

## «ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД» И АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Петренко С.Д.

*Новосибирский государственный технический университет, г. Новосибирск, Россия, (630073, Россия, Новосибирск, пр-т. Карла Маркса, 20) e-mail: petrenkosergey@ngs.ru*

Настоящая статья посвящена одному из искусствоведческих методов анализа произведения искусства — иконологии. Данный метод, бывший некогда одним из самых востребованных в искусствознании, постепенно стал терять свое значение, уступая место различным междисциплинарным подходам, постструктурализму и целому ряду новых теоретических схем. В статье на основе проведенного сравнительного анализа продемонстрированы ряд преимуществ иконологии Э. Панофского и ее универсальность перед другими методами. Одним из «проблемных» мест этого подхода считались его временные рамки (например, невозможность его использования при анализе произведений искусства XX в.). Но принципиальная установка представителей постмодернизма на «вторичность» доказывает обратное, что позволяет говорить об актуальности иконологии как одного из ведущих научных методов, а в силу легкости ее логической структуры показывает необходимость применения иконологии в педагогической практике и, в частности, в учебных курсах, посвященных истории искусств Новейшего времени.

Ключевые слова: иконологический метод, искусство Новейшего времени, педагогическая практика, этноискусствоведческий анализ, герменевтика, количественные методы в искусствознании

## THE ICONOLOGICAL METHOD AND MODERN WORKS OF ART ANALYSIS IN TEACHING

Petrenko S.D.

*Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russia (630073, Russia, Novosibirsk, street Karla Marksa, 20) e-mail: petrenkosergey@ngs.ru*

The present article is devoted to iconology as one of the methods of art works analysis. This method, which used to be one of the most popular ones in Art Studies, gradually began to lose its importance, giving its way to a variety of interdisciplinary approaches, post-structuralism and a great number of new theoretical concepts. The purpose of the article is to demonstrate some concrete advantages of E. Panofsky's iconology and its universal character over the other methods on the basis of the comparative analysis. The time limits of this approach such as, for example, the impossibility of its use in the art works analysis of the second half of the 20<sup>th</sup> century, are always considered to be one of its weak points. But a strong orientation of post-modernism towards replication proves quite the opposite. It allows to emphasize the importance of iconology as one of the leading scientific methods. Moreover, a clear logical structure of the method makes it necessary to be used in teaching and History of Art training courses, in particular.

Keywords: iconology, art of the Newest time, education, ethnoart studies, hermeneutics, quantitative methods in art criticism

Одна из ключевых проблем современной науки об искусстве – проблема выбора метода, что стало причиной исследовательской активности тех, кто посвятил себя «чистой» науке, и тех, кто занимается педагогической практикой. Даже если признать, что слова о кризисе современного искусствознания несколько преувеличены и в большинстве случаев вызваны желанием некоторых эстетиков и историков искусства заявить о себе с помощью излюбленной в авангардизме практике ниспровержения (правда, в отличие от последних, практически не предлагающих ничего взамен), то велика вероятность, что данная область гуманитарного знания стоит перед опасностью быть погребенной под собственными

методами.

Вполне возможно, что найти научность в том, что изначально ненаучно и иррационально по самой своей природе, в том, что не требует однозначного решения и требует ли его вообще, достаточно сложно. А в ситуации постмодерна, т.е. всего того, что Ж.-Ф. Лиотар некогда называл недоверием к метанарративам прошлого, ее можно признать практически неразрешимой. Поэтому в данном контексте можно утверждать, что все существующие «классические» методы обречены на постоянное обвинение в эстетическом радикализме и тоталитарности.

К числу таких классических методов относится и иконология Э. Панофского. И хотя сам термин не был изобретен лично Э. Панофским, но именно он придал ему методологическую основу. Свой метод автор сформулировал в работе «Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения» [7].

Как известно, иконологический анализ включает в себя три этапа:

1) формальный анализ произведения, когда мы можем узнать «первичное, или естественное, значение» произведения, которое узнается через «восприятие формы...определенного сочетания линий и цветов» [7, с. 30];

2) установление «вторичного, или условного, значения», что соответствует иконографическому анализу. Здесь исследователю необходимо знать определенные литературные источники, чтобы проникнуть в содержание сюжетов, символов, аллегорий;

3) установление «внутреннего значения», что достигается через знание «основополагающих принципов, характерных для определенной нации, эпохи, общественного строя, религиозных и философских убеждений, которые невольно были восприняты личностью и отразились в произведении» [7, с. 32].

В качестве ремарки Э. Панофский отмечал, что анализ не может быть использован в таких жанрах, как портрет, пейзаж и натюрморт. А хронологически границы обозначены поздней античностью и XVII в.

В рамках заявленной нами темы имеет смысл сделать хотя бы самый общий обзор критической литературы, посвященной методу Панофского, чтобы наметить все плюсы и минусы иконологии.

М. Либман в статье, посвященной анализу данного метода, ссылаясь на слова И. Канта, полагает, что, поскольку всякая интерпретация является насильственным актом, то и «мысль интерпретатора нуждается в насильственном внедрении», а значит, «не исключена возможность внедрения объективно неправильной мысли» [3, с. 65]. Главное достоинство методики Э. Панофского для М. Либмана состоит в том, что она не мыслит художественное произведение вне того, что мы называем культурным окружением, что ставит иконологию в

его глазах на более высокий уровень в сравнении с тем же формальным анализом Вельфлина и идеализмом венской школы в лице Ригля и Дворжака. К порокам данного метода автор относит излишнее внимание Панофского к сюжетной стороне картины, в результате которого интерпретация зачастую ограничивается «скрупулезным изучением сюжета», но полностью остаются забытыми такие понятия, как композиция, образный строй и техника, что приводит к «чудовищному обеднению произведения искусства». Уход в смежные дисциплины (философию, литературу), стремление найти за изображением какой-либо символ становятся причиной того, что произведение превращается в побочный материал различных философских спекуляций.

По мнению Ч. Попова, наибольший вклад иконология внесла в разработку проблемы «скрытого символизма», лежащего в основе произведений, в которых соединяются элементы символизма и натурализма, т.е. «где раньше усматривали лишь жанровые незамысловатые сценки и изображения, не имеющие вторичного, условного значения, теперь стали обнаруживать множество неявных, “скрытых” значений» [8, с. 259]. Советский ученый отмечает, что если иконография была нацелена в основном на средневековое искусство с его каноничностью и догматичностью, то иконология переносит внимание на Возрождение и барокко, так как именно в эти эпохи христианская программа усложняется введением в нее мифологических и аллегорических аллюзий.

Ч. Попов присоединяется к числу исследователей, которые считают наиболее слабой стороной данного метода пренебрежение собственно формальным анализом и чрезмерное внимание к расшифровке сокрытой в работе символики. Поэтому для автора иконологический метод может быть лишь придатком или частью некоего «комплексного, системного подхода» на базе марксистско-ленинской эстетики [8].

Под влиянием иконологии находился Э. Гомбрих, для которого главная задача метода состояла в том «чтобы воскресить к новой жизни вызываемые культом, религией, поэзией представления, которые были преданы забвению», но которая не может быть сведена только к изучению текстуальных источников [2, с. 160]. Э. Гомбрих, являясь сторонником данного метода, в статье «О задачах и границах иконологии» полагает, что успех иконологического изыскания целиком зависит от исследовательского «чутья» историка искусства и даже определенного везения.

Ж. Базен напишет, что Панофского очень часто упрекали за ограниченность его методологии, поскольку последняя могла применяться лишь к фигуративному искусству, в то время как современное искусство ставило себе целью разрушение фигуративности, а самое главное, что его теория не учитывала художественного уровня произведения.

В. Арсланов согласен с рядом авторов в том, что исследования Панофского «нередко страдают литературностью и уходом от собственно изобразительного смысла анализируемого произведения», а любая форма человеческой деятельности автоматически превращается в коллективный миф [1, с. 352]. Соответственно все, что было вложено художником, но выходящее за рамки коллективного, оказывается как бы за границами исследовательского внимания немецкого ученого. Что же касается интерпретации, то здесь аллегории отводится исключительное значение.

Л. Лиманская полагает, что в силу своей междисциплинарности иконология может стать одним из наиболее динамичных и прогрессивно развивающихся направлений в изучении истории искусства [4]. Н. Махов признает данный метод достаточно «плодотворным», поскольку он позволяет «освоить образно-концептуальный состав памятника, заглянуть в таинственное существо пластической формы», но и ему, по мнению автора, «не хватает метафизической наполненности, способности разглядывать произведение искусства с позиции запредельных спиритуально-философских высот» [5, с. 8].

Наконец, обратимся непосредственно к искусству Новейшего времени и возможности использования данного метода в учебной практике.

В качестве методологической альтернативы иконологии Панофского сегодня предлагается настолько большой инструментарий анализа произведений, что остановиться на каждом не представляется возможным. Поэтому остановимся исключительно на самых общих тенденциях, которые могут охарактеризовать современное состояние проблемы, сложившейся в педагогике искусства.

Можно констатировать, что здесь намечается два методологических вектора: часть исследователей тяготеет к различным вариантам междисциплинарного искусствознания; другая часть нацелена на использование какого-либо одного метода. К первым можно отнести Л. Золотареву («Педагогическое искусствознание — интегрированная междисциплинарная область гуманитарного знания»), Е. Медкову («Принципы преподавания МХК в контексте актуальных философских идей»), чьи теоретические построения представляют собой вариант междисциплинарной практики с доминированием искусствоведческих методик. Основная тактика этого подхода звучит как ответ плюрализму постмодернизма — плюрализмом научных методов или хаосу хаосом. Имеет смысл привести следующее сравнение: точно так же, как в искусстве смешение стилей в свое время не смогло привести к появлению нового стиля (но лишь к тому, что в дальнейшем получит пренебрежительное название «эkleктика»), так и в теории искусства конгломерат методов не даст нам нового и продуктивного инструмента для анализа произведений искусства.

Последнее время наметился так называемый *этноискусствоведческий анализ*, представленный работами С. Ткалич, Л. Узуновой, Л. Нехвядович, Б. Бернштейн, М. Панова, Е. Буденкова. Но, несмотря на терминологическую новизну, данный метод имеет в своей основе теоретическую базу и лексику семиотики.

*Герменевтический метод* популярен в педагогической практике. Именно на этом методе настаивает И. Гольдман в своей диссертационной работе (2008). Данная концепция кажется убедительной, так как соответствует декларациям самих авторов перформенсов, инсталляций и т.д. Несомненно, что такой подход способствовал бы некоторой творческой активности студентов, но вряд ли имел бы большой смысл с позиций самого образования, поскольку количество интерпретаций в данном случае не может перейти в качество, что и является главной целью образовательного процесса.

Большое число сторонников по-прежнему имеет *структурализм и постструктурализм*, который можно назвать своеобразным вариантом академизма в теории искусства, поскольку последний являет собой очень громоздкую и тяжелую для восприятия систему, которая зачастую имеет тенденцию отделяться от самого произведения, превращаясь в придаток этой сверхинтеллектуальной системы.

*Количественные методы* представляют собой варианты различных математических моделей (работы Ю. Лотмана, В. Петрова, В. Копцика, В. Рыжова, А. Волошинова, А. Моля, Ч. Осгуда). Здесь предлагается использование арсенала точных наук: «семантический дифференциал» (Ч. Осгуд), «теоретико-информационный подход» (В. Петров) и т.д. К сожалению, у нас нет возможности остановиться на «Количественных методах в искусствознании» В. Петрова, но, учитывая некоторые аспекты данного теоретико-информационного подхода, он может смело взять эстафету у «вульгарной социологии» и получить наименование «вульгарная искусствометрия».

Вернемся к иконологии. Сразу же поставим вопрос: если альтернативы иконологии более чем достаточно, минусы ее налицо, да и сам автор вроде бы никак не предполагал, что его анализ может быть применен ко всем жанрам, а самая верхняя доступная для иконологии граница в искусстве заканчивалась XVII веком, то какова ее необходимость в учебной практике? Может быть, исключительно как часть большой историографии теории искусства, и только? Попытаемся доказать актуальность иконологии в черед других методов.

Главной заслугой иконологии, на наш взгляд, является ее способность наряду с формально-стилистическим подходом давать качественную оценку произведения искусства, поскольку метод Э. Панофского в качестве первого этапа включает в себя именно формальный анализ. Упрек же со стороны многих теоретиков искусства в литературности данного метода и увлечении скрытым символизмом никак не является недостатком

иконологии, а является следствием личных предпочтений того или иного исследователя, проводящего анализ (в том числе и самого Э. Панофского) на основе разработанной им схемы.

Очевидно, что после лавины критики, которая обрушилась на Г. Вельфлина, оперировать исключительно формальным анализом произведения многим кажется проявлением «провинциализма», в то время как ни один другой метод не может нам ответить на вопрос, почему, например, работа Рембрандта «Возвращение блудного сына» — шедевр, а «Крах банка» В. Маковского — тщательно сделанная и идеологически правильная (по крайней мере, по мнению В. Стасова) художественная банальность. В конце концов, пора уже признать, что формальные приемы — это основа, которая еще не есть само произведение, но без которой не состоится последнее. И для анализа этой основы нужна азбука, каковой и является формальный анализ, ставший главным инструментом показателя качества произведения искусства независимо от того, в какую эпоху оно было создано — в XVII в. или во второй половине XX в.

Что касается представителей постмодернистской практики, истерично ищущих оригинальности, то и здесь никто не отменял претензию на некие формальные поиски, несмотря на то, что в целом изобразительное искусство XX в. с середины столетия стало развиваться в сторону концептуальных экспериментов. В любом случае студент художественного суза или вуза должен понимать, в чем же новизна и оригинальность произведения и в чем заключается вызов классической формальной системе композиции.

Далее, необходимость второго этапа иконологии кажется такой же очевидной, как и первого. Прежде всего это связано с одним из главных качеств постмодернистской эстетики — ее принципиальной вторичностью, цитатностью, повтором. Соответственно, это указывает на необходимость участия в анализе произведения второй ступени иконологии — иконографии. Правда иконографический источник здесь может быть не столь очевиден как, например, в X–XIII столетиях.

В XX в. действительно сложились уже своя иконография, свои иконографические каноны — «Фонтан», «Сушилка» М. Дюшана, «Черный квадрат» Малевича, банки супа «Кембэлл», «Портрет М. Монро» Э. Уорхолла — каждый из них имеет свои устойчиво повторяющиеся цитаты в конце столетия. Ироничные антисоветские пассажи Э. Булатова, И. Кабакова, В. Комара, А. Меламида, С. Бугаева имеют своей основой разработанную иконографию советских вождей и советского быта. Поэтому отмечаемая самим Э. Панофским невозможность применения иконологии к такому жанру, как портрет, во второй половине XX в. может быть пересмотрена. Хрестоматийным примером могут стать многочисленные выпады в отношении «Моны Лизы» да Винчи С. Дали, Э. Уорхолла и т.д.

Примеры можно продолжать до бесконечности. Все перечисленные образы стали уже определенными знаками времени, которые узнаются столь же легко, как в свое время образ Богородицы или Христа.

И, наконец, чтобы постичь более сложные слои произведения («внутреннее значение»), мы подходим к третьему этапу иконологического анализа. Но здесь искусствоведение вступает уже в область других гуманитарных дисциплин, поэтому отметим, что иконология, по сути, такая же междисциплинарная конструкция, как социологический или психологический подходы, но не настаивающая на использовании инструментария этих дисциплин, а требующая, со слов Э. Гомбриха, чутья, везения и, конечно, таланта исследователя.

Сказанного, как нам кажется, более чем достаточно, чтобы доказать актуальность и универсальность метода великого немецкого ученого в качестве одного из ведущих научных подходов в современном искусствоведении, а учитывая относительную простоту его структуры и доступность, предложить использовать в качестве основного в учебном курсе «История искусств», посвященном искусству Новейшего времени.

### Список литературы

1. Арсланов В. История западного искусствоведения XX века. – М.: Академический проект, 2003. – 768 с.
2. Гомбрих Э. О задачах и границах иконологии // Советское искусствоведение. Вып. 25. – М.: Советский художник, 1989. С. 275–285.
3. Либман М. Иконология // Современное искусствоведение за рубежом. Очерки. – М.: Наука, 1964. — С. 62–76.
4. Лиманская Л. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. Исследования по теории и методологии искусствоведения. – М.: РГГУ, 2004. – 160 с.
5. Махов Н. Искусство после обряда: Духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса. – М.: Либроком, 2010. – 232 с.
6. Медкова Е.С. Принципы преподавания МХК в контексте актуальных философских идей // Электронный журнал «Педагогика искусства». — 2007. — № 1.
7. Панофский Э. Этюды по иконологии. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 432 с.
8. Попов Ч. Эстетические проблемы иконологии // Советское искусствоведение. Вып. 25. – М.: Советский художник, 1989. – С. 249–274.
9. Петров В. Количественные методы в искусствоведении: Учебное пособие для высшей школы. – М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2004. – 432 с.

10. Ткалич С. Новая образовательная технология: адаптация этноискусствоведческого анализа к профессиональной подготовке творческих кадров // Педагогика искусства. – 2011. — № 1.

**Рецензенты:**

Паршукова Г.Б., д.культурологии, к.п.н., доцент, заведующий кафедрой социально-массовых коммуникаций ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный технический университет», г. Новосибирск;

Меньшикова Л.В., д.псих.н., профессор, заведующий кафедрой «Психология и педагогика» ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный технический университет», г. Новосибирск.