишена мисъл на неоплатоническата философия или на схоластиката“¹.

Остро критикуват иконологическия подход към изкуството Б. Кроче и негови последователи изкуствоведи като Б. Беренсън, Лионело Вентури и други. Според тях по този начин вниманието се съсредоточава върху второстепенни моменти в художествената творба, забравя се, напълно се пренебрегва върховната роля на художника творец, неговият неповторим изказ.

Ерик Форсман цени високо заслугите на Панофски и на обосновавания от него иконологически метод, намира, че се разширяват хоризонтите, че се създава възможност данните на иконографията да се контролират и исторически да се изясняват от иконологията. Същевременно поставя въпроса, дали иконологическият метод може да обхване всичко, дали може да претендира да бъде всеобщ метод на историята на изкуството. И обосновава, че той не може и не е в състояние да изпълнява такава роля преди всичко защото пренебрегва напълно въздействието на формата: линията, колорита, композицията, въздействие, което има и свои самостоятелни аспекти и не винаги е непосредствено свързано със сюжета и съдържанието на творбата.

В своята студия, посветена на иконологията (т. е. не само на Панофски, но на цялата основана от него иконологическа школа), съветският изкуствовед М. Я. Либман, като изтъква някои изследователски и евристични качества на иконологическия метод, същевременно подчертава неговото ограничено приложение (не за всички жанрове и епохи на изкуството), това, че негов „основен порок“ е „заманата на анализа на съдържанието на произведението с анализ на сюжета или темата“², че стилистическият анализ у иконолозите всъщност отпада, че те преувеличават въздействието на неоплатонизма в сферата на изкуството през епохата на Ренесанса.

Като посочва заслугите на Панофски в обосноваването и прилагането на иконологическия метод, съветският изкуствовед М. Соколов се стреми да разкрие някои противоречиви моменти в изследванията му, известна едностранчивост в схващанията му, която той обяснява както с основните му кантIANски философски предпоставки, така и с това, че движейки се от втората (иконграфската) към третата (собствено иконологическата) степен, самият Панофски, а заедно с това и неговият иконологически метод, „най-често отминава проблема за художествената му (т. е. на художественото произведение — А. С.) структура, проблема за естетическата му сугестивност“³.

¹ Otto Pächt, Kritik der Ikonologie, в: Ikonographie und Ikonologie, S. 375.

² М. Я. Либман, Иконология, в: Современное искусствознание за рубежом, Москва, 1964, с. 72.

³ М. Соколов, Граници иконологии и единство искусствознания, в: Современное искусствознание Запада о классическом искусстве, Москва, 1977, с. 239.

Западногерманският изкуствовед Лоренц Дитман намира, че „изследванията на Панофски неизмеримо много са обогатили знанията (Bildungswissen) на историческото изкуствознание. Благодарност и възхищение за служба това постижение“, но същевременно посочва, че у него духовното съдържание на художествената творба „изчезва естетически в „символичната форма“ и че по този начин „историята на изкуството се превръща в история на символи и препречва пътя към истината на изкуството и закрива заедно с това истината на изкуството“¹ (курсивът е на Дитман).

Както се вижда, въпреки сериозните критически бележки и възражения, които, строго погледнато, се отнасят по-скоро до претенциите на иконологическия метод да бъде всеобщ метод за изследване на историческото развитие на изкуството и до някои увлечения на самия Панофски в прилагането на този метод, все пак всички солидни изкуствоведи признават и изтъкват заслугите на Панофски, необходимостта, макар и в съответни граници (периоди и жанрове на изкуството), историкът на изкуството да умее да борави и със средствата на иконологическия метод. Освен това, както справедливо посочва френският изкуствовед Бернар Тейседр, който много високо цени приносите на Панофски, историкът на изкуството трябва да се предпазва от каквато и да е едностранчивост; за да постига успехи, за да умее да разкрива самото реално и сложно историческо развитие на изкуството, и то не само по себе си, но в общия културен и обществен контекст, в който се намира и изяснява, той трябва да си служи, да усъвършенства уменията да си служи с многообразие от методи. Тази мисъл заслужава нашето внимание. Струва ми се, че тя би могла да ни послужи като отправна точка за изработването на една по-всеобхватна, по-съвършена методология на историята на изкуството, която органично да обединява в себе си единното и всеобщо диалектико-материалистическо и историко-материалистическо схващане за изследвания материал (художествена творба, творчество на отделен художник, на определена епоха или страна) с многообразие от методи — и формално-стилистически, и социологически, и аналитично-семантически, и иконографски, и иконологически. Тук ще намери своето място и иконологическият метод, като винаги имаме предвид както големите му възможности и евристични качества, така и ограничената му сфера на приложение, и то не самостоятелно, а непременно в съдружество с другите методи.

Огромното и многообразно научно дело на Ервин Панофски трябва да се разглежда и оценява не по един или други негови изказвания, не дори само по отделни негови трудове, а в своята цялост и непременно в неговото развитие. Бихме могли да разграничим три периода в развитието и научните изяви на Панофски като изкуствовед. Първият, младежкият (1914—1921) — това са години на изключителна упоритост за придобиването на разностранна — и историко-изкуствоведска, и художествено-естетическа (запознаване и изучаване на паметници и творби на изкуството от различни епохи и страни), и философска, и литературна ерудиция. Но те са същевременно и години на рядка амбиция за изява едновременно и като историк, и като теоретик на изкуството. Вторият период — хамбургският (1922—1933), който всъщност

¹ Lorenz Dittmann, Styl, Symbol, Struktur. München, 1967, S. 139.

продължава известно време и в Принстънския университет, САЩ, където Панофски става професор, се характеризира с увлечението му по иконологията, с теоретическото обосноваване на нейните принципи, както и с преобладаването на конкретни иконологически изследвания. Това е период, който изцяло преминава под могъщото духовно въздействие на Варбург, в тясно научно сътрудничество и общуване с учени като Ернст Касирер, Фриц Заксл, Едгар Винд и други. За да се види и почувства какво е представлявал Варбург лично за Панофски, както и за други негови приятели-изкуствоведи и философи, бих си позволил да цитирам завършека на статията му, посветена на смъртта на любимия му духовен учител, поместена първоначално в „Hamburger Fremdenblatt“, 28 октомври 1929 година. За „всичко, което правеше и караше други да вършат, той не мислеше за себе си: той не искаше да има слуги на собствената си особа, а само екипаж за своя Колумбов кораб; и мнозина, на които той даде вътрешна и външна възможност за научна работа, станаха съпричастни при него на една хуманност, която е възможна само у силни и строги натури“¹.

Третият период (някъде в началото на четиридесетте години до края на живота му) е изключително плодотворен, и то в два аспекта — както с написването и издаването на поредица крупни научни трудове, истински историко-изкуствоведски шедеври, така и с неговото лично въздействие, нараснал авторитет и влияние върху развитието на изкуствознанието, преди всичко в Съединените щати, но също така и в родната му Германия (след 1946 година) — повече във ФРГ, отколкото в ГДР, Франция, Италия, Англия, Полша, Съветския съюз и други страни. Това са две десетилетия, през които около него израства и се утвърждава група от талантиливи американски изследователи на изкуството. Именно през този последен период Панофски преосмисля собствения си път като учен, преодолява някои свои увлечения по иконологическия метод, стреми се към по-всестранно изследване на историческото развитие на изкуството. Така, в едно писмо от шестдесетте години до свой немски приятел той споделя, че неговата цел не е била толкова да сътвори нещо „оригинално“, а „да предаде на двадесетия век колкото би могъл повече от великата традиция на деветнадесетия век (Фьоге, Ригл, Голдшмит, Варбург, дори нещо от Вьолфлин и Фридлендер) и да извърши това, без да проявява пристрастие“².

До края на живота си Панофски работи упорито, продължава да преследва и да осъществява тази своя заветна цел, и бихме могли с пълно основание да кажем, че с голямото и многообразно научно наследство и с примера, който е оставил, той продължава и обогатява значително тази „велика традиция“.

Представата за Панофски — историка и теоретика на изкуството — би била непълна, ако не се разкрият, макар и накратко, приносът и значението на неговите по-големи трудове, излезли през четиридесетте, петдесетте и шестдесетте години на нашия век. Това и ще се опитам да направя.

Първият от тези трудове е монументалната двутомна монография за Албрехт Дюрер, публикувана за първи път през 1943 г. и претърпяла много издания след това, а от 1955 г. насетне издавана в един том за сметка на изпускането на каталога на творбите на Дюрер. Може с право да се смята, че тази монография е извод, резултат от непрекъснатите му занимания с творчеството и делото на Дюрер в течение на цели три десетилетия. Та нали още първият му научен труд — дисертацията, с която поема своя път в изкуствознанието — е посветен на великия майстор от Нюрнберг и по-специално на теоретико-изкуствоведските му естетически схващания! А оттогава насетне се зареждат поредица студии, изследващи отделни страни или творби на най-видния представител на Ренесанса в Германия, като например: „Дюреровите изображения на Аполон и тяхното отношение към Барбари“, 1920; „Отношението на Дюрер към античността“, 1922; „Ритмическото изкуство на Дюрер“, 1926; „Дюреровата „Меланхолия I“ (съвместно с Фриц Заксл), 1923; „Два Дюрерови проблема (тъй нареченият „Сънят на учения“ и тъй наречените „Четирима апостоли“), 1931. Неговата монография е преди всичко образец на научна добросъвестност, на високо чувство за отговорност. Той очевидно е разгледал и проучил в оригинал всички творби на Дюрер, включително и ония, които са му приписвали, както и всичко, което е писано и публикувано за него и творчеството му — огромна литература, обхващаща няколко хиляди книги, студии и статии.

Пред Панофски безспорно е стояла трудна задача — какво ново би могъл да добави той за осветляването на огромното многообразно дело на великия немски майстор, какъв е неговият Дюрер в сравнение с тези на предшествениците му, автори на цялостни монографии за художника и мислителя. А като се почне с първата двутомна монография на М. Таузинг от 1884 година, преди Панофски да се заеме със своето изследване, са излезли още петнадесет такива монографии, някои от тях на автори като Х. Вьолфлин, 1905 (последно, шесто издание 1943); Е. Валдман (в три тома), 1916—1918; М. Фридлендер, 1921; В. Ветцолт, 1935 (пето издание 1944). Наистина, както казва Вьолфлин в предговора към последното издание на своята монография, „да се характеризира един велик художник като Дюрер си остава завинаги безкрайна задача (unendliche Aufgabe)“³. Ала затова пък всеки нов прочит, всяко ново тълкуване на такъв велик художник и мислител, какъвто е Дюрер, от изкуствоведи-гиганти като Вьолфлин, Ветцолт и Панофски разкрива нови страни, разкрива по новому неговия образ и духовно присъствие и въздействие през вековете. Една, макар и бегла съпоставка би ни показала, че макар тримата немски историци на изкуството да боравят, общо взето, с едни и същи данни и факти за жизнения и творческия път на великия художник, те рядко им дават различно осветление или, по-точно казано, може би самите акценти в техните трудове са различни. Така Вьолфлин съзнателно избягва подробното описание на биографията на произведенията на Дюрер, съсредоточава вниманието си преди всичко върху разкриването на техните художествени качества и достойнства, върху самото формално-стилистично развитие на художника, анализа на неговата форма, а също и върху това, как ита-

¹ Erwin Panofsky, A. Warburg, Repertorium für Kunstwissenschaft, в: 51, 1930, S. 4.

² H. W. Janson, Erwin Panofsky, в: Year book of the American Philosophical Society, 1969, p. 153.

³ Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München, 1943, S. 8.

лианските елементи и въздействия се претопяват в основното и господстващото немско начало у него и творчеството му, как той „извежда готиката в ренесансов стил“ и създава човешкия тип от времето на Реформацията, като се посочва, че „извършеното от него е велико, но може би още по-велико е редом с него и онова, което той е преодолял“¹, че Дюрер е дал „нови очи и ново сърце на немското изкуство“². Вьолфлин, както никой друг, задълбочено и майсторски анализира формално-стилистичните особености на Дюреровото творчество, а самата монография се отличава с високи езиково-стилистични качества.

Ветцолт пък си поставя за задача да обрисова неотделимо художника и човека Дюрер, и то в контекста на неговото конкретно-историческо време в Германия и в Европа, в орбитата на най-съществените религиозни, художествени, мирогледно-духовни движения и идеи, но също така и да посочи какви въздействия художникът е получил от низините — от селяни и занаятчи и от народното изкуство. Ветцолт подчертава и изявява многообразието на неговите дарования не само като художник, но и като теоретик на изкуството и учен; изтъква огромните му заслуги за развитието на изкуствата в Германия, защото благодарение именно на Дюрер отново се изпълват със съдържание понятията „немска живопис и немска графика“, че „издига се високо... немското изкуство в уважението на света“³.

А какво представлява монографията на Панофски, какви са нейните акценти? Преди всичко за нея са характерни внимателното проследяване на творческото развитие на Дюрер, разкриването не на три основни периода в това развитие (ранен, среден и късен), както обикновено е прието да се смята, а на седем по-малки периода (в рамките на пет-седем години), всеки от които има свои отличителни белези, грижливият анализ — не само формално-стилистичен, но също и може би много повече — иконографски и иконологически, на най-характерните творби за всеки период. Отделен раздел на книгата е посветен на Дюрер като теоретик на изкуството — много важна страна в творчеството му, която никой друг изкуствовед не е изследвал тъй подробно и задълбочено. Панофски убедително показва заслугите на Дюрер за „раждането на немската научна проза“ и — подобно на Лутер — за създаването на „собствен немски език“⁴, като изтъква, че неговите възгледи за изкуството, макар и изградени върху творческото възприемане на идеите на Италианския ренесанс, на такива негови представители като Алберти и Леонардо, същевременно разкриват черти, които звучат еретично за италианската теоретична мисъл. На теоретичното изискване художникът да изобразява действителността по-красива, отколкото е, Дюрер противопоставя схващането, че „грубото, грозното, фантастичното и дори чудовищното имат своето законно място в изкуството“⁵. ... че истината е „скрита“ и „заровена“ в природата, че благородна задача на художника е да я открие и да съумее да я

покаже. Подобно на Вьолфлин, и Панофски изтъква, че главните приноси и заслуги на Дюрер като художник са в областта на графиката, че именно „със средствата на графичните изкуства Германия се издига накрая до ранга на велика сила в изкуството, и то най-вече благодарение на дейността на един човек, който, колкото и да е прочут като живописец, стана международна фигура само в своята битност на майстор-гравьор: Албрехт Дюрер. Неговите графични творби поставиха нов критерий за графично съвършенство за повече от столетие и послужиха като образци за безброй други гравюри, а също и за живописни табла, скулптури, емайли, килими, плакати и фаянсови изделия, и то не само в Германия, но и в Италия, Франция, скандинавските страни, Русия, Испания и косвено дори в Персия“¹.

Голям принос за изследването на готиката представлява малкият по обем (стотина страници текст и шестдесет черно-бели илюстрации) труд „Готическата архитектура и схоластиката“, издаден през 1951 година. В него за пръв път готическата архитектура се разглежда не изолирано, не сама за себе си, а в нейното реално взаимоотношение и взаимодействие със схоластичната философия и мисъл. Панофски великолепно познава тази архитектура и онова, което е писано за нея, както и изобщо готическото, а също и романското изкуство. Но той не по-малко задълбочено и внимателно е изучил и първоизточниците на художествената литература и особено на теологическата мисъл и схоластическата философия на епохата, на такива автори като Уилям Окам, Тома Аквински, св. Августин, св. Бонавентура, Абелар, Роджър Бейкън. В резултат на своето изследване той доказва, че съществува успоредница между развитието на схоластичната мисъл и готическата архитектура. Той смята, че е малко вероятно архитектите и строителите на готическите катедрали да са чели трудовете на Жилбер дьо ла Порует или на Тома Аквински, но че те несъмнено са били под духовното въздействие на господстващата схоластична мисъл — и в училищата, където са се учили, и в църковните проповеди, които са слушали, пък и в тясното си сътрудничество с висшите религиозни кръгове, с чиито иконографски и литургически програми е трябвало в края на краищата да се съобразяват.

И както в трудовете на схоластиците има ясна организация, логика и субординация, строго разпределение на материала, изцяло подчинен на принципите на нагледността и яснотата, така същото се наблюдава и в изобразителните изкуства, и в музиката, а най-ярко — именно в архитектурата. „В своя образен строй — изтъква Панофски — катедралата на зрелия готически стил се стреми да въплъти целокупното християнско знание — теологическото, моралното, природното и историческото, като всяко нещо намира своето място, а онова, което вече не намира своето място, отпада, премахва се. В структурния си замисъл тя по подобен начин се стреми да синтезира всички главни мотиви, предадени (handed down) от отделени канелюри, и накрая постига едно безпримечно равновесие между базиликата и централния типов план, като премахва всички елементи, които могат да застрашат това равновесие — като крипта, галерии и кули — с изключение на двете фронтални кули.“²

¹ Erwin Panofsky, The life and art of Albrecht Dürer, p. 3, 4.

² Erwin Panofsky, Gothic architecture and scholasticism, New York, 1968, p. 44, 45.

¹ Ibidem, S. 7.

² Ibidem, S. 364.

³ Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit, Wien, 1936, S. 330.

⁴ Erwin Panofsky, The life and art of Albrecht Dürer, Princeton, 1967, p. 245.

⁵ Ibidem, p. 274.

По мое мнение монументалният двутомен труд „Ранна нидерландска живопис“, издаден през 1953 година (първият том съдържа текста, вторият — илюстрациите) е най-задълбоченото изследване — изключителен шедьовър на Панофски, на историята на изкуството. Още в началото на предговора авторът изяснява, че няма за цел да проследява и представя цялостното развитие на нидерландската живопис, че съсредоточава вниманието си върху Херберт и Ян ван Ейк, Флемалския майстор и Рогир ван дер Вейден, върху разкриването на историческите предпоставки на техните постижения, върху характеристиката на техния стил, че се стреми да нахвърли в едри черти онова, което съставлява главното течение на ранната нидерландска традиция. Тази цел е постигната блестящо. Още във въвеждението към своя труд Панофски съумява да покаже ранното нидерландско (предимно фламандско) изкуство не само по себе си, а в общеевропейски контекст. Разкрива, че през 15. век две са най-влиятелните и най-плодотворните художествени школи — италианската и нидерландската (фламандската), набелязва различията между тях, като същевременно посочва на какво те се дължат, убедително показва постоянното тясно взаимодействие между тях. Самите корени на ранното нидерландско изкуство той намира в книжната илюстрация (илюминация), разцъфтяла особено през 14. и 15. век във Франция и Нидерландия, а подобно на значението, което имат Дучо и Джото като новатори в Италия, за развитието на живописата в северните страни има илюминаторът Жан Пусел. Панофски посвещава отделни глави от своя труд на характеристиката на френската и френско-фламандската книжна украса, на ранния 15. век и на тъй наречения „интернационален стил“, на скулптурата и кавалетната живопис около 1400 година и на проблема за Бургундия, за регионалните школи в Нидерландия и за тяхната роля за формирането на големи майстори. Проникновено е написана главата „Реалност и символ на ранната фламандска живопис“. Тук иконологът разгръща сякаш пълната си мощ, ерудиция и онова, което сам нарича синтетична интуиция, и ни дава верен ключ, за да надникнем много по-дълбоко, отколкото досега, в образния строй на художници като Ян ван Ейк, у когото „всяко значение приема облика на реалността; или, казано другояче, цялата реалност е наситена със значение“¹. . . В отделни глави подробно е разгледано и характеризирано творчеството на бележити представители на ранната нидерландска живопис като Флемалския майстор, Ян ван Ейк, Рогир ван дер Вейден, а така също и проблемите, свързани с Гентския олтар и авторството на Хуберт и Ян ван Ейк. Накрая, като епilog, е проследено в общи линии как се възприема и развива наследството на основателите на голямата нидерландска традиция, като и тук са дадени ярки характеристики на художници като Петрус Криспус, Дирк Баутс, Алберт ван Оуватер, Гертхен тот Синт Янс, Хуго ван дер Гус, Йос ван Гент, Клаус Слютер, Герард Давид, Ян Госарт, Куентин Масис, Йеронимус Бош.

В цялото изложение читателят е респектиран от огромната и многостранна ерудиция на автора, от пълното познаване и овладяване на материята на изследването, от редицата ярки характеристики на най-видни майстори на ни-

¹ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, Cambridge Mass., 1966, V. I, p. 144.

дерландската живопис, както и на отделни техни творби. Прави впечатление също така, че тъкмо в този труд, както в никой друг, Панофски използва разнообразни методи — не само иконографския и иконологическия, но и формално-стилистическия и социологическия, — при това ги използва не еkleктично, а органично, в единна сплав. Именно това е една от съществените причини за изключителното научно, историко-изкуствоведско постижение, каквото представлява „Ранната нидерландска живопис“.

Трудът „Кутията на Пандора. Мениящите се аспекти на един митически символ“ (1956), написан съвместно с Дора Панофска, има за цел да изследва как се е променил един митически символ с течение на вековете. Има се предвид известният древногръцки мит за Пандора (на древногръцки означава „надарена от всички“, т. е. от всички богове). Съвсем накратко митът се свежда до следното. Зевс, разгневен от това, че Прометей е откраднал огъня и го е дал на хората, нарежда да се създаде жената. Това изпълнява Хефест, като смесва земя (кал) с вода, а Атина облича фигурата със сребърна дреха и полага върху главата ѝ златен венец. Всеки от боговете я дарява с по нещо, между това и с една кутия, в която са заключени всички човешки пороци и нещастия. Ала любопитната Пандора отваря кутията и всички злини за хората излитат и тръгват по света. Виждайки това, тя бързо затваря кутията, като на дъното ѝ остава само надеждата, т. е. хората остават лишени дори от надеждата за по-добри дни.

Възникнал по времето на патриархата, този мит явно е имал за цел да дискредитира жената като същество по-нисше от мъжа, лъжовно и коварно, извор на всички беди за хората.

Още в началото двамата автори утвърждават, че кутията на Пандора е станала нарицателно (proverbial) и това е толкова по-забележително, тъй като Пандора никога не е имала кутия. Но ето че те проследяват различни изображения на Пандора с кутията. Така, в една рисунка на Росо Фиорентинно е представен точно моментът, когато Пандора е отворила кутията и пороците — човешки същества, са се разлетели; Жак Кало в една своя гравюра пресъздава сътворяването на Пандора и т. н. Изрично е подчертано: „Би могло да се очаква, че драматичният апогей на историята на Пандора — самото отваряне на кутията, ще стане любим предмет за изобразяване от изкуството на Ренесанса и на барока, но случаят не е такъв“¹. След като разглеждат изображенията на Пандора и след барока, например от Уилям Ети и Флаксаман, за да стигнат чак до Паул Клее и Макс Бекман през 20. век, те заключават: „С тези съвременни творения изобразителната еволюция претърпява пълен цикъл. Като започва с книги с емблеми, в които бурето на Пандора и само нейното буре (her cask) се изобразява като атрибут на надеждата, цикълът завършва с две изображения, в които кутията на Пандора и само нейната кутия се показва като символ на нищета и разрушение.“²

Бихме могли да обобщим, че в случая имаме типично иконологическо изследване, което разкрива не толкова изкуствоведско-художествените, колкото

¹ Dora and Erwin Panofsky, *Pandora's box. The changing aspects of a mythical symbol* New York, 1956, p. 79.

² Ibidem, p. 113.

ID 64014/03
AC 91/99
НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
БИБЛИОТЕКА
1635 СОФИЯ, УЛ. "МОНТЕВИДЕО" 33

идеологическо-културологическите аспекти през различните епохи, намерили израз в различното тълкуване на един митологически символ — кутията на Пандора, а заедно с това и тяхното отношение към жената. Не случайно Ренесансът с ярко изразената си хуманистична насоченост не проявява интерес към мита за Пандора.

„Ренесанс и възраждания (renascences) в западното изкуство“ (1960) може да се определи по-скоро като теоретико-исторически изкуствоведски, отколкото само като труд на историята на изкуството. Авторът предполага, че читателят е вече запознат с данните от историята на изкуството, и поради това смята за излишно наново да напомня отдавна известни неща. И ако се позовава на едни или други явления от историята на изкуството или характеризира творчеството на отделни, представителни за своето време художници, то е за да илюстрира и обоснове едни или други свои теоретически положения, но заедно с това в много случаи и да даде свое, а не познатото вече на читателя осветление на тези именно явления и художници.

Основният патос на книгата е, че Ренесансът коренно и по същество се различава от така наречените възраждания преди него, че те наистина подготвят почвата за него — особено що се отнася до проторенесанса и протохуманизма, — но не се издигат до неговите открития, до неговия съвършено нов светоглед и отношение към човека. Панофски обосновава своето схващане, като разкрива същността, усилията и ограничените рамки, в които се извършват тези възраждания, като се започне с Каролингското и се завърши с проторенесанса и протохуманизма през 12. и 13. век, и показва след това качествено новото, което носи Ренесансът в сравнение с тези предхождащи го възраждания. При това, като се основава главно на явления и факти от областта на архитектурата и на изобразителните изкуства, той същевременно обосновава своите теоретически положения и изводи с оглед на целокупната духовна култура, т. е. не само на архитектурата и изобразителните изкуства, но и на другите изкуства, науките, философията, теологическата мисъл, религията. Решително се обявява срещу реакционните схващания на учени от типа на Маритен и Жилсон, които превъзпяват средновековието и се отнасят отрицателно към Ренесанса (довел до загуба на бога, а заедно с това и на самия човек), и справедливо определя подобни схващания като антиисторически. Като съпоставя Ренесанса в Италия с този в северните страни (главно Нидерландия) и Франция и отбелязва техните особености и различия, той същевременно подчертава тяхното духовно сродство, постоянното им взаимодействие, водещо до взаимно обогатяване.

Като завършва своята съпоставка между възражданията и Ренесанса в Западна Европа и тяхното различно отношение към античността, изтъквайки, че именно Ренесансът успява и може да погледне на античността като на нещо цялостно, далечно и откъснато от настоящето, Панофски заключава: „Средновековието оставя античността непогребана и ту галванизира, ту заклина нейния труп. Ренесансът застава плачещ на нейния гроб и се опитва да възкреси душата ѝ. И в един съдбовно благоприятен момент успява. Именно поради това средновековното схващане за античното е било толкова конкретно и същевременно толкова непълно и изопачено; докато модерното схващане, постоянно развивано през последните три или четири века, е всеобемащо и

единно (consistent), но е, ако мога да се изразя така, абстрактно. Именно поради това средновековните схващания са били преходни, докато Ренесансът е постоянен. Възкръсналите души са неосезаеми, ала имат предимството на безсмъртието и вездесъщността. Вследствие на това ролята на класическата античност след Ренесанса е някак неуловима, а от друга страна, е всепроникваща (pervasive) и изменяща се...“¹

И макар в предговора към своя труд Панофски да прави уговорката, че едва ли би могло да се каже нещо ново и оригинално за Ренесанса, тъй като литературата за него е необозрима и уж всичко било вече казано — и невярно, и вярно, компетентният читател, оня, който е изучавал вече много други и различни трудове върху Ренесанса, поглежда с нови очи на много неща от тази изключителна епоха.

„Надгробна скулптура“ (1964) е написана въз основа на четири лекции, които Панофски е изнесъл през есента на 1956 г. в Института по изобразителни изкуства при Нюйоркския университет. Проследени саменящите се аспекти на надгробната скулптура, породени от различното отношение към смъртта и различните прояви на почит и внимание към покойника през вековете — в древния Египет, Гърция, Рим, през раннохристиянската епоха, средновековието, Ренесанса и барока. Изследването е предимно иконографско и иконологическо; почти не се дава формално-художествена характеристика на разглежданите надгробия и надгробни паметници. И тук читателят може да намери редица интересни положения, като например кое различава египетското изкуство от древногръцкото (с. 15), римската надгробна скулптура от древногръцката (с. 38) и други. Особено бих искал да отбележа как от характеристиката на ренесансовата надгробна скулптура Панофски се домогва до една изключително важна, обща характеристика на Ренесанса, която стимулира мисълта и може сама по себе си да бъде отправна точка за най-разнообразни изследвания, и то не само в областта на историята на изкуството. Предвид голямото значение на тази постановка смятам за уместно да я предам изцяло. Тя гласи: „В надгробната скулптура в редица случаи предвид ренесансовата надгробна скулптура в сравнение с предходната, средновековната — А. С.): отхвърляне на християнската грижа за бъдещето в полза на езическото възвеличаване на миналото. Но не бива да очакваме, че тази промяна ще бъде универсална и несъмнена. Макар картината на ренесансовата надгробна скулптура да е ясна, тя е същевременно твърде заплетена (confusing) — и то не само защото въвеждането на новото на основата на старото се осъществява по безброй различни начини и с извънредно различна интензивност, като се почне от почти незабележими изменения в детайла и се стигне до пълна промяна на позицията, но и защото една от основните характеристики на ренесансовия период въобще е онова, което някога, в стремеха към по-благозвучна дума, предлагам да се нарече неговата тенденция към разграждане (decompartmentalization) — тенденция да се унищожат всички бариеи, които разграничават нещата (но също така и техния порядък) през средните векове, и по такъв начин да се създаде едно привидно,

¹ Erwin Panofsky, Renaissance and renaissances in western art, Stockholm, 1960, p. 113.

но често и действително сливане на изкуство, религия, образование, наука и техника, тенденция, която тъкмо поради своята хаотичност подготвя почвата за появата на един Галилей, на един Декарт, на един Харвей, на един Гроциус в началото на седемнадесетия век, и на един Нютон, на един Лайбниц, на един Бентли и на един Мабийон към края на века.¹

И все пак у читателя остава известна неудовлетвореност от тази книга на Панофски, защото много неща са само набелязани, без да са достатъчно изяснени. Основното внимание е съсредоточено върху ренесансовата и бароквата надгробна скулптура, докато тази на средновековието, Рим и древна Гърция и особено на Египет е представена твърде бегло и общо.

Последният написан от Панофски труд², издаден вече след смъртта му, има за задача да осветли някои проблеми, свързани с творчеството на Тициан, главно иконографски, както ги определя авторът. И наистина, с изключение на увода (с. 1—27), в който са дадени кратки животописни данни за художника и обща формално-пластическа характеристика на неговото творчество, както и на трите основни етапа на развитието му, голямата част от книгата (с. 27—172) е посветена на разглеждането на отделни иконографски и иконологически проблеми: отражението на библейската тема у Тициан, а също и на темите за времето, любовта и красотата; интерпретацията на теми и мотиви, заети от Овидий; забудени средновековни и класически формули и мотиви в творчеството му. Трябва да се отбележи, че мимоходом авторът прави редица проникновени бележки и характеристики за колористичните особености на живописиста у Тициан, както и великолепни анализи на негови творби (например на известния „Портрет на папа Павел III и внуците му кардинал Алесандро Фарнезе и херцог Отавио“ (с. 78). Убедителен и задълбочен е отговорът, който авторът дава на изключително важния въпрос — кое определя величието и своеобразието на Тициан освен, това се разбира от само себе си, огромния му талант. Ето как гласи този отговор: „Едно от многото неща, които правят Тициан велик, е, че неговият хоризонт не беше ограничен до Венеция и дори до Северна Италия. Той научи това, което можеше да се научи, не само от античността (както направиха това преди него Якопо Беллини и Мантенья), но също от Дюрер, от Рафаел, от Микеланджело (с когото имаше отношения на любезност, идващи от противопоставяне, както и от възхищение), и дори от маниеристите. Но всички тези „влияния“ служеха само за да подхранват неговата оригиналност.“

Няма основания от този труд на Панофски да се изисква онова, което само една цялостна и пълна монография за Тициан може да даде, още повече че самият автор изрично ограничава и определя своя обсег — да изследва не всички, а само някои, главно иконографски проблеми на творчеството му. И следва да признаем, че тази задача е решена блестящо, и поради това неговият труд представлява ценен принос към изучаването и оценката на един от великаните на италианската и световната живопис.

Освен тези отделни книги през последния си период Панофски публикува

¹ Erwin Panofsky, *Tomb sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini* New York, 1964, p. 67.

² Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, 1969.

и доста много студии, статии и рецензии, в които разглежда съществени въпроси не само на историята на изкуството, но и на други хуманитарни дисциплини. Бих искал да се спра съвсем накратко поне на три от тези студии, които поради своята проблематика, свежите и перспективни мисли и положения, които съдържат, се открояват като изключително важни и актуални.

През 1952 г. музеят Метрополитън в Ню Йорк урежда колоквиум върху Ренесанса, в който участва и Панофски. На следщата година шестте изнесени доклада са публикувани в сборника „The Renaissance: a symposium“. Когато през 1962 г. издателство Торчбук препечатва този сборник като книга в джобен формат под заглавието: „The Renaissance, six essays“, Панофски съществено преработва своя текст. Бих нарекъл този доклад на Панофски страстна защита на Ренесанса, на новаторската му същност, на огромните му и многообразни приноси и на значението му за новото време. Той не скрива негодуванието си срещу ония, които се опитват по различни начини да омаловажават ролята на Ренесанса, да го представят като просто продължение на средновековието и дори да изтъкват, че той представлява всъщност неговото здрачаване („Dämmerung“), или че ако този период може да се характеризира с разцвет на изкуствата, то за науките той е „депресия между два върха“ (т. е. между средновековието и новото време). Това схващане се отстоява от Джордж Сартън през 1929 година, който на колоквиума за Ренесанса през 1952 година, вероятно и в резултат на критиката на Панофски, отстъпва съществено от него. Никой не може да отрече, че Ренесансът е свързан чрез хиляди нишки със средновековието, но, утвърждава Панофски, „историкът на изкуството смята за невъзможно да отрече поради тази причина, че в продължение на три века, от 1300 до 1600 година, се е извършило едно действително, решително обновяване („мутация“, биха казали биолозите)“¹.

Панофски убедително доказва, че Ренесансът води до разцвет и открива принципно нови хоризонти не само за архитектурата и изобразителните изкуства, но и за художествената литература (нов облик получава и силно се развива поезията, възникват новелата, романът и драмата, или по-точно казано, окончателно се оформят като литературни жанрове), науките и философията. Нещо повече, установява се процес на тясно взаимодействие и взаимнообогатяване между науките и изкуствата. Едва по-нататък, вече след Ренесанса, заедно със своя могъщ напредък, с обособяването на все повече и повече отделни дисциплини, науката започва да се отдалечава от изкуството, добива своята пълна самостоятелност. Ала не бива да се забравя, че отправната точка за това нейно бързо развитие и обособяване е именно Ренесансът.

Освен важните идеи, които съдържа това есе за по-дълбокото и всестранно вникване в една епоха, каквато е Ренесансът, включително и за нейните социални основи, то същевременно, както справедливо изтъква Бернар Тейсдр, има и актуално методологическо значение. Става дума за обосноваването на възможността и за аргументираното отхвърляне (както в това есе, така и в други трудове на Панофски, най-вече в „Ренесанс и възраждания на западното изкуство“) както на схващания като тези на Л. Торндайк, в смисъл че

¹ Цитирано по: Artiste, savant, génie. Notes sur la „Renaissance—Dämmerung“, в: Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, 1969, p. 104, 105.

човешката природа оставала неизменна през всички времена и поради това било напразен труд да се търсят забележими различия между поколенията, така и други, коренно противоположни на тях, като например тези на Г. Боас, според когото човешката природа тъй бързо и тъй индивидуално се изменя, че е невъзможно да се намери общ знаменател за тези изменения. Но дали ще се възприеме едното или другото схващане, и в двата случая перниодизацията, категории като стил, течение, школа, а заедно с това и самата история на изкуството стават невъзможни. В тази насока Тейседр съвсем уместно отбелязва: „Определението на един „период“ би могло да бъде емпирично (както е при Буркхарт) или естетическо (както е при Вьолфлин). Оригиналността на Панофски се състои в това, че избягва както едната, така и другата алтернатива: ако отличава Ренесанса от средните векове и от новото време, то не е като изхожда само от чисто стилистически критерии, както прави Вьолфлин — напротив, неговата аргументация се гради върху анализ на новите отношения между науките на наблюдението и изкуствата на изобразяването, но тази история не е чисто емпирична, защото тя се върти около понятието за „разграждането“ — която замества средновековното „ограждане“ (противоположно на „символичните сходства“) и предхожда новото „ограждане“ на седемнадесетия век (противоположно на „алегоричните изобразявания“).¹

Излязла първоначално като отделна брошура², публикувана след това като статия в периодичното издание „Isis“, том 47, част 1, № 147, 1956, с. 3—15, под уточненото заглавие „Галилей като критик на изкуствата: Естетическо отношение и научна мисъл“, тази работа на Панофски разкрива почти неизвестна дотогава страна в огромното дело на великия учен — неговите възгледи върху изкуството. Изтъква се още от самото начало, че Галилей, син на известен музикант и теоретик на музиката, още от детските си години се приобщава към света на музиката, пък и на другите изкуства и запазва жив интерес към тях през целия си живот. Панофски подчертава, че Галилей в своето отношение към всички страни на духовната култура, включително към изкуството, е подходил с критериите и изискванията на своеобразен, но ясно изразен критически пуризъм. Именно поради това предпочитал чистата, инструменталната музика, настоявал за отделянето и обособяването на науката от религията, магията, мистицизма и изкуството. „Естетическите съждения на Галилей независимо от това, дали се отнасят до музиката, живописа или поезията, се представят по такъв начин обусловени от един цялостен принцип или, ако искаме, от един непреодолим предразсъдък — предположението на класика в полза на простотата, порядъка и разделението на жанровете и против сложността, неуравновесеността и всички видове смесвания.“³

Ала Панофски не се задоволява само с характеристика и анализ на естетическите възгледи на Галилей, което само по себе си е ценен принос към ис-

торията на естетическата мисъл на Ренесанса. Той продължава своето изследване, като поставя въпроса, не се ли подчинява Галилей и като учен, и като естетик и критик на изкуството на едни и същи принципи. Съпоставяйки го с друг голям учен от неговото време, какъвто е Кеплер, той показва и доказва, че действително съществува такова единство. Или с други думи, тази статия на Панофски е не по-малко ценен принос и за историята на науката и именно поради това навярно тя е в началото на изданието през 1968 г. в Москва сборник от статии, посветени на историческата характеристика на науката на 17. век.

Панофски не е писал нищо за съвременното изкуство, не се е занимавал никога с художествена критика. Но по всичко личи, че живо се е интересувал от развитието на изкуствата, и то не само на архитектурата, изобразителните изкуства и музиката, но и на литературата и особено на най-новото изкуство — киното. Голям интерес в тази насока представлява статията му „Стил и техника на киноизкуството“, поместена за пръв път в списанието „Critique“, Ню Йорк, I, 3, 1947, с. 5—28. Личи си, че за да подготви тази статия, той се е запознал много отблизо с историята на киноизкуството, с доста публикации върху неговата същност, особености и възможности. Издигнатите и обосновани от него основни положения представляват значителен интерес и са несъмнен принос в теорията на новото изкуство. Още от самото начало той подчертава едно важно предимство на киното — че то възстановява отново динамичния контакт между изкуство и публика. Скоро след своето раждане киното се стреми да се издигне от равнището на изкуство за народа до ранга на истинско изкуство. За това свидетелства опитът, направен още през 1905 година, да се екранизира „Фауст“, а великата Сара Бернар да бъде ангажирана за главната роля във филма „Английската кралица Елизабет“ през 1911 година.

По-нататък, в съпоставка с театъра, Панофски изтъква редица предимства на киното: докато в театъра пространството по неизбежност е статично, киното постига динамизация на пространството и пространственост (spatialization) на времето, а също и пряко предаване на психологическите преживявания. За него киното в своя ням период създава два най-големи шедевра — комедията на Китън „Морякът“ (1924) и Айзенщайновия „Броненосецът Потъмкин“ (1925).

Изключителен интерес представляват съпоставките, които Панофски прави между възникването и оформянето на графиката като изкуство и киното — и в единия, и в другия случай процесът разкрива доста сходства, защото и графиката, и киното възникват първоначално не като изкуство, а едва постепенно развиват своите изразни възможности, осъзнават себе си като голямо и важно изкуство. Панофски е впечатлен от факта, че първите големи артисти на киното не идват от театъра, а или от цирка и варietetто — Чаплин, Китън, Уил Роджърс, или направо от живота — Теда Бара, Аста Нилсон, Грета Гарбо, Дъглас Фербанкс. И веднага прави съпоставка с кавалетната графика: „Стильът на тези „стари майстори“ нанстина може да се сравнява със стила на линейното гравирание по това, че той беше и трябваше да бъде пресилен (exaggerated) в сравнение със сценичното действие (също както остро дълбаещите рязания (tailles) на резеца са пресилени в сравнение с ударите на молива

¹ Bernard Teyssèdre, Avant propos: Erwin Panofsky, L'oeuvre d'art et ses significations, p. 18.

² Erwin Panofsky, Galileo as a Critic of the Arts, Den Haag, 1954.

³ Цитирам по руския превод: Э. Панофский, Галилей: наука и искусство (Эстетические взгляды и научная мысль): в: У истоков классической науки, Москва, 1968, с. 23.

или на четката), но е по-богат, по-изтънчени безкрайно по-точен.¹

Вярно е, че киносценариите все повече започват да се публикуват и самостоятелно, добиват правото да бъдат самостоятел жанр на литературата. В тази насока Панофски не се оказа прозорлив с твърдението си, че за разлика от драмата киносценарият няма самостоятелно, във филма съществуване. Ала той се оказа прав с твърдението си, че сценарият се създава само за един режисьор.

Най-голямата трудност за киноизкуството е, според Панофски, как, по какъв начин да се обработи „нестилизираната действителност“, за да се получи стил, стилизирано творение. „Това е задача — заключава той, — не по-малко законна и не по-малко трудна, отколкото всяка задача на старите изкуства.“²

Както се вижда от краткото предаване на някои от най-съществените положения на статията, Панофски не само е съумял да вникне дълбоко в спецификата на киноизкуството, в неговите изразни средства и възможности, но същевременно, със своята изключителна ерудиция и опитност на историк на изкуствата, да очертае мястото на киното в общия контекст на досегашното художествено развитие на човечеството, да направи редица интересни паралели в тази насока и заедно с това да предриче велико бъдеще на новото изкуство, да загатне за неговата роля на стимулатор за обновяването и развитието на „старите“ изкуства.

Опитах се да проследя и да представя основните етапи в творческия път на един от гигантите на изкуствознанието — Ервин Панофски, неговите най-съществени научни приноси в областта на историята и теорията на изкуството. Смятам, че това е необходимо поне поради две причини. Първо, за да добие нашият културен читател по-пълна представа за огромното му научно дело. Второ, за да се спомогне за разсейването и преодоляването на битуващата, доста широко разпространена, ограничена представа за Панофски само като за автор на иконологическия метод, за да се види и че той често сам е преодолявал неговите изисквания в конкретно-историческите си изследвания и особено през последните две десетилетия на живота си се е домогвал до един по-синтетичен и комплексен подход, намерил най-ярко въплъщение в монументалния му труд за ранната нидерландска живопис.

С настоящето издание Панофски се представя за пръв път на българския читател. Пред мене стоеше трудната задача — какво и как да се подбере от огромното му творчество. След дълги колебания и размисъл стигнах до извода, че няма по-добър избор от оня, който е направил самият той.

Беше някъде през лятото на 1958 година. За пръв път бях в Мюнхен. Освен посещенията в Старата пинаотека, Музея на античното изкуство и на някои изложби, каквито имаше тогава, за малкото време, с което разполагах, полюбопитствах да се запозная и с работата на прочутия Централен институт по история на изкуството. За моя голяма изненада радушно ме прие неговият тогавашен директор, един от най-талантливите ученици на Паноф-

ски — професор Лудвиг Хайденрайх. Показа ми огромната специализирана библиотека на Института, богатата му фототека и архив, подробно ме запозна със задачите, които стоят пред тях. На бюрото му стоеше малка разтворена книга. Изведнъж той се оживи, лицето му просветна и дълго, вдъхновено ми говори за Панофски, за неговите изключителни качества като учен и човек, каза ми, че току-що е получил от него „Meaning in the visual arts“, надписана от самия автор, че той е направил великолепен подбор, че именно тази книга дава най-вярна и сравнително най-пълна представа за него, че тя трябва да бъде настолна книга за всеки млад изкуствовед. Дотогава бях чел само „Idea“ от Панофски и няма да скрия, че именно Хайденрайх събуди у мен желанието да се запозная по-отблизо с творчеството му, за което му оставам безкрайно признателен.

Всеки запознат с трудовете и научните изяви на Панофски не може да не остане възхитен от високото чувство на отговорност при подбора на студийте и статиите в „Смисъл и значение в изобразителното изкуство“ — както от грижливостта и умението, с което е извършен подборът, така и от тяхното подреждане в промислена строга последователност, а още повече от внимателното ново тяхно преглеждане, коригиране на отделни места и дори внасянето на съществени изменения и добавки в някои от тях. Поради това с пълно основание можем да разглеждаме тази книга не просто като сборник от отделни, самостоятелни материали, а като единен, по съществото си нов труд, още повече че голяма част от студийте и статиите, поместени по-рано в различни сборници и периодични издания, за пръв път се публикуват в книга.

Уводът „Историята на изкуството като хуманитарна дисциплина“, както и „Иконография и иконология: въведение в изкуството на Ренесанса“, са посветени изцяло на основни теоретически и методологически проблеми на самата дисциплина история на изкуството. „Уводът“ представлява същевременно и възхвала на хуманизма, взет не само в тесните му, исторически определени граници от времето на Ренесанса, но и един много по-широк етическо-ценностен план като отношение, което се изгражда върху убеждението за достойнството на човека. Методологически важни са, и то не само за историята на изкуството, но и за науката и въобще за духовната култура, обоснованите от Панофски положения, че от хуманистична гледна точка човешките постижения нямат възраст и давност, че онова, което отдавна е надминато от науката (например физиката на Нютон) или от изкуството в по-сетнешното му развитие (например средновековните мистерии в сравнение с по-сетнешната драма и театър), има своя принос и място в духовния напредък на човечеството и поради това никога не подлежи и не бива да подлежи на забравя.

Не по-малко актуална и съществена е постановката на Панофски, че „подобно на космоса на природата и космосът на културата е пространствено-временна структура. Годината 1400, отнесена към Венеция, има различно значение от онова, което би имала във Флоренция, а камо ли в Аугсбург или Русия, или Цариград“¹.

¹ Erwin Panofsky, *Style and medium in the motion picture*, в: *Problems of aesthetics*, New York, 1959, p. 537, 538.

² Ibidem, p. 542.

¹ Е. Панофски, *Смисъл и значение в изобразителното изкуство*, с. 7. (Тук както и навсякъде по-нататък цитатите са дадени по превода на настоящето българско издание, грижливо извършен от Гочо Чакалов.)

Интересни са разсъжденията на автора за преходите, които могат да съществуват и действително съществуват, когато един предмет може да има само утилитарно значение, и при какви случаи и условия той може да се превърне в произведение на изкуството.

Свършено аргументирано Панофски указва, че химическият анализ, макрофотографията, рентгеноскопията, ултравиолетовите и ултрачервените лъчи могат да бъдат в помощ на историка на изкуството, но те не могат да му помогнат при проучването и решаването на основни методологически проблеми. Не може да не се съгласим с неговия патос, вплътен в тази му студия, че творението на изкуството има не само форма и формални съставки (рисунка, колорит, композиция и др.), но също и съдържание, и че те са неотделими едно от друго и заедно, като единно цяло, осъществяват и изразяват смисъла и значението тъкмо на това творение, а не на някое друго. Историкът на изкуството трябва да притежава усет, чувство за изкуството, ала същевременно следва да има и необходимите знания и доста широка културна подготовка. Само тогава той ще може да се справя успешно със своите научни задължения и задачи.

Заслужават внимание и разсъжденията на автора за взаимоотношенията между историята и теорията на изкуството, за тяхното необходимо сътрудничество и взаимодействие.

Вече доста подробно се спрях върху „Иконография и иконология: въведение в изкуството на Ренесанса“, като посочих малките наглед, но съществени изменения и допълнения в сравнение с въведението към „Иконологически студии“.

Ако си позволих да обърна по-голямо внимание на първите две уводни студии на книгата, то е защото те образуват, така да се каже, нейния теоретичен фундамент, защото в тях са намерили израз идеите, възгледите, разсъжденията на големия историк и теоретик на изкуството след неколкодесетилетни упорити и плодотворни изследвания и трудове.

За пръв път публикувана през 1921 година, студията на младия Панофски „Историята на теорията за пропорциите на човешкото тяло като отражение от историята на стиловете“ поражда с огромната ерудиция, която той отрано е придобил, с отличното познаване на историческото развитие на изкуството в Европа, със задълбочения, последователно извършен анализ, как и защо се изменят в течение на вековете схващанията за пропорциите на човешкото тяло в тясна връзка с измененията в стиловете на изкуството. И този анализ е проведен убедително и увлекателно за читателя, като се започне от древния Египет и се стигне до Ренесанса.

Образът на абата Сюже от „Сен Дени“, живял през 11. век, е толкова живо възсъздаден, че читателят сякаш вижда, слуша, наднича в най-потайните гънки на душата на този виден френски духовник и меценат на изкуството, присъства на организираните от него богати пиршества, отива заедно с него в гората, за да избере най-добрите дървета за поредния строеж, трогнат е от страстта, с която той се стреми всяко творение на архитектурата и изкуството да бъде изпитано докрай и изцяло. В тази студия Панофски ни се разкрива в неочаквана светлина като майстор на социологично-историческия анализ и историческата проза.

Както обяснява още в началото на своята студия „Тициановата „Алегория на благоразумието“. Послеслов“, тя е била първоначално публикувана съвместно с Фриц Заксл още през 1926 година като опит да се изясни и разтълкува смисълът на тази странна Тицианова творба. Четири години по-късно Панофски наново преглежда текста, чувствително го разширява и го включва в книгата си „Херкулес на кръстопът и други антични сюжети в следсредновековното изкуство“. За изданието на настоящата книга Панофски наново допълва и уточнява текста — пример за научната му добросъвестност и самовзискателност. В резултат на подробен историко-иконологически анализ Панофски убедително разкрива истинския смисъл на Тициановата картина, за да стигне накрая до следния извод с общо методологическо значение: „И е съмнително дали този човешки документ би ни разкрил напълно красотата и подходящата форма на своето послание, ако не бяхме имали търпението да дешифрираме неясния му речник. В произведението на изкуството „формата“ не може да се отдели от „съдържанието“: колкото и прекрасно зрелище да ни поднася разпределението на багри и линии, на светлина и сянка, на обеми и плоскости, то трябва да бъде разбрано и като носител на смислово значение, надхвърлящо чисто визуалната му стойност.“¹

Удивително е как Панофски в резултат на внимателен и търпелив анализ — едновременно стилистически, иконографски и собствено иконологически — на един лист със скици в библиотеката на Академията за изобразителни изкуства в Париж, публикуван под името „Чимабуе“, съумява да докаже, че това не са всъщност рисунки на Чимабуе, а е първата страница от „Libro“ на Вазари. Като изхожда от този лист и онова, което е изобразено на него, той се впуска в интересни разсъждения относно отрицателното отношение на Италианския ренесанс към готическата архитектура и заедно с това, макар и съвсем общо, обрисова някои характерни черти на Вазари като историк на изкуството. Следващият екскурс за два фасадни проекта на Бекафуми наистина е свързан с предхождащата го студия, но същевременно разкрива качествата и на самостоятелна малка студия. Това е така, защото тук Панофски, като се позовава на един конкретен пример и го анализира, същевременно повдига един принципно важен за историята на изкуството въпрос, а именно, че ако е правомерно да се обособява отделен период на маниеризма при изобразителните изкуства, то не такъв е случаят при архитектурата, че трябва да се преодолее старият навик архитектурата да се смята за еталон в стилового развитие.

Студията „Албрехт Дюрер и класическата античност“ е от началото на двадесетте години, когато Панофски продължава наред с всичко друго своите проучвания на огромното дело на Дюрер, започнати още с дисертацията му от 1914 година. Прави впечатление, че анализът му е и стилистически, и художествено-естетически, и иконографски, и сравнително-исторически. Същевременно студията е скрито полемична. Насочена е, от една страна, срещу националистическата трактовка на Дюрер от страна на Хаутман, който утвърждавал, че Дюрер е стигнал сам, без каквото и да било италианско посредничество, до свое разбиране за античността, а от друга — срещу ирацио-

¹ Цит. по настоящото издание, стр. 212.

налистичните схващания на Ворингер, пропити с известно презрение към ценностите на класическата хармония.

Студията „Пусен и елегичната традиция“, която има за предмет преодоляването на погрешните представи за сюжета и съдържанието на Пусеновата картина „Et in Arcadia ego“ и нейното вярно разтълкуване, представлява заедно с това и образец на иконологическо изследване, на разкриване скрития символичен смисъл и подтекст, който съдържат редица творения на изкуството от миналото.

Взета в своята цялост, настоящата книга действително разкрива основните характерни черти и особености на Ервин Панофски като теоретик и историк на изкуството, бих казал, на целокупната му духовна култура — огромна, многостранна ерудиция, великолепно познаване на историко-изкуствоведската и естетико-теоретическата литература, на самите паметници и творения на изкуството, предмет на изучаването му, известно увлечение по собствено иконологическия метод, което в редица случаи води до положителни резултати, но все пак ограничава погледа, не дава възможности за цялостно разглеждане и оценка на произведенията на изкуството, както и на самото историческо развитие на изкуството. Огромното и многообразно историко-изкуствоведско и теоретико-изкуствоведско творчество на Панофски, неговата ярка хуманистична насоченост му отреждат достойно място сред великаните на хуманитарните науки.

АТАНАС СТОЙКОВ

СМИСЪЛ И ЗНАЧЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО
