

Атлас как визуальный образ культурной памяти: концепция Ж. Диди-Юбермана

Ирина Н. Захарченко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, inzakh@gmail.com*

Аннотация. Французский философ и историк, работающий в проблемном поле визуальных исследований (*Visual Studies*), Ж. Диди-Юберман (р. 1953) принадлежит к числу наиболее известных современных теоретиков образа. В ряде своих работ, посвященных природе визуального образа и особенностям его восприятия, он обратился к наследию А. Варбурга (1866–1929), проблематизируя, в числе прочего, атлас «Мнемозина» как пространство формирования культурной памяти. В 2010–2014 гг. Ж. Диди-Юберман выступил куратором серии выставок, посвященных современным контекстам варбурговского атласа. В статье исследуется – на основе текстов и выставочных проектов – теория образа Ж. Диди-Юбермана сквозь призму идеи атласа как особого дискурсивного пространства, хранящего культурную память.

Ключевые слова: визуальные исследования, Ж. Диди-Юберман, А. Варбург, атлас «Мнемозина», культурная память

Для цитирования: Захарченко И.Н. Атлас как визуальный образ культурной памяти: концепция Ж. Диди-Юбермана // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 8. С. 132–148. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-8-132-148

Atlas as a visual image of cultural memory: the concept of G. Didi-Huberman

Irina N. Zakharchenko

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, inzakh@gmail.com

Abstract. The French philosopher and historian G. Didi-Huberman (b. 1953) is one of the most famous modern image theorists working in the field of visual studies. His works are devoted to the nature of the visual image and the features of its perception. He turns to the legacy of Abi Warburg (1866–1929), problematizing, among other things, the Atlas of “Mnemosyne” as a space for the formation of cultural memory. During years 2010–2014 G. Didi-Huberman curated a series of exhibitions on the contemporary contexts of the

Warburg Atlas. The article explores, based on texts and exhibition projects, the G. Didi-Huberman theory of the image through the prism of the idea of the atlas as a special discursive space that preserves cultural memory.

Keywords: visual studies, G. Didi-Huberman, A. Warburg, Mnemosyne Atlas, cultural memory

For citation: Zakharchenko IN. Atlas as a visual image of cultural memory: concept of G. Didi-Huberman. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;8:132-148. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-8-132-148

Одной из наиболее дискуссионных проблем современных визуальных исследований (*Visual Studies*) является вопрос об образе как способе познания мира. Существует ли собственная «логика образов»? Как происходит «высвобождение воображаемого из образной материальности»? Способен ли «потенциал образной логики» сменить лингвистический поворот? [1 с. 419]. Эти и другие вопросы вызывают в кругу специалистов повышенный интерес. Среди ярких представителей визуальных исследований, чьи работы по проблемам образа вот уже несколько десятилетий привлекают к себе внимание, – французский философ, теоретик визуального, историк искусства Ж. Диди-Юберман (р. 1953). Придерживаясь феноменологической трактовки образа, он настаивает на его самостоятельной роли в познании художественных процессов и культурных значений. Он проявляет интерес к образному мышлению как к возможности исследования более широкого круга исторических явлений. Одним из безусловных авторитетов для Ж. Диди-Юбермана является Аби Варбург (1866–1929), создатель теории переселения образов, транслирующих культурную память через «формулы пафоса» (*Pathosformeln*).

Ж. Диди-Юберман является одним из оригинальных интерпретаторов научного наследия знаменитого немецкого искусствоведа. Среди прочего, его внимание неоднократно привлекал итоговый проект А. Варбурга – атлас «Мнемозина» (1925–1929). Ж. Диди-Юберман воспринял атлас не только как иллюстрацию идей Варбурга, но как действующий алгоритм нового способа познания «жизни» визуальных образов, как пространство формирования новых концептуальных связей. На этой основе французский ученый обратился к проблематизации атласа как уникального визуального архива, с одной стороны, хранящего изображения, с другой – трансформировавшегося в самостоятельный образ культурной памяти.

Интерес к интерпретации Ж. Диди-Юберманом атласа связан с опытами визуальной репрезентации концепции в рамках серии

выставок. В 2010–2014 гг. он выступил куратором проектов, в которых, отталкиваясь от заложенных в атласе «Мнемозина» потенциальных значений, предпринял попытку выявить современные контексты, раскрывающие образ как носитель культурной памяти. Выставочное пространство открыло возможности актуализировать идеи А. Варбурга в эпоху интенсивных информационных потоков и цифровой воспроизводимости образов. Атлас из объекта интеллектуальной рефлексии превратился в визуальный образ, являющий прошлое в настоящем.

Статья посвящена исследованию концепции атласа как носителя культурной памяти и оценке упомянутых выставочных проектов. Для понимания атласа как особого дискурсивного пространства, хранящего культурную память, важно, во-первых, представить теорию образа Ж. Диди-Юбермана, во-вторых, проанализировать его интерпретацию наследия А. Варбурга, в-третьих, показать значение его обращения к выставке как к особому пространству, обладающему статус и функции образа в современной культуре. Изучение атласа как визуальной формы получения знания в различных исторических контекстах позволяет прояснить ряд актуальных проблем современных визуальных исследований.

История искусства как пространство образов: формирование дискурса

Визуальный образ, трактованный в рамках феноменологической теории познания, – ключевой концепт теоретических построений Ж. Диди-Юбермана. Уже в своих первых работах он высказывает критическое отношение к традиционному искусствознанию, обращая внимание на проблему восприятия. Так, в ранней статье, посвященной новелле О. Бальзака «Неведомый шедевр», он пишет о невозможности визуальной репрезентации идеального образа в живописи [2]. В эти же годы, изучая психоанализ, Ж. Диди-Юберман обращает внимание на проблему истерии и возможность визуализации бессознательного в пространстве между травмой и ее видимыми симптомами, о чем сначала писал М. Шарко, а затем З. Фрейд [3]. Образ в его теории превращается в носителя, хранящего память коллективного бессознательного, основанного на диалектике видимого, открывающегося познанию, и невидимого, непостижимого, невыразимого.

Первым крупным опытом представления собственной концепции становится монография «Перед образом. Вопрос к целям одной истории искусства» (1990). Критически оценивая традиционную

историю искусства, Ж. Диди-Юберман заявляет, что художественный артефакт – это в первую очередь воспринимаемый зрителем образ. Взгляд на образ, пишет он, всегда вызывает беспокойство: мы не можем не чувствовать невидимое в видимом, не ощущать, что он что-то скрывает. История искусства превращается в наполненные образами дискурсивное пространство, требующее новых подходов к осмыслению [4 р. 9–10].

Свое понимание истории искусства Ж. Диди-Юберман определяет как «эстетику симптома» [4 р. 310], заимствуя понятие из психоанализа З. Фрейда. Он переносит фрейдовский концепт на изучение визуального: симптом – это проявление скрытого, неявного в образе через визуальное событие, в котором, подобно бартовскому *Punctum*'у, разорвана связь между означающим и означаемым [4 р. 307–308]. Симптом в его интерпретации превращается в черный ящик, скрывающий связь между визуальным импульсом и его восприятием, в разрыв (*dechirure*). Последний следует трактовать как акт, предполагающий противоречия и напряжения, он всегда есть результат экспрессии, заложенной в наполненный противоречиями опыт культурного процесса.

Как «работает» образ-симптом в дискурсе Ж. Диди-Юбермана? Исследователь демонстрирует свою концепцию на примере анализа фрески «Благовещение» в монастыре Сан-Марко флорентийского мастера XV в. Беато Анджелико. Он пишет о том, что наряду с видимым – изображенными фигурами Марии и Архангела – существует визуальное, то, что обнаруживает более сложные значения. Рассматривая фреску, «мы прочитываем в ней историю... Повествовательный эпизод становится зримым. Фигуры, сначала увиденные нами в неподвижности, словно бы наделяются способностью движения или попадают в разворачивающееся время»¹ [5 с. 80].

После фигур Ж. Диди-Юберман обращает внимание на белый фон анализируемого произведения. Белизна для него – это «и поток световых частиц, и порошок частиц извести». Она не объект изображения, а событие, ибо «располагается на скрещении пучка всевозможных смыслов»; она виртуальна, ибо вбирает «взгляд субъекта, его историю, его фантазмы, его внутренние разграничения». Именно ее, белизну фрески «Благовещение», Ж. Диди-Юберман называет симптомом – «внезапно обнаруживающимся узлом встречи ветвящихся ассоциаций или конфликтующих смыслов» [5 с. 83–84].

¹ В журнале «Искусство» № 3 (598) за 2016 г. опубликован перевод отрывка из монографии Ж. Диди-Юбермана «Перед образом». Последующие цитаты приводятся по этому изданию.

Здесь открывается более сложная связь между симптомом и разрывом. Симптом может быть определен как «невидимый топос» визуального образа, в котором являет себя работа «отверстия» – и, следовательно, взлома, симптоматизации – в порядке читаемого и за ним» [5 с. 86]. Симптом, таким образом, фиксирует пространственный разрыв образа. Симптом, далее, свидетельствует о временном разрыве, характеризующем «жизнь» образа в новом дискурсивном поле: образ-симптом обладает потенциальностью «бесконечного развертывания», время образа и время его восприятия не совпадают, темпоральные связи в этом случае не очевидны и не линейны. История искусства отныне допускает «целые созвездия смыслов, преподносящиеся нам как сети, с невозможностью познать которые... мы должны смириться» [5 с. 84].

Если образы хранят невидимое глазу, то как их можно воспринять? Отвечая на этот вопрос, Ж. Диди-Юберман заявляет о решающей роли воображения. Продолжая рассуждать о «Благовещении», он пишет: нам нужно решиться «вообразить», опираясь лишь на скудное историческое знание, что доминиканец XV века по имени Фра Анджелико умел не только сковать цепь знания, но и разорвать ее, перепутать все звенья между собой, изменяя направление значения и побуждая знаки значить по-другому». Вообразить – это проникнуть за пределы видимого, постичь феноменологические *складки (le pan)*, «индикаторы разрыва», как реальный (в отличие от видимой детали) объект живописи. Вообразить – это еще и открыть невидимое в себе, обнаружить человеческое измерение образа, выявить антропологический смысл искусства. Наконец, вообразить – это разрешить образу «себя захватить», дать визуальной оболочке приблизиться вплотную к телу смотрящего, телесно вовлечь зрителя в акт восприятия [5 с. 82–83].

В итоге история искусства замещается историей образов, непрерывно перемещающихся, разрывающих ткань пространства и исторического времени, связанных невоспринимаемыми визуальными значениями. Это история объектов, находящихся в настоящем, но несущих следы прошлого. Они существуют по аналогии с фрейдскими симптомами, являют скрытое через складки, предполагают цепочку интерпретаций и реинтерпретаций. Неотъемлемая часть теории Ж. Диди-Юбермана – восприятие образов через воображение. Оно предполагает чувственную, телесную, ментальную вовлеченность человека в их познание и постижение. Возникающая аффективная реакция фиксирует транслируемые смыслы, закрепляет их в памяти.

*От истории искусства к науке о культуре:
наследие А. Варбурга в оценке Ж. Диди-Юбермана*

Обращение к А. Варбургу – важный этап в научной деятельности Ж. Диди-Юбермана. Он стремится оторвать наследие немецкого искусствоведа от иконологической традиции, увидеть в нем предтечу феноменологической трактовки образа. Работая над монографией «Выживший образ: История искусства и время призраков по Аби Варбургу», Ж. Диди-Юберман не только обосновывает свое видение его концепции, но уточняет и углубляет ряд положений собственной теории. Он убежден, что идея переселения образов – это основа понимания культурных процессов: А. Варбург, пишет он, дает нам возможность двигаться «от истории искусства к науке о культуре» [6 р. 25].

Центральной частью наследия А. Варбурга для Ж. Диди-Юбермана является концепция выжившего образа, имеющего три ипостаси. Выживший образ – это «образ-фантом», перемещающийся во времени. Как призрак, пишет Ж. Диди-Юберман, он появляется, исчезает, вновь возрождается. Его время анахронично, разделено на «жизнь» артефакта и «жизнь» образа. Образ «смотрит на нас» через трансгисторические и транскультурные связи, которые сам же и формирует. Образ, далее, есть «результат движений», в нем «осевших и кристаллизовавшихся», имеет собственную – историческую, антропологическую и психологическую – траекторию. Он носитель энергии, внутренней силы, и это формирует его особую структуру [6 р. 19].

Для Ж. Диди-Юбермана важно, что «образ-фантом» хранит память (*Nachleben*) культуры. Речь идет не о событиях, но о зафиксированных в психическом пространстве импульсах, конденсирующих аффективный, экспрессивный опыт. Выживший образ всегда включает в себе внутреннюю силу, не случайно культурная память являет себя в варбурговских формулах пафоса (*Pathosformeln*). Последние – это динамограмма (*Dynamogramme*) формирующих образ пластических сил, внутреннего конфликта между дионисийским и аполлоническим, высвобождающейся энергии, рождающей художественную форму [6 р. 71–72]. Таким образом, «образ-фантом» дополняется характеристиками «образа-пафоса», выполняющего в культуре мнемические функции.

Культурная память, по Ж. Диди-Юберману, обладает важной особенностью. Фиксируя не смыслы, а определенные конфигурации скрытых энергий культуры, она трансформирует эти конфигурации, делает их пластичными и подвижными. Это означает, что постоянно перемещающийся «образ-пафос» всегда будет пере-

живать метаморфозы, являть себя по-иному в разных эпохах и в разных контекстах, выходить на новые уровни актуализации прошлого. Память становится многослойной, включающей постоянно меняющиеся контексты. Существование различных временных пластов будет рождать внутренние напряжения, столкновения, противоречия. История хранящих память образов всегда будет историей их выживания.

Наконец, третья ипостась варбурговского образа – это *«образ-симптом»*. «Образ-симптом», пишет Ж. Диди-Юберман, подлежит анализу с позиций исторической психологии. Он всегда экспрессивен, визуализирует неочевидные временные связи, подчиняется психологическим движениям культурного бессознательного. Образ-симптом, свидетельствующий о постоянном возвращении подавленных желаний, объясняет заложенную в культуре потенцию к ее вечному движению [6 р. 177–180].

Как изучать историю образов? Методология классического искусствознания теряет свое значение. Ж. Диди-Юберман обращает внимание на мысль А. Варбурга об историках-сейсмографах, фиксирующих скрытые перемещения образов, тонко чувствующих и «регистрирующих» невидимые симптомы. Они, как и сам А. Варбург, наделены даром чувствовать «патологию времени» и открывать ее остальным [6 р. 72].

В таком понимании история образов Ж. Диди-Юбермана выходит за рамки традиционной истории искусства. Она обращается к более широкому кругу исторических закономерностей, превращается в науку о культуре. Идея выжившего образа предполагает иные режимы формирования и фиксирования культурной памяти. Ж. Диди-Юберман обращается к варбурговскому атласу «Мнемозина» как возможной модели постижения интересующих его закономерностей.

Атлас «Мнемозина»: «способ мыслить образами»

Интерес Ж. Диди-Юбермана к атласу «Мнемозина» связан не только с желанием понять сложную и неочевидную «жизнь» образов. Для него проект А. Варбурга – это «способ мыслить образами» [6 р. 296], уникальный и универсальный метод мышления, ключ к исследованию фундаментальных проблем западной культуры.

Атлас «Мнемозина» – несколько десятков обтянутых черной тканью панелей с закрепленными на них репродукциями разнородных художественных памятников – был опытом визуализации идеи

переселения образов, который предпринял А. Варбург в последние годы своей жизни. Каждая из панелей представляла тематическую подборку репродуцированных изображений, которые фиксировали формулы пафоса в визуальных образах от Древнего Вавилона до веймаровской Германии. Внимание А. Варбурга привлекли как произведения высокого искусства, так и картинки из современных ему изданий, выходявших массовым тиражом. Открывавшиеся глазу нелинейные связи транслировали историческую память, связывали прошлое с настоящим.

Осмывая атлас «Мнемозина», Ж. Диди-Юберман подчеркивает его медийную природу. Эпоха репродуцирования, оторвавшая образ от артефакта, позволила А. Варбургу заниматься манипуляциями с фотоизображениями из собственной коллекции, по-разному их масштабировать и группировать, интуитивно выстраивая перекрестные ссылки, добиваясь различных эффектов в целостном построении каждой панели [6 р. 296]. Ж. Диди-Юберман концептуализирует понимание атласа как особого архива, способного бесконечно формировать новые смыслопорождающие контексты с возможностью модифицировать каждое найденное значение [7 р. 290]. Формат «Мнемозины» предполагает и следование логике А. Варбурга, и выстраивание собственных внутренних связей. Подобно фейерверку, пишет он, образы «выстреливают» в разных направлениях, создавая визуальную матрицу множасьих уровней интерпретации. Перед нами открытая программа будущих исследований, которая может лечь в основу новой теории «меморативной функции образов» в культуре [6 р. 301–302].

Атлас для Ж. Диди-Юбермана – это особый формат получения знаний. Этимологически уходящие в античный миф об Атланте, держащего на плечах всю тяжесть мира, атласы были известны в Европе с XVI в. К началу XX в. они воспринимались как важнейшие инструменты в исследовательской практике. Благодаря изолированию и группировке образов, возможностям сравнительной визуализации изучаемых объектов, они конструировали значения, придавая научному знанию статус объективности. А. Варбург, однако, создает новое пространство визуальных и концептуальных связей, имеющее «чувственное измерение». Он формирует, подчеркивает Ж. Диди-Юберман, не атлас изображений, а атлас образов («диалектический образ отношений между образами») [6 р. 326]. Картографирование объектов на панелях позволяет выявлять как пространственные, так и временные отношения разделенных историческими обстоятельствами образов; наблюдатель самостоятельно выбирает точку отсчета и требуемый для реализации его зрительской/исследовательской концепции сценарий.

Атлас в интерпретации Ж. Диди-Юбермана становится не только способом организации идей и значений, но открытой эпистемической парадигмой, каждый раз через визуальную незавершенность показывающей не приведенные к устойчивому состоянию образы, но их меняющиеся, незаконченные конфигурации [7 р. 12–13].

Представление образов в атласе «Мнемозина» основано на принципе монтажа, делающем темпоральность атласа дискретной. Ж. Диди-Юберман соотносит варбурговский монтаж с коллажным мышлением, которое проявилось в творческих практиках начала XX в., и с развивающимся в это же время киномонтажом. Он осмысляет монтаж как возможность создавать новые конфигурации образов через свободную игру ассоциаций и воображение. Главным становится пространство между образами. Ассоциативный монтаж, собирающий вместе гетерогенные образы, стимулирует работу воображения, которое рождает множественность реакций, чувств и смыслов, выявляет «скрытые и секретные связи», новые «соотношения и аналогии», которые неисчерпаемы как неисчерпаемо мышление [7 р. 13–14]. Пространство между образами – это, по Ж. Диди-Юберману, пространство-симптом, хранящее культурную память, реализующее меморативные функции образа.

Как импульсы, исходящие от варбурговского атласа, определяют работу воображения? Загадочное сближение образов, как бы различные они ни были, пишет Ж. Диди-Юберман, заставляет нас чувствовать, «открывает» наш взгляд. Он находит эти импульсы в способе представления изображений «Мнемозины». Для него важны темные интервалы между репродукциями атласа. Как метафоры пространственно-временного разрыва, они формируют особый ритмический рисунок, раскрывают себя как «интервалы значений», как «психологический закон», как среда «жизни» образов-фантомов. Пространство представления приобретает способность через чувственное восприятие манифестировать смыслы образов [6 р. 326–332].

Таким образом, атлас «Мнемозина» в интерпретации Ж. Диди-Юбермана является уникальной возможностью представить сложнейшую концепцию. Формат атласа как самостоятельного медиума, открытого новым значениям, генерирует и конструирует новые смыслы хранящих культурную память образов, демонстрируя значение меняющихся контекстов. Не история искусства, но история культуры являет себя через визуальные формы. Атлас становится работающей моделью получения знания через чувственный опыт, стимулируемый работой воображения. Проект А. Варбурга становится для Ж. Диди-Юбермана ключом к познанию современности; серия выставок, куратором которых он выступил, служит этому подтверждением.

*«Атлас. Как держать мир на своих плечах?»:
выставка как визуальная форма познания*

От концептуализации атласа «Мнемозина» как модели получения знаний Ж. Диди-Юберман делает следующий шаг в сторону осмысления А. Варбурга. Он выступает куратором серии выставочных проектов, развивающих его интерес к атласу. Эти проекты можно определить как опыт перенесения исследовательской деятельности в экспозиционное пространство, позволивший их создателю не только представить оригинальную интерпретацию варбургских идей, но трактовать их как универсальный алгоритм понимания базовых культурных процессов.

Первая серия проектов под названием «Атлас. Как держать мир на своих плечах?» была проведена в 2010–2011 гг.² Название выставки метафорически связывало мифологического Титана с атласами, представляющими научное знание. Проект представлял атлас как символическую модель, демонстрирующую рождение научных концепций, художественных идей, культурных смыслов. Сам Ж. Диди-Юберман характеризовал экспозицию как междисциплинарный выставочный проект, точкой отсчета для которого явился атлас «Мнемозина». Он подчеркивал: детище А. Варбурга может быть осмыслено и как «документальная история западного воображения», и «как инструмент, служащий пониманию политической силы образов в истории». По его словам, выставка – это «по-новому рассказанная история визуальных искусств». Размышляя о возрастании значения атласа как модели познания в эпоху повсеместного распространения технически созданных визуальных образов, Ж. Диди-Юберман говорил о роли игрового начала, визуальной открытости, возможности реконфигурации значений [8].

Выставка представляла зрителям сложно организованную историю «вечного движения и вечного возвращения» разнородных образов, представленных графикой, инсталляциями, фотографиями, фрагментами кинофильмов, а также документальными материалами. Экспозиция начиналась с репродукций нескольких панелей «Мнемозины» и античной скульптуры Атласа/Атланта, держащего на своих плечах земной шар. Она состояла из четырех разделов, представлявших кураторскую концепцию: «Познание через образы», «Реконфигурация порядка представления предметов», «Ре-

² Выставки состоялись в Музее Reina Sofia (Мадрид, Испания), музее ZKM (Центр искусств и медиатехнологий, Карлсруэ, Германия) и галерее Deichtorhallen-Sammlung Falckenberg (Гамбург, Германия).

конфигурация порядка представления мест», «Реконфигурация порядка представления времени». Каждый раздел показывал различные уровни интерпретации атласа как эпистемической модели. На выставке можно было видеть персональные (принадлежавшие художникам, писателям, ученым) атласы, формировавшие новые контуры знания. Их представление выявляло разные методы организации знания, встречающиеся в атласах. Экспозиция, далее, напоминала об атласе как о собрании географических карт: в некоторых случаях можно было видеть конвенциональное использование карт, в других – картографирование для переосмысления ландшафтов или для создания иной, более сложной художественной реальности. В такой интерпретации атлас превращался в инструмент визуального анализа, позволяющий исследовать как субъективную географию, так и персональную хронологию. Все это свидетельствовало об атласе как инструменте, благодаря которому исследуется настоящее и извлекаются пласты исторической памяти.

В таком виде проект Ж. Диди-Юбермана может быть определен как «атлас атласов», представляющий в формате выставки особую модель получения знания. Каждый новый контекст рождал новые конфигурации смыслов, стимулировал постоянное вопрошание, активизировал воображение, направлял внимание к исторической и культурной памяти. Это и есть, пишет Ж. Диди-Юберман, «само время, которое становится видимым при монтаже образов. Каждому – художнику и ученому, мыслителю и поэту – подвластно усилить эту видимость, чтобы увидеть время: это источник изучения истории для понимания ее археологии и политической критики, для ее “демонтажа”, для того, чтобы иметь представление об альтернативных моделях» [8].

«Мнемозина 42»: «образы-фантомы» в пространстве мультимедийной выставки

Выставочная репрезентация атласа как культурной модели познания мира была продолжена в 2012 г. Французский фонд Френуа инициировал проект под названием «Истории образов-фантомов для взрослых»³. Концепция экспозиции радикально изменилась. На выставке не было ни одного материального экспоната, она стала полностью мультимедийной. В качестве сюжетной основы

³ См.: *Histoires de Fantômes pour Grandes Personnes* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lefresnoy.net/fr/evenement/histoires-de-fantomes-pour-grandes-personnes> (дата обращения 27.01.2019).

была выбрана 42-я панель «Мнемозины», отталкиваясь от которой Ж. Диди-Юберман развернул собственную историю образов. Комментируя свой замысел, он подчеркнул, что целью выставки было стремление продолжить дискуссию, начатую предыдущим проектом. По его словам, важно было не только представить идею А. Варбурга, но, продолжив замысел создателя «Мнемозины», «создать целое созвездие новых образов. образов черно-белых (как у Варбурга), так и цветных. образов статичных (как у Варбурга), так и движущихся. образов немых (как у Варбурга), так и звучащих». В итоге получилась экспозиция, развившая концепцию А. Варбурга о продолжении «жизни» образов через медийные возможности, соответствующие своему времени. Была создана легко, как и реальный атлас, перемещаемая, адаптируемая к любому пространству, «выставка эпохи технической воспроизводимости» [9].

Итоговая версия экспозиции была представлена в Palais de Токуо (Париж) и получила название «Новые истории образов-фантомов». Парижская экспозиция, названная выставочной формой, до этого не существовавшей [10], наиболее полно воплотила разработанную Ж. Диди-Юберманом концепцию атласа как носителя культурной памяти.

42-я панель атласа «Мнемозина» посвящена теме смерти, страдания и скорби. Представив на ней работы художников Возрождения, А. Варбург выявил визуальные архетипы, зафиксированные в формулах пафоса: смерть являет себя в образе мертвого Христа, страдание и горе – в образе Богородицы, оплакивающей своего Сына. Изображения закреплены на панели таким образом, что их экспрессивное начало усилено визуальной оппозицией мужского, мертвого, статичного (Христос) и женского, живого, наполненного внутренним и физическим движением (Богородица). Движение зрительского глаза подчиняется заложенным в организацию целого ритмам; оно может разворачиваться в разных направлениях, выявлять неочевидные связи, открывать разные уровни интерпретации. Поиск смыслов и значений панели атласа принципиально открыт. Творчески ориентированное воображение зрителя отправляется в свободный поиск скрытых аналогий и соответствий исторической жизни образов смерти и оплакивания, раскрывающихся через разрывы во времени и в пространстве.

Ж. Диди-Юберман переносит идеи, заложенные в 42-й панели, в мультимедийное выставочное пространство. В помещении Palais de Токуо разворачиваются фотообразы и кинофрагменты, представляющие тему смерти и скорби в современной визуальной культуре. Посетителю представлены цифровые копии офортов Ф. Гойи, этюдов П. Пикассо к «Гернике», рисунков Б. Брехта, эпизоды из

фильмов С. Эйзенштейна, П.П. Пазолини, Ж.-Л. Годара и др. В общий поток образов включены документальные и этнографические материалы. Приглашенный к работе над проектом австрийский фотограф А. Гизингер выставил огромный коллаж из фотографий, сделанных на предыдущих выставках Ж. Диди-Юбермана. Медийные образы «атласа атласов» дополняют экспозицию и в контексте выставки получают новую жизнь.

Экспозиция начинается медийной проекцией 42-й панели атласа. Далее посетитель попадает в главное выставочное пространство. Огромный коридор затемнен, свет излучают только цифровые образы; они сопоставлены друг с другом по принципу варбурговского монтажа. Пространство выставки наполняется образами-фантомами; каждый из них, статичный и динамичный, экспрессивен, демонстрирует трагические сцены смерти, скорби, оплакивания. Видеопроекции, имеющие собственное время, подчинены сложному ритму целого. В выставочном контексте между образами устанавливаются неочевидные временные связи. Интервалы превращаются в симптомы, хранящие коллективное бессознательное.

Посетители имеют разные возможности перемещения по главному пространству экспозиции. Они могут подняться на балкон и сверху наблюдать за зрелищем, представленным как лист атласа. Смонтированный из фотографий фриз А. Гизингера на стене, мерцающие, асинхронно движущиеся, сопровождающиеся звуками криков и стонаний образы на полу – все нацеливает на восприятие переселившихся в современность формул пафоса, которые явили себя когда-то в античных фигурах и искусстве Ренессанса. Но посетитель может спуститься вниз и пройти по основному залу экспозиции: в этом случае зритель метафорически *погружается* в образ, оказывается *внутри* пространства, «населенного» образами-призраками, *внутри* мира страданий и скорби. Сцены смерти и оплакивания, звучащие стенания погружают человека в среду, по-особому воздействующую на его сенсорику. Не интеллектуальная рефлексия, но телесная, кинестетическая реакция заставляет воспринимать экспозицию как пространство аффекта.

Выставка переносит модель атласа в современное медийное пространство. По словам Ж. Диди-Юбермана, «Мнемозина 42» – это не художественный проект, а «визуальный *modus operandi*», пространство, позволяющее экспериментировать со взаимосвязями образов, ритмов, масштабов, размеров и цветов, подобно тому, как это делал А. Варбург, раскладывавший на своих панелях «громоздкий изобразительный пазл трагедии западной культуры» [9].

Созданная Ж. Диди-Юберманом выставочная модель атласа демонстрирует иной, соответствующий логике цифровой эпохи формат трансляции исторической памяти. Образы, получившие визуально воспринимаемое динамическое измерение, приобрели новые контексты. Если вспомнить, что А. Варбург, постоянно перемещая на панелях атласа репродукции, меняя масштабы, фрагментируя и т. д. изображения, предполагал ментальную работу исследователя, отслеживающего движение формул пафоса в различных исторических и художественных контекстах, то Ж. Диди-Юберман открывает возможность визуализировать современную «жизнь» образов. Генерирующие значения и формирующие пространство памяти интервалы варбурговского атласа наполняются постоянно меняющимися наложениями и сопоставлениями, рождающими новые интеракции между образами. Их восприятие – как и в современной медиареальности в целом – строится на аффективной реакции, задействующей телесный и чувственный опыт воспринимающего субъекта.

Экспозиция Ж. Диди-Юбермана выявляет трансформацию культурного сознания. Она показывает модели визуализации скрытых значений образов в эпоху технических медиа, демонстрирует решающую роль кинестетического опыта. Цифровые технологии создают среду с модифицированными характеристиками. Эта среда рождает разного рода аффективные реакции, связанные с утратой привычных ориентиров восприятия: пространство утрачивает определенность, границы между иллюзорным и реальным становятся неясными, время воспринимается как дискретное. В этих условиях уже не зрение, а телесная реакция определяет модели поведения и стратегии восприятия, стимулирует работу воображения. Контекст собственной телесной реальности подключается к меняющимся контекстам представленных – эфемерных, фантомных – медиа-образов. Познание последних через восприятие превращается в открытый, динамичный процесс, формирующий индивидуальные конфигурации смыслов.

Выставка «Новые истории образов-фантомов» не просто представила идею варбурговского атласа как уникальную модель познания общекультурных процессов. Ее можно оценить как перформативный акт, позволивший оригинально использовать замысел А. Варбурга для анализа современных проблем восприятия образа. Ж. Диди-Юберман визуализировал важнейшие положения своей концепции, поставил проблему образа в современной цифровой культуре. Он подтвердил эвристичность атласа как способа получения знания, его значение как носителя культурной памяти.

Заклучение

Ж. Диди-Юберман занимает видное место среди представителей визуальных исследований. Его феноменологически ориентированная теория трактует образ как самостоятельный носитель культурных значений. Восприятие образа предполагает стимулирование чувственной и телесной реакции, включающей работу воображения. Не столько через анализ артефактов, сколько через подключение рецепторных механизмов, фиксирующих след прошлого опыта, происходит трансляция исторической памяти.

Особую роль в разработке научной концепции Ж. Диди-Юбермана сыграло наследие А. Варбурга, в частности его атлас «Мнемозина». Изучая знаменитый проект немецкого искусствоведа, развивая его идеи о медиасреде как генераторе возможностей трансляции образов, Ж. Диди-Юберман проблематизировал атлас как способ визуального представления открытого, нелинейно организованного знания об искусстве. Атлас для него оказался не архивом изображений, но рабочим инструментом, позволяющим исследовать логику циркуляции образов в историко-культурном пространстве.

Представленные в статье выставочные проекты Ж. Диди-Юбермана позволяют сделать вывод о том, что в его концепции атлас осмысливается как продуктивная форма организации знания, потенциал которой может быть осмыслен только в цифровую эпоху. Из объекта интеллектуальной рефлексии он превращается в визуальный образ, моделирующий сферу культурной памяти. Выступив как варбурговский ученый-сейсмограф, Ж. Диди-Юберман сумел создать пространство современной «жизни» образов, выявить специфику трансляции и рецепции формул пафоса в эпоху цифровой воспроизводимости, показать возможности технических медиа выстраивать невидимые, анахроничные связи и формировать новые контексты.

Образное начало атласа связано не только с опытом моделирования Ж. Диди-Юберманом собственной теории. В серии выставочных проектов, посвященных 42-й панели «Мнемозины», он предлагает оригинальный перформанс, «погружающий» зрителя в пространство образов-фантомов. Тем самым он выявляет иную природу воображения в цифровую эпоху. Перемещение в медиасреде приводит к рождению сильной эмоциональной и телесной реакции, подтверждающей идею о роли восприятия в познании художественных артефактов. Пространство выставки-атласа предстает как инструмент визуального анализа, образно репрезентирует сформированную им модель циркуляции смыслов в истории, модель формирования культурной памяти.

Литература

1. *Бахман-Медик Д.* Культурные повороты: Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 504 с.
2. *Didi-Huberman G.* La Peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu, d'Honoré de Balzac. P.: Les Editions de Minuit, 1985. 167 p.
3. *Didi-Huberman G.* Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. P.: Macula, 1982. 456 p. 116 ill.
4. *Didi-Huberman G.* Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Les Editions de Minuit, 1990. 352 p. 18 ill.
5. *Диду-Юберман Ж.* Перед образом // Искусство. 2016. № 3 (598). С. 76–91.
6. *Didi-Huberman G.* The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art. Philadelphia: Penn State University Press, 2017. 432 p. 93 ill.
7. *Didi-Huberman G.* Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire. Paris: Les Editions de Minuit, 2011. 384 p. 73 ill.
8. *Didi-Huberman G.* ATLAS: How to carry the world on one's back? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010-004-dossier-en.pdf> (дата обращения 28.08.2019).
9. *Didi-Huberman G.* Mnemosyne 42 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/mnemosyne-42> (дата обращения 28.08.2019).
10. *Didi-Huberman G., Gisinger A.* Nouvelles histoires de fantômes [Электронный ресурс]. URL: <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/georges-didi-huberman-et-arno-gisinger> (дата обращения 28.08.2019).

References

1. *Bachmann-Medick D.* *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2017. 504 p. [In Russ.]
2. *Didi-Huberman G.* *La Peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu, d'Honoré de Balzac.* Paris: Les Editions de Minuit, 1985. 167 p.
3. *Didi-Huberman G.* *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière.* Paris: Macula, 1982. 456 p. 116 ill.
4. *Didi-Huberman G.* *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art.* Paris: Les Editions de Minuit, 1990. 352 p. 18 ill.
5. *Didi-Huberman G.* Confronting images. *Iskusstvo.* 2016;3:76-91. [In Russ.]
6. *Didi-Huberman G.* *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art.* Philadelphia: Penn State University Press, 2017. 432 p. 93 ill.
7. *Didi-Huberman G.* *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire.* Paris: Les Editions de Minuit, 2011. 384 p. 73 ill.
8. *Didi-Huberman G.* *ATLAS: How to carry the world on one's back?* [Internet]. URL: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010-004-dossier-en.pdf> (data obrashcheniya 28.08.2019).

9. Didi-Huberman G. *Mnemosyne* 42 [Internet]. URL: <https://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/mnemosyne-42> (data obrashcheniya 28.08.2019).
10. Didi-Huberman G., Gisinger A. *Nouvelles histoires de fantômes* [Internet]. URL: <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/georges-didi-huberman-et-ar-no-gisinger> (data obrashcheniya 28.08.2019).

Информация об авторе

Ирина Н. Захарченко, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125993, г. Москва, Миусская пл., д. 6; inzakh@gmail.com

Information about the author

Irina N. Zakharchenko, Cand. of Sci (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq, Moscow, 125993, Russia; inzakh@gmail.com